

JAMES

LEE

**PERFECTA
ES LA
PREGUNTA**

BYARS

PERFECTA ES LA PREGUNTA

JAMES LEE BYARS

Las preguntas, como ocurre con el arte, son capaces de desencadenar experiencias y acercarnos a la vivencia de lo que James Lee Byars (Detroit, 1932 - El Cairo, 1997) describía como un «momento perfecto».

Una interrogación puede ser también una puerta al enigma y a la fascinación, dos conceptos que vertebran el lenguaje visual y performativo de Byars, protagonista de *James Lee Byars. Perfecta es la pregunta*, la exposición que le dedica ahora el Museo Reina Sofía en colaboración con Pirelli HangarBicocca de Milán.

La muestra reúne instalaciones y piezas escultóricas, que recorren la rica producción del creador norteamericano y nos hablan de la complejidad filosófica y de la fuerza poética de su investigación artística.

La simetría y la luminosidad del Palacio de Velázquez enfatizan aquí el carácter monumental de cada pieza y el baile con el espacio de una obra que es, sobre todo, una tentativa de atrapar la belleza y detener el tiempo en ese proceso.

Todo en la propuesta de Byars es sorprendente, una plenitud hecha de simbolismos, alegorías y reflexiones sobre el mito, sobre lo espiritual, en la que se dan la mano Occidente y Oriente, Japón sobre todo, país en el que vivió largas temporadas y que fue fundamental en la configuración de su discurso artístico.

Esa belleza que Byars persigue se inscribe en formas geométricas básicas y se reviste de pan de oro, seda, cristal o papel, materiales que aluden a la permanencia y a todo aquello que nos interpela y nos lleva de regreso a las preguntas, abriendo nuevas vías de percepción de la realidad.

Esta exposición constituye así una oportunidad para redescubrir el excepcional legado de este creador inclasificable, siempre singular y a contracorriente de las tendencias artísticas de cada momento. Tan solo quiero expresar mi gratitud a los equipos de las dos instituciones organizadoras de la exposición y, de manera especial, a su comisario Vicente Todolí, por su mirada, su sensibilidad y su comprensión de la obra de James Lee Byars.

—Ernest Urtasun Domènech
Ministro de Cultura

Tan excéntrico como carismático, James Lee Byars es una de las figuras más fascinantes del mundo del arte de la segunda mitad del pasado siglo. A través del uso de diferentes medios expresivos —de la escultura a la performance, pasando por la actividad epistolar, el dibujo o la instalación (incluyendo dentro de esta sus montajes expositivos)—, y de una concepción ritual y holística de la práctica artística, fue forjando una obra radicalmente heterodoxa y de gran densidad poética y filosófica en la que se confrontó a cuestiones como la relación entre transcendencia e inmanencia, la duda como motor existencial, la potencialidad transformadora del silencio y el vacío o la dialéctica existente entre lo material y lo espiritual, lo humano y lo divino, la vida y la muerte.

Como otros artistas vanguardistas occidentales que iniciaron su trayectoria en las décadas de 1950 y 1960, en la configuración y desarrollo de su lenguaje artístico ejercen un influjo determinante motivos, conceptos y símbolos ligados a tradiciones culturales y filosóficas originarias de Asia, como el pensamiento zen, la poesía haiku, los rituales sintoístas, el teatro *nō*, la caligrafía o el origami. Bajo ese influjo y con un instinto innato para los ritos ceremoniales, lo que buscaba con sus proyectos era generar una experiencia de encuentro con la belleza, de vivencia de lo que él definía como el «momento perfecto», noción que en cierto sentido es asimilable al estado de consciencia trascendental denominado *satori* en el budismo zen.

Entre 1958 y 1967, James Lee Byars vivió durante largos periodos en Japón. Los trabajos que realiza durante este momento inicial de su carrera prefiguran muchas de las constantes que vertebrarán toda su obra posterior. La concentración en el detalle y lo efímero, el rigor y la depuración formal, la sensibilidad hacia los materiales, su inquebrantable aspiración a lo sublime o el interés por las formas geométricas simples son aspectos que están presentes en estas obras tempranas. Ejemplo de ello son sus esculturas antropomórficas en las que la forma humana se reduce a sus rasgos fundamentales, como *Self-Portrait* [Autorretrato, ca. 1959], la pieza más antigua de Byars que se puede ver en la exposición.

Con su vuelta a Estados Unidos a finales de la década de 1960, en un contexto en el que el arte minimal y conceptual dominan la escena artística, la dimensión performativa fue adquiriendo un creciente protagonismo en su obra, buscando a menudo una implicación directa del público a través de diversas prácticas interrogativas. En esos años conoce al artista belga Marcel Broodthaers, cuya propuesta, desde su admiración compartida por el poeta francés Stéphane Mallarmé, en ciertos aspectos confluye con la suya. Ambos, por ejemplo, tratan de involucrar al espectador en una experiencia del contexto —que en el caso de Byars suele estar cargado de asociaciones mágico-místicas—, utilizan los dispositivos de exposición como herramienta artística y sienten una profunda fascinación por el objeto libro.

Ya en la década de 1970, su trabajo empieza a alcanzar un importante reconocimiento internacional. De la mano del comisario Harald Szeemann participa en la documenta 5 de Kassel, lo que constituye un punto de inflexión

en su carrera, así como en la Bienal de Venecia de 1975, ciudad que el artista veía como un puente entre oriente y occidente, y en la que trabajó y residió durante gran parte de la década siguiente. Una década que fue la de su gran consagración, con exposiciones monográficas de gran calado en ciudades como Berna, Ámsterdam, Eindhoven, Berlín, Düsseldorf o Turín. La primera gran muestra retrospectiva de James Lee Byars que se lleva a cabo en España tiene lugar en 1994, en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), del que era por aquel entonces director artístico Vicente Todolí, comisario de la presente exposición y también de la última que se dedicó en vida al artista, *The Palace of Perfect* [El palacio de lo perfecto], celebrada en la Fundação Serralves de Oporto en 1997.

Organizada en colaboración con Pirelli HangarBicocca, Milán, *James Lee Byars. Perfecta es la pregunta* propone un acercamiento retrospectivo a la obra del artista. Asumiendo el propio planteamiento metodológico de Byars a la hora de abordar sus proyectos expositivos, que el artista concibió siempre como instalaciones específicas, se ha dado una gran centralidad al diálogo entre los trabajos seleccionados y el espacio en el que se despliegan, el Palacio de Velázquez, cuya marcada simetría y su carácter de época contribuyen a remarcar su monumentalidad y las cualidades intrínsecas de los refinados materiales —mármol, pan de oro, seda, satén, cristal, etcétera— con los que están elaborados.

Entre las obras incluidas destaca, ocupando la zona central del palacio, la instalación *Red Angel of Marseille* [Ángel rojo de Marsella, 1993], compuesta por un millar de esferas de vidrio rojo que se disponen sobre el suelo para conformar una suerte de figura antropomórfica o quizás, como señala el crítico de arte Thomas McEvelley, un «árbol en flor». En la muestra, se encuentra cerca la pieza escultórica *The Red Devil* [El diablo rojo, 1977], confeccionada con cuerda de satén también roja. Son dos obras que nos hablan del interés de Byars por la dualidad entre el ángel y el demonio y las lecturas alegóricas que subyacen tras ella. También por las connotaciones asociadas al color rojo, símbolo de la sangre y de la vida, y uno de los que, junto al blanco, el negro y el dorado, marca su lenguaje visual. La obra *The Rose Table of Perfect* [La mesa rosa de lo perfecto, 1989], una esfera de un metro de diámetro compuesta por 3333 rosas rojas, sería otro interesante ejemplo. En el transcurso de la exposición, el rojo brillante, aterciopelado, de las rosas que cubren la escultura se irá transformando primero en un tono borgoña, después en granate y, por último, en marrón. Esta lenta pero inexorable metamorfosis da cuenta de otra constante en su trabajo: la indagación en torno a la transitoriedad inherente del orden cósmico, al carácter a la vez fugaz y trascendente de la belleza y la perfección. La figura de la esfera, muy presente en su obra, también conecta con esa indagación y juega un papel fundamental, a su vez, en su exploración de la forma humana y su representación simplificada, esbozada en su esencialidad anatómica, como en la anteriormente citada *Self-Portrait*. No es, en todo caso, la única forma geométrica que el artista utiliza con profusión. Cubos, círculos, rectángulos y otras figuras geométricas sencillas pero dotadas de gran simbolismo cultural están muy presentes en sus obras. En este sentido, en la exposición encontramos piezas como *The Figure of Question Is in the Room* [La figura de la pregunta está en la sala, 1986], volumen rectangular de mármol que también nos remite a su investigación en torno a la representación depurada de la forma humana; o *The Door of Innocence* [La puerta de la inocencia, 1986-1989], escultura en forma de anillo cuya apertura circular, parafraseando a Heinrich Heil, enmarca y remarca «todo lo que no se puede retener».

El artista volvió a presentar ambas obras revestidas de pan de oro, tal y como se exponen en la muestra. La utilización de este material es otra constante en su producción. Es necesario aclarar aquí que Byars nunca concibió el oro —o el uso del color dorado— como un elemento decorativo. Para

él era algo que, en su condición de valor artístico absoluto asociado simbólicamente a la inmortalidad, el misterio y el deseo, tenía la potencialidad de funcionar como un conductor para posibilitar la experiencia momentánea de la belleza que cifraba como el objetivo fundamental de su trabajo.

Cubierta de pan de oro estaba también la gran esfera de yeso de *La esfera de oro* (1992), la desaparecida instalación que realizó para su participación en el proyecto *Plus Ultra*, producido por BNV Producciones y con el comisariado de Mar Villaespesa en el marco del programa de actividades del Pabellón de Andalucía de la Expo'92. Con motivo de la presentación de esta pieza en Granada, se llevó a cabo una performance en la que contó con la colaboración del artista y poeta Miguel Benlloch (Granada, 1954 - Sevilla, 2018). En la muestra se ofrece amplia documentación de esta acción y de otras ligadas a su intensa actividad performativa. Asimismo, en ella se presta una especial atención a su prolífica producción de índole editorial y epistolar que, como nos señala Alexandra Munroe en el ensayo que ha escrito para el presente catálogo, constituía para Byars, quien siempre entendió arte y vida como realidades inseparables, una extensión de su práctica estética.

A través de esta selección de piezas escultóricas, instalaciones y materiales documentales, la exposición *James Lee Byars. Perfecta es la pregunta* nos invita a adentrarnos en el apasionante universo creativo, a caballo entre el misticismo, la espiritualidad y la corporalidad, de un artista que logró esquivar cualquier intento de categorización y nos legó una obra de significados inagotables. La muestra da cuenta de las principales temáticas y problemáticas que Byars fue abordando a lo largo de su carrera, poniendo de relieve la complejidad estético-filosófica de su propuesta, donde convergen influencias de muy diversa índole y la dimensión interrogativa ocupa siempre un lugar central, así como su incansable empeño por propiciar, con su indagación en torno a la perfección escondida detrás de ciertos materiales y formas geométricas básicas, una experiencia vivencial de encuentro con la belleza.

—Manuel Segade
Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN Vicente Todolí	12
SALTA POR ENCIMA DE ESTA CARTA PARA TENER UNA EXPERIENCIA MÍSTICA Alexandra Munroe	16
LA PREGUNTA POR EL CONTEXTO Y EL CONTEXTO DE LA PREGUNTA Jordan Carter	32
AGAECIÓ EN GRANADA Miguel Benlloch	44
ACCIONES James Lee Byars	58
JAMES LEE BYARS. PERFECTA ES LA PREGUNTA Vistas de la exposición en el Palacio de Velázquez	91
ENFOQUES DE OBRAS Sarah Kislingbury y Javier Rivero	139
LISTA DE OBRAS	181



James Lee Byars junto a *The Big Glass, or the Refinement of Perfection* en la instalación *It's Got To Be Beautiful*, Galerie René Block, Berlín, 1974.



Mis primeros encuentros con James Lee Byars tuvieron lugar en 1987, en la inauguración de la exposición de Per Kirkeby en el Ludwig Museum de Colonia y, poco tiempo después, mientras paseaba por la Bienal de Venecia. En ambas ocasiones iba ataviado con su uniforme característico, el sombrero de copa y el traje dorado que le conferían una especie de aura de leyenda que parecía excesiva y provocadora. En aquel entonces no supe comprender del todo que el lenguaje de la extravagancia ocupaba cada momento de su vida, y que vestir ese disfraz era una enigmática extensión de su propia imagen.

En sus años de formación (entre 1958 y 1967), Byars vivió en Japón durante largas temporadas, la mayor parte del tiempo en Kioto. Esta experiencia determinó profundamente su poética: le influyeron las prácticas espirituales del budismo zen y la idea de *mu* (la nada); la religión sintoísta y el ritual de doblar papel, las ceremonias del té, el teatro *nō*, los haikus de Matsuo Bashō y las artesanías tradicionales japonesas de la cerámica, los tejidos, la caligrafía y la elaboración de papel. Byars decía, como menciona Alexandra Munroe en el ensayo incluido en este catálogo, que Japón era «mi tierra soñada de la belleza». Para poder modelar su propia filosofía estética, entretejió cuidadosamente estos elementos con influencias de la cultura estadounidense, del Renacimiento tardío europeo, de la Grecia antigua y de Egipto, pero también de los últimos avances en la investigación científica, que le fascinaba. De hecho, Byars decía que tenía tres Steins («piedras», en alemán): Gertrude Stein, Albert Einstein y Ludwig Wittgenstein.

Byars irrumpió en la escena neoyorquina a finales de la década de 1960, y siempre fue un artista difícil de encasillar y situar dentro del contexto del arte estadounidense de la época. Definía su arte con la paradójica etiqueta de «minimalismo barroco», y nunca llegó a alinearse del todo con los movimientos artísticos contemporáneos: el minimalismo, el arte conceptual y Fluxus. A pesar de ello, contó con el apoyo y el estímulo de figuras claves de la escena artística, como el director del Metropolitan Museum of Art, Thomas Hoving, quien presentó sus obras en 1971, y, con anterioridad, de la conservadora del Museum of Modern Art de Nueva York, Dorothy C. Miller, la primera que expuso su obra en un contexto institucional en 1959, aunque lo hiciera nada menos que en las escaleras de emergencia del museo.

A lo largo de su carrera, Byars fue dejando innumerables pistas que hoy en día nos ayudan a reconsiderar su práctica artística. Sus primeras performances públicas se podrían definir como rituales haiku o, en sus propias palabras, «obras de teatro» o «acciones», como las que realizó en las calles de Nueva York —*The Giant Soluble Man* [El hombre soluble gigante, véase pp. 64-67] o *The Film Strip* [La tira cinematográfica, véase pp. 68-69], ambas de 1967—, en las que él dirigía los procesos y asignaba papeles específicos a los participantes pero se mantenía en un segundo plano. Algunas de estas performances trataban sobre lo efímero y lo inmaterial, como *The Perfect Kiss* [El beso perfecto], en la que Byars daba un beso prácticamente imperceptible al

aire (al universo) y después desaparecía, una obra que se presentó por primera vez en 1973 en una exposición colectiva en el Institute of Contemporary Art de Londres, donde participó por invitación de Joseph Beuys. Byars desarrolló gran parte de su carrera entre Estados Unidos y Europa, y pasó una cantidad considerable de años en Italia, sobre todo en Venecia, donde fijó su residencia en los años ochenta y creó numerosas obras y performances en respuesta al rico contexto artístico de la ciudad. En los años setenta su fama en Europa creció. En 1972 Harald Szeemann le invitó a participar en la documenta 5 de Kassel, donde se subió al tejado del Museum Fridericianum para escenificar la performance *Calling German Names* [Diciendo nombres alemanes, véase pp. 83-85]. Después participaría en las ediciones posteriores de este festival, y se convertiría en un asiduo de la Bienal de Venecia, adonde a veces acudía incluso sin ser invitado y donde presentó en 1986 *The Poet of the Gondola* [El poeta de la góndola], una performance que consistía en sostener un bastón dorado de seis metros de longitud mientras le bajaban en góndola por el Gran Canal en dirección a la Giudecca. En 1989 Rudi Fuchs comisarió una importante retrospectiva de su obra en el Castello di Rivoli, cerca de Turín, que se tituló *The Palace of Good Luck* [El palacio de la buena fortuna]. En esta exposición, dominada por el oro, se presentaron una serie de obras fundamentales que se han vuelto a exhibir en el proyecto expositivo coproducido por Pirelli HangarBicocca y el Museo Reina Sofía, como *The Door of Innocence* [El portal de la inocencia, 1986-1989; véase p. 153] y *The Figure of Question Is in the Room* [La figura de la interrogación está en la sala, 1986; véase p. 151], que reflejan el largo y complejo análisis de la noción de perfección que se oculta tras la aparente sencillez de estas figuras geométricas. En 1994 le encargué al poeta y escritor Kevin Power que comisariara una exposición de la obra de Byars para el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM). Se tituló *The Perfect Moment* [El momento perfecto]. Siguiendo las instrucciones de Byars, el espacio de la exposición —el antiguo refectorio de un convento del siglo XIV— se pintó para la ocasión de rojo intenso, uno de los colores característicos de su práctica, estrechamente relacionado con algunas de las obras expuestas, como *Red Angel of Marseille* [Ángel rojo de Marsella, 1993; véase p. 171] y *The Rose Table of Perfect* [La mesa rosa de lo perfecto, 1989; véase p. 161]. El resultado general hacía imposible separar las obras y la instalación, lo que revelaba una actitud común en su poética, en la que la experiencia estética, tanto para el artista como para los visitantes, no se concibe como un encuentro directo con un objeto que debe ser «aprehendido» o entendido, sino más bien como la experiencia de habitar un universo. Esta idea es la que impulsó el siguiente proyecto que realizamos en colaboración, la exposición titulada *The Palace of the Perfect* [El palacio de lo perfecto] en la Fundação Serralves de Oporto en 1997. Yo acababa de ser nombrado director, y la que fue mi primera exposición en esta institución resultó ser la última de la carrera de Byars, que en ese momento estaba enfermo de cáncer en fase terminal (de hecho, nunca llegó a ver la exposición, pues murió cuatro meses antes de la inauguración). En aquel entonces, la Casa Serralves, un edificio *art déco* de la década de 1920 ubicado en el parque del museo, acababa de ser restaurada, y en la base de la estructura, un pabellón de cristal, se habían instalado paredes donde exhibir obras de arte. Decidimos retirar todos los paneles para devolverle a la casa su aspecto original, con el fin de que pudiera revelar su verdadera naturaleza y cumplir su función original. Una vez realizada esa operación, queríamos celebrar esta fidelidad a la naturaleza de la arquitectura con la obra de Byars, porque eso es precisamente lo que logra su arte: habitar un espacio transformándolo mediante un giro.

En mis colaboraciones con Byars aprendí que utilizaba dos métodos fundamentales para montar una exposición: enfatizar la centralidad, situando cada pieza en un eje determinado dentro del espacio, y agrupar las obras dentro de un bloque de color, bien sobre las paredes (como en

la exposición del IVAM) o sobre el suelo del espacio. Un ejemplo de esta segunda estrategia es el de la retrospectiva que se inauguró en 1995 en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, donde Byars reunió un conjunto de esculturas sobre una plataforma dorada, transmitiendo una sensación de teatralidad a la instalación. Anteriormente, en la exposición *The Perfect Thought* [El pensamiento perfecto], que tuvo lugar en 1990 en el University Art Museum de Berkeley, había agrupado veinticinco de sus esculturas más importantes de los años ochenta —entre ellas *The Spinning Oracle of Delfi* [El oráculo giratorio de Delfos, 1986], *The Figure of Death* [La figura de la muerte, 1986; véase p. 40] y *The Moon Books* [Los libros de la luna, 1988-1989], que también se muestran en Pirelli HangarBicocca— dentro de un sólido círculo de pan de oro aplicado sobre el suelo.

El punto de partida de las exposiciones presentadas en Milán y Madrid es el deseo de crear un viaje a través de la práctica estratificada de Byars. Veintiséis años después de su muerte, las muestras reúnen numerosas instalaciones y piezas escultóricas de grandes dimensiones realizadas entre 1959 y 1994, expuestas en orden no cronológico. Estructurado de acuerdo con el planteamiento conceptual del artista, en el recorrido de la exposición realizada en el Palacio de Velázquez se muestran las piezas acentuando su sensación característica de masa, espacio, y vacuidad, e interrelacionando unas piezas con otras de forma visual a través de los distintos ejes que ordenan el espacio arquitectónico de las salas construidas en el Palacio de Velázquez. Algunas de las esculturas, como la emblemática pieza *Red Angel of Marseille* o *The Golden Tower with Changing Tops* [La torre dorada con puntas cambiantes, 1982, véase p. 147], revelan la singular visión de la escala y del volumen de Byars; cuando se instalan se convierten en espacio por negación, y son capaces de cambiar nuestra percepción del entorno. Estas piezas son acompañadas de un conjunto de material documental, efímeras, fotografías y vídeos de performances y acciones realizadas por Byars que permiten comprender su forma de relacionar los diferentes estratos de su práctica de forma integral, uniendo en todo momento arte y vida a través de una filosofía y arte interrogativos.

**SALTA POR ENCIMA
DE ESTA CARTA PARA
TENER UNA EXPERIENCIA
MÍSTICA**

ALEXANDRA MUNROE



FIG. 1: Sachiko Taki despliega la obra de James Lee Byars
(Untitled) 1 × 200 Foot Paper [Sin título, 1 × 200 pies de
papel] en el Templo Shōkoku-ji, Kioto, 1965.

1. Las dos obras que se utilizaron en 1964 en la performance de Shōkoku-ji fueron: *A 1000-Foot White Chinese Paper* [Un papel blanco chino de 1000 pies, 1962-1963], que en la actualidad pertenece al Carnegie Museum of Art de Pittsburgh; y *Untitled Object* [Objeto sin título, 1962-1963], lápiz sobre papel japonés, pegado y doblado, 30,5 × 533,4 cm desdoblado, que en la actualidad pertenece a la colección del Museum of Modern Art de Nueva York. En 1964, Byars mencionaba estas dos obras en una carta que le envió a Thomas Messer, por entonces director del Solomon R. Guggenheim Museum and Foundation, y decía: «Mis obras completas caben en una maleta, dobladas: una de 4 por 800 pulgadas y otra de 1 × 199 pies, etc., y se pueden hacer performances con las dos. No espero que nadie me patrocine». James Lee Byars, carta a Thomas Messer, 1964, caja 4251, carpeta 14, archivos de Thomas Messer (A0007), Solomon R. Guggenheim Museum Archives, Nueva York.

2. Esta descripción directa de la performance del Shōkoku-ji la escribió el periodista y fotógrafo británico Simon Blackwell y se cita en Klaus Ottmann, «Objects of Seduction: James Lee Byars's Scrolls and Accordion-Folded Performative Paper Sculptures», en Christoph Benjamin Schulz (ed.), *Die Geschichte(n) Gefalteter Bücher: Leporellos, Livres-Accordéon Und Folded Panoramas in Literatur Und Bildender Kunst*,

Los invitados llegaron a oscuras y se reunieron en el silencioso salón principal del templo Shōkoku-ji, justo al norte del Palacio Imperial de Kioto. Mientras esperaban, algunos empezaron a impacientarse. Entonces apareció una limusina negra de época y los dos artistas que iban a protagonizar la performance avanzaron hacia la multitud con dramática solemnidad: James Lee Byars, con traje negro y sombrero de copa, y Sachiko Taki, con vestido de noche de seda y capa. Unas pocas luces iluminaban el gran salón de culto con tatami y paneles *fusuma*, decorados con pinturas a tinta china del siglo xv que representaban antiguos pinos. Taki desdobló parcialmente un papel blanco de unos 250 metros de largo para formar una elipse; cuando la terminó, se detuvo. Después, con movimientos precisos, volvió a doblarla para formar un cubo. Afuera, sobre los envejecidos tablonces de madera del porche *engawa* que daba al jardín de musgo y piedras, empezó a desplegar y plegar otro acordeón de papel, en esta ocasión de unos 30 centímetros de ancho por 60 metros de longitud, a lo largo de toda la extensión del sombrío perímetro del templo. Una sola línea trazada a lápiz negro que recorría el centro de los pliegues marcaba el infinito (fig. 1)¹. Los artistas actuaban en silencio y concentrados, mientras algunos invitados reían disimuladamente. De repente, Byars gritó: «¡Esto es para que aprendáis a tener paciencia y perseverancia, y a entender el arte!» Y ambos se montaron de nuevo en el coche, que se fue alejando hasta desaparecer del todo².

MI TIERRA SOÑADA DE LA BELLEZA

James Lee Byars llegó a Yokohama en el otoño de 1958, a los veintiséis años, y vivió y trabajó en Japón durante la mayor parte de la década siguiente. Japón era, según sus propias palabras, «mi tierra soñada de la belleza»³. Se instaló en el noroeste de Kioto, en los alrededores de Kinkaju-ji, el Templo del pabellón de oro, y de vez en cuando impartía clases de inglés en la Universidad de Doshisha, un exclusivo centro privado fundado por un misionero protestante japonés en la era Meiji (1868-1912). Entre el profesorado de este centro se encontraban algunos de los más brillantes niponólogos de la generación de la posguerra; con el tiempo, Byars acabaría conociendo a varios de ellos, entre otros a Lindley Williams Hubbell, poeta, estudioso de William Shakespeare y experto en teatro *nō*. Con dos mil años de historia a sus espaldas, Kioto, la capital imperial de Japón, se había salvado de los bombardeos estadounidenses en la Segunda Guerra Mundial por la riqueza de su patrimonio cultural. En la época en que Byars llegó a la ciudad, podía imaginarse perfectamente que vivía en «el mundo del príncipe resplandeciente». Kioto era el corazón de las artes tradicionales japonesas, el centro de la artesanía del papel y de la seda, y la sede histórica del budismo zen. Las tres principales escuelas de la ceremonia del té *wabi* de Sen no Rikyu se encontraban allí; las cinco escuelas de teatro *nō* actuaban en sus escenarios; y el interior de la suave cadena montañosa que delimitaba las antiguas

Hildesheim, Alemania, Georg Olms Verlag AG, 2020, pp. 331–345. Véase también Sakagami Shinobu, *James Lee Byars: Days in Japan*, Warren, Connecticut, Floating World Editions, Inc., 2017, pp. 79–82. Shakami fecha esta performance el 21 de junio de 1964.

3. James Lee Byars, se cita en William S. Lieberman, «New Talent USA: Prints and Drawings», *Art in America* 1 (1961), p. 50; se cita en Kevin Power, «James Lee Byars: A Glimpse of the Perfect», en *James Lee Byars: The Perfect Moment*, Valencia, IVAM, 1995, p. 281.

4. James Lee Byars, carta a Dorothy C. Miller, 1966, ilustración en Michelle Elligott, *James Lee Byars: The Art of Writing*, https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/art_of_writing/2007. Consultada por última vez el 26 de julio de 2023.

5. Georges Bataille, «Chance» [1944], en Fred Botting y Scott Wilson (eds.), *The Bataille Reader*, Oxford, Blackwell Publishing, 1997, p. 40. Referencia recogida en Ottmann, «Objects of Seduction», pp. 331–345.

6. «The Mystic Painters of the Northwest», *Life* (28 de Septiembre de 1953).

7. John Cage, «Autobiographical Statement», discurso escrito para la Inamori Foundation y pronunciado en Tokio en 1990 y revisado posteriormente, https://johncage.org/beta/autobiographical_statement.html. Consultada por última vez el 16 de agosto de 2023.

8. Morris Graves, «Morris Graves—Excerpts from Guggenheim Application», Noviembre de 1945, se cita en Kathleen Pyne y D. Scott Atkinson, «Landscapes of the Mind: New Conceptions of Nature», en Alexandra Munroe (ed.), *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*,

fronteras de la ciudad acogía unos dos mil templos budistas y santuarios sintoístas con monasterios y lugares de culto aún activos en su mayoría a principios de los años sesenta. Kioto, al igual que Venecia, la ciudad donde Byars viviría en los años posteriores, era un lugar muy sofisticado: una ciudad que se desvivía por cultivar la belleza, la elegancia y la espiritualidad más refinada. Vivía al margen del tiempo. «Siento que mi vida y mi pintura encajan en este lugar», declaraba Byars en una carta que le envió a Dorothy C. Miller, del Museum of Modern Art. «Aquí, la sencilla esencia de la existencia posee un significado cotidiano»⁴.

El interés de Byars por la estética japonesa era un interés idiosincrásico, pero también formaba parte de una *gestalt* cultural más amplia. Pocos años antes de dejar los EE.UU., el artista había organizado una exposición en la casa de su familia en Detroit a modo de tesis doctoral: dejó la casa sin un solo mueble y quitó todas las puertas y ventanas. Allí, en las habitaciones vacías, oscuras, expuestas a los vientos, presentó una sobria instalación de piedras esféricas que evocaban el orden celestial. En el invierno de 1956, Byars había alquilado una finca de producción de césped a las afueras de Detroit y había colocado una serie de esculturas abstractas sobre los montículos de hierba nevados en una noche de luna llena. Los invitados tenían instrucciones de presentarse a media noche y contemplar la exposición mientras paseaban en trineo. Su instinto para la ceremonia, para la experiencia ritual del arte como un encuentro momentáneo en el que la belleza se entendía como un fenómeno efímero, había empezado ya a guiar el camino de Byars como artista. Antes de enamorarse de Japón, Byars ya dominaba el arte de la casualidad. «El juego», como escribió Georges Bataille, «que es tan fascinante como la catástrofe, te permite vislumbrar positivamente la vertiginosa capacidad de seducción del azar»⁵. A Byars le gustaba dar pequeños sobresaltos a la gente.

Byars irrumpió en la escena de la vanguardia estadounidense en una época en que los artistas, los escritores, los músicos y los performers convergían en torno al arte y pensamiento oriental, en su rechazo radical de Occidente y de los monstruos que había producido allí la modernidad. En Seattle, Mark Tobey, cuyo marcado interés por la estética y las prácticas espirituales asiáticas le había llevado hasta China y Japón en la década de 1930, lideraba a «los pintores místicos del noroeste», según la definición acuñada por la revista *Life*, un grupo en el que militaba el amigo de Byars Morris Graves⁶. No muy lejos de allí, en la Cornish School of the Arts, se estaba formando el compositor John Cage, que había experimentado una transformación después de entrar en contacto en esta escuela con «las tres vías de la sabiduría oriental». Allí, Cage aprendió que «el propósito de la música es despejar y tranquilizar la mente, para hacerla así susceptible a las influencias divinas»⁷. Hijos de la desolación de la Segunda Guerra Mundial y del horror ante la hostilidad de los Estados Unidos hacia Japón, los miembros de esta comunidad compartían el interés por Asia como fuente inmediata y alternativa de valores culturales y espirituales; un bálsamo para combatir lo que Graves definía como «la racionalidad profundamente tecnologizada del mundo occidental»⁸. Graves, que le proporcionó a Byars algunas cartas de recomendación en su primer viaje a Japón, era famoso tanto como performer dadaísta cuanto como eremita budista; en su recóndita cabaña de Isla Fidalgo llevaba una vida monástica, y se dedicaba a pintar sus «paisajes de la mente» mientras leía textos sobre la poética japonesa de Arthur Waley, R. H. Blyth y Alan Watts, entre otros autores. Byars interiorizaría enseguida las ideas de Graves, que sostenía que «el zen acentúa la faceta meditativa, serena la superficie de la mente y permite que florezca la superficie interior»⁹.

A principios de la década de 1950, el concepto de iluminación trascendental, o *satori*, del budismo zen se había apoderado de la imaginación de

Nueva York, Guggenheim Museum, 2009, p. 95.

9. Morris Graves, se cita en Frederick S. Wight, *Morris Graves*, Berkeley, University of California Press, 1956, p. 19.

10. Ananda Kentish Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1934, pp. 10–11 [Trad. Cast.: *La transformación de la naturaleza en arte*, Barcelona, 1997]. Se cita en David W. Patterson, «Asian Structures in Modern Composition: Music and Philosophy», en *The Third Mind*, p. 281.

la vanguardia y había servido de inspiración para formular una definición del ser y de la conciencia radicalmente nueva. La pérdida de la fe en la «alta modernidad» y en el «racionalismo progresista» impulsó un interés subversivo y filosófico en la cultura no occidental, hasta tal punto de que en el *Manifiesto Fluxus* de 1963 George Maciunas emplazaba a la vanguardia a «purgar al mundo del europeísmo». En reacción contra el heroísmo del expresionismo abstracto y el mercantilismo del arte pop, los nuevos movimientos artísticos —el neodadaísmo, el assemblage, los happenings y Fluxus— abogaban por unas sensibilidades anarcoculturales basadas en el dadaísmo, la fenomenología occidental y el existencialismo, con algunas nociones relacionadas con el minimalismo, la indeterminación e incluso el realismo cotidiano, extraídas del pensamiento budista. Desde la comunidad del Black Mountain College hasta la generación Beat pasando por los poetas del Renacimiento de San Francisco, el tantra y el zen estaban en pleno auge en Estados Unidos. Byars no era tan polémico ni tan político como otros, pero el clima era propicio para la recepción de sus propuestas. Curiosamente, se sentía más próximo a los poetas Cid Corman, Kenneth Rexroth, Gary Snyder y Philip Whalen —todos los cuales habían pasado temporadas considerables en Japón— que a los minimalistas norteamericanos, cuyo formalismo nunca llegó a abrazar del todo.

En Nueva York, Cage esbozó un nuevo planteamiento general de la composición musical, basado en sus interpretaciones del pensamiento oriental. Leyó *El Evangelio de Sri Ramakrishna* y convirtió una frase del historiador del arte indio Ananda Kentish Coomaraswamy —«el propósito del arte es imitar la naturaleza en su forma de operar»¹⁰— en la premisa fundamental de su propia estética en ciernes. También se inspiró en las legendarias conferencias sobre el zen y la cultura japonesa que había pronunciado D. T. Suzuki en la Universidad de Columbia en la década de 1950. Al igual que Byars, que también se dedicó al estudio de la religión, la filosofía y el arte oriental durante toda su vida, las traducciones que hacía Cage de estas ideas rara vez eran literales, y cuando se valía de ciertos modelos a veces trastocaba su significado original para adaptarlos a su propio programa artístico. La mítica composición de Cage *4'33"* (1952), que transformaba tácitamente los sonidos ambientales circundantes en música, era una demostración de su revolucionario axioma: «dejemos que los sonidos sean ellos mismos». Byars estaba de acuerdo con Cage, pero llevó sus lecciones un paso más allá: *4'33"* le había demostrado que el silencio tenía un inmenso poder como gesto performativo.

El enorme impacto que ejercieron las ideas de Cage —el arte y los medios para su producción se encuentran a nuestro alrededor— en la estética contemporánea, favoreció además la creación de un entorno abierto en el que las fronteras entre la música, la poesía, la performance y las artes visuales dejaron de existir; un planteamiento fluido, no jerárquico que también era fundamental en las artes japonesas. Pocos artistas del círculo de Cage entendieron esto mejor que Yoko Ono. Sus instrucciones para música, pinturas, eventos, objetos y películas —muchas de las cuales reunió en su influyente antología *Grapefruit* [Pomelo, 1964-1971]— establecían que el intermedia, el concepto, el lenguaje y la participación eran los preceptos centrales de los movimientos emergentes de Fluxus y el arte conceptual (figs. 2-3). Pero la idea más radical que se puso en práctica en esta comunidad de amigos políglotas era la convicción de que el arte debe liberar la mente. Una obra de arte, sea cual sea su forma, es en esencia efímera porque existe como una experiencia en el tiempo y actúa como debe actuar la iluminación, como un destello que atraviesa la mente del participante. Las instrucciones de Ono, con su fusión destilada de imagen y palabra, su estructura epigramática y su frecuente alusión a la naturaleza (cielos, nubes, agua), utilizan el lenguaje precisamente para desencadenar una percepción que trascienda



FIG. 2: Yoko Ono, *Grapefruit*
[Pomelo], 1964.

FIG. 3: Yoko Ono, *Painting to Let the Evening Light Go
Through* [Pintura para dejar pasar la luz del atardecer], 1961.



11. Yoko Ono, «To the Wesleyan People», encarte en *The Stone*, Nueva York, Judson Gallery, 1966; reimpresso en *Yoko at Indica*, Londres, Indica Gallery, 1966, y en *Grapefruit*, Nueva York, Simon and Schuster, 1970 [Trad. Cast.: Pomelo, Cuenca, Centro de Creación Experimental, 2006]. Véase Jon Hendricks, «Anthology: Writings by Yoko Ono», en Alexandra Munroe (ed.), *YES YOKO ONO*, Nueva York, Japan Society y Harry N. Abrams, 2000, pp. 288–291.

12. James Lee Byars solía hacer referencia a su búsqueda de «el momento perfecto». Véase el catálogo de la exposición retrospectiva realizada en el Institut Vanlecià d'Art Modern en 1994, que lleva precisamente ese título, *James Lee Byars: The Perfect Moment*.

13. Olga Constantine (1929-1997) fue una artista abstracta estadounidense que daba clases

el ámbito de la lógica. En la edición de 1970, en *Grapefruit* se añadió este texto titulado «To the Wesleyan People» [A la gente de Wesleyan]:

La mente es omnipresente, los acontecimientos de la vida no suceden aislados y la historia está siempre aumentando su volumen. El estado natural de la vida y de la mente es la complejidad. En este punto lo que el arte puede ofrecer (si puede ofrecer algo, me parece) es una ausencia de complejidad, un vacío a través del cual uno sea llevado a un estado de completa relajación mental. Después de ellos puede volverse a la complejidad de la vida otra vez, y puede no ser lo mismo, o quizás uno no vuelva jamás, pero ese es un problema personal¹¹.

Una vez que llegó a Japón, Byars decidió *no volver jamás*. Allí encontró una cultura viva cuya concepción de la «ausencia» contenía todo lo que él necesitaba para su búsqueda del «momento perfecto»¹².

LA ESCRITURA DE UNA CARTA, SAGRADA

James Lee Byars nunca estuvo interesado en la objetualidad independiente de una obra de arte; lo que le obsesionaba en su búsqueda de la perfección y la verdad era más bien el efecto de un objeto como transmisor de conciencia entre invitado y anfitrión. En las primeras cartas que Byars le envió desde Japón a Olga Constantine, su profesora de arte en la Wayne State University y buena amiga, aseguraba haber hallado la «inmortalidad», la «trascendencia», la «libertad» y la «belleza» en todas las cosas, desde la rama quebrada de un árbol remendada con una pajita que había encontrado en el camino de una aldea a la «vasta azulidad» del infinito del océano¹³. El arte no estaba separado de la vida; era una

en la Wayne State University, donde conoció a Byars, que estudió arte y filosofía en esta universidad en la década de 1950. Constantine y Byars mantuvieron la amistad y se escribieron durante toda su vida. Véase Olga Constantine Papers Relating to James Lee Byars (ca. 1953–64; 1997), Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC, <https://www.aaa.si.edu/collections/olga-constantine-papers-relating-to-james-lee-byars-5986>. Consultada por última vez el 20 de julio de 2023. Este archivo está integrado fundamentalmente por las cartas que Byars le envió a Constantine mientras estudiaba y viajaba por Japón.

14. James Lee Byars, carta a Olga Constantine, 12 de agosto de 1959. Olga Constantine Papers, óp. cit. Byars escribió esta carta desde el Museo de Arte Popular (el actual Museo de Artesanía de Kurashiki), Kurashiki, prefectura de Okayama, Japón.

15. James Lee Byars, carta a Olga Constantine, s. f., Olga Constantine Papers, óp. cit.

práctica para concentrar el éxtasis que provocaba. «Cada momento es sagrado, cada momento está cargado de belleza, nada puede ser profano», añadía¹⁴. Lector ecléctico y atento de las traducciones, las historias y los estudios sobre el célebre «culto a la belleza» japonés disponibles en inglés, que combinaba con su erudito conocimiento de la mitología griega, Shakespeare y la Biblia del Rey Jacobo, Byars, en las cartas que le escribió a Constantine, cultivaba una estética descaradamente mística y deliberadamente grandilocuente.

Mi amigo Orfeo y yo cruzamos
el prado

Una gran voz nos dijo a nosotros y a todos:
«Vivimos solo para descubrir la belleza
todo lo demás es una forma de espera»
Sonidos que brotan de una piedra mucho más grande
que nosotros

Nos alejamos con nuestros
corazones maravillados en silencio

Lee¹⁵

En el momento en que Byars normalizó su vida nómada en el extranjero, su correspondencia cobró una importancia aún mayor. Sus cartas desde Japón eran más poéticas que prosísticas. Cuando aprendió a elaborar papel según los métodos artesanos tradicionales japoneses y empezó a utilizarlo en performances como la de Shōkoku-ji, las cartas se convirtieron en una extensión de su arte. Byars, un trabajador incansable que apenas dormía, se levantaba antes del amanecer y dedicaba varias horas a componer sus misivas. En primer lugar, elegía el papel: papel chino o japonés hecho a mano, papel de seda o papel arrugado, rollos enrollados o en forma de acordeón, retales de seda o etéreas láminas de pan de oro. Celebraba lo percedero y lo efímero. Después, recortaba el material con el tamaño y la forma que deseaba: a veces hacía círculos con agujeros, otras bandas de varios metros (fig. 4). Escribía con pluma sobre papel *glassine* blanco, o con pastel blanco sobre papel blanco, o con pastel dorado sobre papel rojo, o aplicaba un lápiz casi imperceptible sobre papel de seda. Luego doblaba las hojas para componer complejos puzles que recordaban a las figuras de origami. A veces introducía objetos en el sobre:



16. James Lee Byars, carta a Olga Constantine, c. 1958, Olga Constantine Papers, óp. cit.

pedrecitas del lecho de un río, plumas, confeti dorado. Antes incluso de que el remitente pudiera intentar descifrar su escritura, el mero acto de desdoblar y abrir una carta de Byars le obligaba a tomárselo con calma, a cambiar de actitud, a aceptar que estaba dispuesto a participar en la performance de recibir un regalo así.

Byars escribió múltiples cartas a sus amigos de todo el mundo. A Constantine le hablaba de sus revelaciones en Japón y, de vez en cuando, le pedía ayuda para solicitar alguna beca. Cuando empezó a viajar cada vez con mayor frecuencia a Nueva York, a la Costa Oeste y a Europa, inició una correspondencia casi diaria con varios artistas, comisarios y directores de museo. Escribió muchas cartas a Joseph Beuys. Las cartas de Byars eran obras de arte, pero difíciles de leer. Utilizaba una sintaxis críptica y, en muchas de ellas, se valía de lo que definía como «lenguaje abrev.», un código secreto de abreviaciones y abstracciones. Con el tiempo, su escritura se volvió más ornamental y barroca. Uno de los elementos de su caligrafía celestial, escrita totalmente en mayúsculas, consistía en añadir una estrella a los remates de todas las letras. También componía cartas mecanografiadas y a veces echaba mano incluso de tarjetas impresas, donde desgranaba sus palabras con una tipografía diminuta.

En una carta que le escribió a Constantine en torno a 1958, Byars se dejaba llevar por el éxtasis ante la posibilidad de compartir la conciencia con la persona amada a través del intercambio epistolar:

El aguacero ha cesado. Cerca de donde escribo, una araña reconstruye su hogar, parece su naturaleza esencial delicada, leve, honesta pero destinada a la muerte.

¿Qué podemos hacer nosotros así de bello? ¿Forma parte también de la muerte? Sabes que no puedes adentrarte en la negrura desconocida, ¡pero debes hacerlo o no tienes vida!

Hace poco, mientras pintaba con tinta china, la niñita de la casa me dijo
«Tus pinturas son como la noche»
Esa poesía tan inconsciente

La escritura de una carta, sagrada
el hermoso y esperanzador encuentro
del yo con el yo
¡Adoro tu conciencia!¹⁶

Resulta tentador imaginar que la atención que Byars prestaba a las cartas que escribía era otra de sus apropiaciones manifiestas del arte y las costumbres japonesas. Heian-kyō, la ciudad que más adelante se acabaría conociendo como Kioto, se fundó como nueva capital de la corte imperial en el año 794 de nuestra era; los cuatro siglos posteriores del periodo Heian (794-1185) asistieron a la consolidación del poder político bajo el clan Fujiwara, a la ruptura con la China Tang y al florecimiento de una vida cortesana especialmente refinada, conocida como la civilización Heian. El código estético imperante, imbuido de las enseñanzas budistas de la evanescencia de la vida, sirvió de inspiración a algunas de las más avanzadas expresiones artísticas profanas y religiosas realizadas en cualquier lugar del mundo en esa época. Ese universo insular dominado por la poesía y el ritual, el juego del *go* y el incienso, los lujos fastuosos y los sucesos sobrenaturales ha quedado plasmado en el clásico de la literatura del siglo XI *La historia de Genji*, considerada como la primera novela de la literatura universal. Escrita por Murasaki Shikibu (c. 973 - c. 1014

FIG. 4: *Two Paintings*
[Dos pinturas], acción en el Museo Municipal de Arte de Kioto, 1962-1963.

17. James Murdoch, *A History of Japan*, Londres, Routledge, 1949, p. 230; se cita en Ivan Morris, *The World of the Shining Prince: Court Life in Ancient Japan*, Tokio, Charles E. Tuttle Company, 1964, p. 5 [Trad. Cast.: *El mundo del príncipe resplandeciente*, Girona, Atalanta, 2007].

18. *Ibid.*, pp. 187-188.

o 1025), una cortesana que sirvió en la corte imperial describe una sociedad aristocrática de un refinamiento cultural fabulosamente elevado, con una profunda conciencia de su propia relevancia histórica. En el mundo de Genji, el príncipe resplandeciente, una falta de apreciación de una obra caligráfica o de una interpretación musical podían arruinar la reputación de un aristócrata. El culto al refinamiento y los complejos y a veces ilícitos romances de la corte Heian que se relatan en *La historia de Genji* han sido un motivo recurrente de los rollos narrativos, las pinturas y los paneles en Japón desde el siglo XI. Pero el «culto a la belleza» de Kioto también era un motivo de vergüenza para los historiadores nacionalistas del Japón de la era moderna, que rechazaban su decadencia en favor del sogunato militar que sucedió a los Fujiwara, y suscitó el desprecio entre los primeros estudiosos occidentales. «Una prolífica casta de diletantes codiciosos, menesterosos y frívolos», escribía James Murdoch en 1903. «Un bonito espectáculo, desde luego, cabía esperar de aquellos consentidos adláteres y empolvados poetastros»¹⁷.

Seguramente Byars estaba familiarizado con la traducción de más de mil páginas que había llevado a cabo Arthur Waley de *La historia de Genji* (1925-1933). En esta versión, habría leído acerca de las convenciones artísticas que acompañaban a la preparación y el envío de una carta en el Japón del periodo Heian, una costumbre que influyó en movimientos artísticos posteriores, como la escuela Rinpa, y que sigue siendo apreciada en nuestros días. Escribir una carta no era solo un acto de comunicación, sino una manera de demostrar el talento. El estudioso de *Genji* Ivan Morris describe la escena de esta manera:

Primero era necesario elegir un papel del grosor, el tamaño, el diseño y el color apropiados para que armonizaran con el estado de ánimo que se deseaba sugerir, así como con la estación del año e incluso el tiempo atmosférico del día. La caligrafía, desde luego, era por lo menos tan importante como el mensaje en sí, y a menudo el remitente tenía que hacer numerosos borradores con diferentes pinceles antes de conseguir el efecto exacto que deseaba. El núcleo del texto solía ser un poema de treinta y una sílabas cuya imagen central era algún aspecto de la naturaleza que simbolizaba delicadamente la ocasión. Al terminar la carta, el remitente la doblaba cuidadosamente en uno de los estilos establecidos. El siguiente paso era seleccionar la rama o ramillete de flores al que se fijaba la carta. Esto dependía del estado de ánimo dominante en la misiva y de las imágenes del poema. También estaba relacionado con el color del papel: azul para una ramita de sauce, verde para el roble, carmesí para el arce, blanco para una raíz de lirio. Finalmente, el remitente llamaba a un apuesto mensajero y le daba instrucciones sobre la entrega del precioso documento. Entonces no quedaba más que esperar la réplica y descubrir la habilidad con que el corresponsal había respondido al reto¹⁸.

Para Byars, la correspondencia era una síntesis de su programa estético. Las cartas se concebían y se experimentaban como una ocasión, un acontecimiento momentáneo con un encanto sorprendente. La materialidad de las cartas era tan preciosa y frágil como el ala de una mariposa. Adoptaban la forma tanto de la presencia como de la ausencia, la dialéctica de la perfección y la muerte que estructuraba su escrupulosa filosofía. Con creciente intensidad, sus cartas iban forjando una especie de vínculo hermético con sus amigos y colaboradores. Byars escribía incansablemente a las personas más influyentes del mundo del arte contemporáneo: Dorothy C. Miller, conservadora del Museum of Modern Art de Nueva York; Thomas Messer, director del Solomon R. Guggenheim Museum; Gordon Washburn, director del Fine Arts Department of Carnegie Institute y, más tarde, de la Asia Society Gallery de Nueva York; y Sam Wagstaff,

19. James Lee Byars, carta a Thomas Messer, s. f., c. 1963, Caja 4251, carpeta 21, Thomas M. Messer records (A0007), Solomon R. Guggenheim Museum Archives.

conservador del Wadsworth Atheneum Museum of Arts y del Detroit Institute of Arts. En sus cartas proponía colaboraciones, describía sus próximos proyectos, eventos y performances, y, con frecuencia, pedía las cosas más extravagantes. Obsesionado con la imponente rotonda y el atrio de Frank Lloyd Wright, llamaba al Guggenheim el «edificio sagrado», e ideó varios proyectos para este espacio que le presentó a Messer, entre ellos el de vaciar totalmente el museo y pintarlo de oro puro. A principios de la década de 1960, redactó una propuesta para montar en el museo una enorme instalación de papel, *Hole in the Sky* [Agujero en el cielo]; le envió a Messer un montón de hojas de papel amarillo con palabras escritas en la esquina superior izquierda de cada página:

Querido Sr. Messer
«Hole in the sky»
anónimamente
papel blanco
verano
3 × 300 pies con un agujero de un pie en el centro
elevado con un vara extensora
justo en el centro de la sala
sube y baja todos los días
durante cuatro días
¿podría financiarla el museo?
se construiría en Kioto por 1000 dólares y se enviaría por avión
la institución podría quedarse con la pieza si lo desea
¿Ideas?
Con cariño JB¹⁹

Cuando Byars empezó a exponer en la Bienal de Venecia y en la documenta de Kassel, escribió un aluvión de cartas a sus seguidores, cada vez más numerosos, entre los que se encontraba el ilustre director de museos Rudi Fuchs y el comisario Harald Szeemann. En 1972, con ocasión de la inauguración de la documenta 5, comisariada por Szeemann, Byars envió telegramas a la Reina Isabel de Inglaterra, al presidente de los EE.UU. Richard Nixon y a Mao Zedong, suplicándoles que asistieran al acto:

AL GRAN MAO PEKÍN

ME PARECE PERFECTO Y LÓGICO QUE UN IMPORTANTE
JEFE DE ESTADO VISITE LA
EXPOSICIÓN DE ARTE MÁS IMPORTANTE DEL MUNDO Y HAGA
COMENTARIOS OPORTUNOS? PODRÍA INVITARLE A
LA DOCUMENTA 5 EN KASSEL, ALEMANIA, EL
7 O EL 8 DE OCTUBRE
SINCERAMENTE JAMES LEE BYARS

P. D. O A UNO DE SUS REPRESENTANTES O POR TELÉFONO

En el teatro *nō* las obras comienzan en el más allá; todos los protagonistas son fantasmas y espíritus, apariciones de una mente sobrenatural, ancestral. Para Byars, invitar a los personajes más famosos e inverosímiles a la documenta equivalía a comenzar el drama en una condición de deseo no correspondido.

EL LIBRO DE UNA SOLA PÁGINA CON CIEN PREGUNTAS

En 1967, James Lee Byars perdió el trabajo que le permitía disfrutar de un visado japonés y decidió regresar a los EE.UU. después de diez años en Japón. Durante

20. James Lee Byars, nota de prensa para la exposición *Made With Paper*, Museum of Contemporary Crafts, Nueva York, 1967–1968, se cita en *James Lee Byars: The Perfect Moment*, óp. cit., p. 202.

21. Thomas McEvilley, «Byars' Death», en *ibíd.*, p. 270.

22. James Lee Byars, «The Holy Ghost», entrevista con David Sewall, en Magalí Arriola y Peter Eleey, (eds), *James Lee Byars: 1/2 An Autobiography*, Ciudad de México y Nueva York, Museo Jumex y MoMA PS1, 2014, p. 235.

23. James Lee Byars, se cita en *James Lee Byars: The Perfect Moment*, óp. cit., p. 295.

24. James Lee Byars, entrevista con Wolf Günter Thiel, 1995, se cita en Friedhelm Mennekes (ed), *James Lee Byars: The White Mass*, Colonia, Walther König, 2004, s. p. Cursiva del autor.

25. Michael Stoeber, «A Text Made of Air: Byars' Books and Ephemera», en Carl Haenlein (ed), *James Lee Byars: The Epitaph of Con. Art Is Which Questions Have Disappeared?*, Hannover, Kestner Gesellschaft, 1999, p. 222.

FIG. 5: *The Black Book* [El libro negro], acción en el bosque de Soignes, Bruselas, 1971.

las tres décadas siguientes vivió a caballo entre Los Ángeles y el suroeste norteamericano, Nueva York, San Francisco y Berna, en los Alpes suizos. En 1982, se instaló en una pensión en Venecia, donde guardaba sus obras y su biblioteca, y en 1997 viajó a El Cairo, donde falleció después de enfermar de gravedad. En el transcurso de sus peregrinaciones, el papel siguió siendo su medio predilecto. Para la exposición *Made with Paper* [Hecho con papel, 1967-1968], en el Museum of Contemporary Crafts de Nueva York, redactó una nota mecanografiada titulada «JAMES LEE BYARS AND A DOZEN FACTS» [JAMES LEE BYARS EN DOCE DATOS]. El dato número tres era «INTERESADO EN LA FILOSOFÍA»; el número cinco «TRABAJA EL PAPEL COMO ARTISTA»; y el número siete «SU FRASE FAVORITA ES COMO UN SUEÑO COMO UNA VISIÓN COMO UNA POMPA COMO UNA SOMBRA COMO EL ROCÍO COMO EL RAYO»²⁰.

Lo que más atraía a Byars del papel era su relevancia cultural y las propiedades mágicas que él mismo le atribuía. Trabajar con papel es conversar con el pasado, una actitud que refleja una nostalgia que impregna el arte de Byars y le diferencia de muchos de sus contemporáneos. En Japón, es probable que Byars estuviera familiarizado con la práctica sintoísta del *shide*, unas serpentinatas de papel dobladas en zigzag que simbolizan la presencia de *kami*, los espíritus de la naturaleza, en un santuario. Cuando se atan a una cuerda con fines decorativos, las cintas de papel marcan el límite de un recinto sagrado, y cuando se atan a un palo de madera se convierten en una especie de varitas mágicas que el sacerdote sintoísta, con su vestimenta del siglo VII, agita en una coreografía ceremonial para limpiar y purificar un lugar, una persona o una energía. Se suele utilizar papel blanco, aunque también puede ser dorado o plateado; pero siempre nuevo. Byars incorporó estos gestos y materiales a su esquema general de ritual y símbolo performativo. Como señalaba el crítico y filósofo Thomas McEvilley, «[Byars] se ha presentado a sí mismo como una especie de figura angelical —o, para ser más precisos, como un sabio hirsuto diabólicamente angelical— al margen de la historia, prístino, desprotegido, sentado en lo alto de un mundo vacío en el que no se dan los imperativos de la vida cotidiana habitual: un ser que se ha transfigurado en una condición nueva y aún sin definir»²¹.

Al igual que la correspondencia, los libros ocupaban una posición fundamental en el arte de Byars. Adoptaban una amplia variedad de formas, desde los ejemplares más voluminosos hasta los más diminutos. Algunos tenían una sola página, otros un millar. El texto impreso, siempre en letras mayúsculas, podía constar de una sola palabra, una abreviación o múltiples frases. Autodidacta y lector omnívoro, Byars veneraba los libros por lo que simbolizaban: la vasta bibliografía de la humanidad en busca de sentido, desde la Antigüedad hasta la Modernidad. Diferentes colores para cada libro. Como en todas sus obras —los materiales de sus cartas, los monocromos absolutos de sus esculturas e instalaciones e incluso la indumentaria que vestía en sus performances— los colores eran una parte integral de la estructura de cada libro. Para Byars, el blanco simboliza la pureza, la ausencia y el espíritu, y evoca «el cuadrado blanco de Malévich»²². El negro simboliza la muerte, el vacío y el conocimiento hermético. El rojo, el color de la vida, es una mezcla «de sangre y lápiz de labios»²³. El dorado, la marca personal de Byars, es la esencia del noble misterio, un material elevado; rechazaba sus connotaciones decorativas. El oro «me acerca más a lo infinitamente místico», declaraba²⁴. En cierta ocasión creó un libro perforado, en lugar de impreso, que solo se podía leer cuando se colocaba a contraluz. Según el estudioso de las religiones Michael Stoeber, este libro era «un texto hecho de aire, de la misma manera que el espíritu, *spiritus*, es un espíritu aéreo»²⁵.

El Forêt de Soignes, un bosque medieval cercano a Bruselas, era uno de los cotos de caza favoritos de la familia imperial de los Habsburgo. Hacia 1800, Napoleón ordenó talar 22000 robles antiguos para construir la flotilla Boulogne con la que fracasaría en su intento de invadir Gran Bretaña. En este escenario cargado de historia, bucólico y encantado, Byars llevó a cabo la performance *The Black Book* (El libro negro, 1971, fig. 5) ante un público de invitados



26. James Lee Byars, «The World Question Center», entrevista con David Sewell, 1977, en *James Lee Byars: 1/2 An Autobiography*, óp. cit., p. 72.

27. James Lee Byars, «CERN», entrevista con David Sewell, 1977, en *ibíd.*, p. 107. La pregunta la planteó el físico teórico John Bell en 1972.

28. Carter Ratcliff, «James Lee Byars: Art in the Interrogative Mode», en James Elliott (ed), *The Perfect Thought: Works by James Lee Byars*, Berkeley, University Art Museum, University of California at Berkeley, 1990, p. 55.

29. Thomas Merton, *Mystics & Zen Masters*, Nueva York, Dell, 1961, p. 236.

Europeos. Enfundado en un traje de seda blanca, con su larga melena morena y un sombrero de copa negro, se colocó junto a una silla vacía que descansaba sobre el suelo del bosque y simbolizaba la presencia ausente de un pensador, y presentó un libro de una sola página con cien preguntas impresas en diminutas letras doradas sobre papel de seda negro; la portada, según decía, era imaginaria. La primera pregunta era: «¿LA PRIMERA FILOSOFÍA TOTALMENTE INTERROGATIVA?».

Byars estaba obsesionado con las preguntas. Sus libros de edición única eran lo opuesto al conocimiento declarativo; los concebía, más bien, como receptáculos en los que recopilaba sus proposiciones. En 1969 el físico y futurólogo Herman Kahn le invitó a realizar una residencia artística en el centro de estudios del Hudson Institute, en el norte del Estado de Nueva York. Allí, mientras colaboraba con asesores de defensa y teóricos de sistemas, concibió *The World Question Center* [El centro mundial de la pregunta] un homenaje, en parte, a uno de sus filósofos favoritos, Ludwig Wittgenstein, «que planteó tantos tipos maravillosos de preguntas». En busca de personas «con una sublime habilidad natural para las preguntas», se dedicó a telefonar a expertos de diferentes campos para preguntarles, sin previo aviso, cuál era la pregunta más importante en la que estaban trabajando²⁶. No le interesaban tanto las respuestas como la sensación de urgencia que provocaba. Tres años después, Szeemann le consiguió una residencia en el Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire (CERN), que gestiona el mayor acelerador de partículas del mundo para la investigación en el campo de la física de altas energías. Según Byars, la física cuántica era un campo que trabajaba con un objeto invisible, con la incertidumbre como principio. El artista se presentaba todos los días con un traje blanco, gafas doradas, zapatillas doradas y un sombrero Panamá, y le pedía al equipo de físicos teóricos «fant» del CERN que le facilitarían sus preguntas. «¿Las hipótesis no existen?», le respondió uno de ellos²⁷.

A Byars le gustaba coquetear con la excentricidad, y las fuentes de su programa estético eran deliberadamente eclécticas. En 1986 encerró una esfera de mármol blanco en un vitrina y tituló la obra *The Head of Plato* [La cabeza de Platón]. El inventor de la filosofía occidental, conocido por su sistema de preguntas e hipótesis, encarnado en la forma de la sublime perfección, que duplica su significado para convertirse además en un símbolo de la nada, de la potencialidad pura. El crítico y poeta Carter Ratcliff decía a propósito de otra serie relacionada con esta obra, formada por esferas minimalistas que el artista definía como «libros», que «el efecto que ejercen sobre la imaginación es el de una pregunta exhaustiva: un interrogante global»²⁸. Otro objeto de la investigación de Byars eran los *kōan* en la instrucción del budismo zen. Estas breves frases cuyo origen se remonta a la fundación del budismo chan en China —algunas se reducen a un único carácter y otras son tan crípticas como «transformar un salto mortal en la punta de una aguja»— se transmiten entre un maestro zen y un monje novicio; algunos *kōan* tardan años en «responderse». Absurdas y paradójicas, estas preguntas-frases están pensadas para estimular el pensamiento habitual y provocar un «florecimiento» del ser en el momento presente, una comprensión fugaz de la naturaleza de la mente que Byars definía como «el momento perfecto».

Además de algunas antologías en inglés tan famosas como *The Gateless Gate* [La puerta sin puerta, 1934] y *The Blue Cliff Record* [Crónica del acantilado azul, 1977], que circulaban entre los artistas de la vanguardia, *Mystics and Zen Masters* [Místicos y maestros zen, 1961] del teólogo interconfesional y pacifista Thomas Merton, ofrecía una introducción clásica al uso del *kōan* como herramienta del pensamiento contemplativo. [El corazón del *kōan*], escribe Merton, «se alcanza, se llega a su fruto y se saborea, cuando uno irrumpe en el corazón de la vida como si fuera el terreno de la propia conciencia»²⁹. Merton citaba el siguiente comentario del maestro zen japonés del siglo XIV Bassui Tokushō, que se podría relacionar con la «filosofía interrogativa» del propio Byars:

30. *Ibíd.*, p. 236.

31. James Lee Byars, «The Black Book», entrevista con David Sewell, 1977, en *James Lee Byars: 1/2 An Autobiography*, p. 219.

32. Thomas McEvilley, «Byars' Death», en *James Lee Byars: The Perfect Moment*, p. 270.

33. Invitación para «James Lee Byars at de Appel arts centre» (reverso), Ámsterdam, 1975, en *James Lee Byars: 1/2 An Autobiography*, p. 193.

34. Harald Szeemann, «Train Tape», 1972–1985, en *ibíd.*, p. 239.

35. James Lee Byars, «The Holy Ghost», entrevista con David Sewell, en *ibíd.*, p. 235.

Cuando tus preguntas ahonden cada vez más, no obtendrás respuesta alguna hasta que llegues por fin a un callejón sin salida, a la paralización total de tu pensamiento. No encontrarás nada allí dentro que se pueda llamar «Yo» o «Mente». Pero ¿quién es el que entiende todo eso? Sigue profundizando aún más y la mente que percibe que no hay nada desaparecerá; ya no tendrás conciencia de las preguntas, solo encontrarás el vacío. Cuando incluso la conciencia del propio vacío desaparezca, te darás cuenta de que no hay Buda afuera de la Mente ni Mente afuera de Buda. Ahora, por primera vez, descubrirás que cuando no escuchas con tus oídos es cuando escuchas de verdad y que cuando no ves con tus ojos estás viendo en realidad los Budas del pasado, del presente y del futuro. Pero no te aferres a nada de esto, simplemente experimentalo por ti mismo³⁰.

Reflexionando sobre *The Black Book*, Byars dijo en cierta ocasión: «Se hizo inmanente que bastaba con una sola pregunta [...] Es decir, que encaja con la totalidad de las más hermosas categorías de lo que yo considero la realidad perceptiva»³¹.

¿PODRÍA SER EL FANTASMA DE ZEAMI?

La obsesión de Byars por lo efímero era un reflejo de su otra obsesión inseparable por la muerte. Como observaba McEvilley, «la propia obra de Byars se ha destacado de ambas maneras: con su énfasis incesante en el instante de vida presente, y con su evocación de un reino ideal de la muerte»³². En 1975 Byars llevó a cabo la performance *The Perfect Epitaph* [El epitafio perfecto], una pieza que concibió como una ofrenda para su amiga Eugenia Butler, que estaba a punto de morir. Vestido con un resplandeciente pijama dorado y con su habitual sombrero de copa de seda negra, Byars hizo rodar ceremoniosamente una esfera de lava roja de unos sesenta centímetros de diámetro por la calle principal del centro de la ciudad de Berna; la solidez de la acción se compensaba con el título que la acompañaba, mecanografiado en una hojita de papel. «Fue algo extraño, como sacado de un cuento de hadas», escribió su galerista Toni Gerber³³. Ese mismo año, para la inauguración de la Bienal de Venecia, Szeemann encargó a Byars que escenificara *The Holy Ghost* [El fantasma sagrado, 1975] en la Piazza San Marco (véase p. 88). Allí, delante de la basílica de la catedral donde se guardan las reliquias del evangelista San Marcos, desplegó una figura recortada de tela de algodón blanco de cien metros de longitud y la mantuvo levantada en la plaza con la ayuda espontánea de la multitud. Szeemann describió este «espectacular evento físico» como algo similar a «la primera?? procesión??? de la cristianidad», y el lugar donde, gracias a Byars, «todo ha regresado a su haz de luz espiritual...»³⁴. Una vez que la figura del espíritu santo se desplegó y se hinchó durante unos minutos como una vela, Byars la volvió a guardar de cualquier manera en una bolsa, saltó a una góndola y se marchó a la inauguración de la Bienal. «Todo el mundo es una manifestación del Espíritu Santo», explicaría más adelante. «Es decir, que está en todas partes, que es una manifestación de lo desconocido»³⁵.

En 1982 Byars escribió a Joseph Beuys una serie de cartas con una decoración tremendamente recargada. En ellas hablaba sobre la muerte y el proyecto culminó con la inverosímil propuesta de *comprar* la muerte de Beuys.

Más adelante, representaría la performance *The Perfect Death in Honor of Joseph Beuys* [La muerte perfecta en honor de Joseph Beuys] en el balcón rococó de la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Múnich. Byars, el artista-sacerdote, se presentó vestido de oro ante los invitados que se habían congregado bajo el balcón, se tumbó durante unos momentos, y después se levantó y desapareció. Este discurso y esta performance anticipan un conjunto de obras que aluden a la muerte; no tardaría demasiado en enfocar el tema sobre su propia persona. «Toda la obra de Byars trata de la muerte»,

36. Thomas McEvelley, «Byars' Death», en *James Lee Byars: The Perfect Moment*, p. 270.

37. Los críticos occidentales han escrito sobre la influencia del teatro *nō* y de su teórico fundacional, Zeami (1363-1443) en la obra de James Lee Byars. Sin embargo, hasta ahora, los autores que han analizado esta influencia no son especialistas en la cultura japonesa ni en el teatro *nō*, y los comentarios, por lo general, carecen de contexto y de especificidad. La autora espera poder algún día realizar alguna aportación a este importante ámbito de estudio.

38. Para profundizar en la figura de Toyotomi Hideyoshi (1536-1598), véase Stephen R Turnbull, *Toyotomi Hideyoshi: Leadership, Strategy, Conflict*, Oxford, Osprey, 2010, y Mary Elizabeth Berry, *Hideyoshi*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

39. Thomas McEvelley, «Passages: Johnny Wakes», en *Artforum* 36, no. 1 (septiembre de 1997), p. 10. McEvelley viajó a El Cairo y pasó algo de tiempo con Byars en el momento de su muerte.

explica McEvelley, «de la muerte de lo corriente, de lo histórico, de la del ser que vive en una época convencional con las limitaciones que son propias de ésta; trata de la transposición del yo ya sea a lo instantáneo o a lo eterno, tal y como fueron los esfuerzos de muchos místicos»³⁶.

La idea de la performance como un mero destello de esplendor, más que como una saturación de drama, es una de las estrategias más radicales de Byars. El arte no es una imagen, un objeto o una cosa fija que el artista crea en y a partir del mundo, sino más bien un regalo que activa la experiencia de encontrarse con el propio mundo, la mortalidad incluida. En 1994 Byars montó una de sus instalaciones más ambiciosas en la galería de arte de su amiga Marie-Puck Broodthaers en Bruselas. *The Death of James Lee Byars* [La muerte de James Lee Byars] es una sala totalmente revestida de pan de oro. En el acto de inauguración, Byars entró en este espacio, se tumbó, permaneció inmóvil y después se levantó y se marchó. ¿Un ensayo de resurrección o una vida de ultratumba? Luego regresó y depositó cinco cristales que representaban una estrella de cinco puntas, una referencia al hombre de Vitruvio de Leonardo, sobre un «sarcófago» de pan de oro. La misma estrella que dibujaba en las letras de sus misivas.

Es probable que la idea de recubrir por completo de pan de oro un espacio arquitectónico se le ocurriera a Byars en los primeros años que pasó en Kioto, cuando vivía cerca de Kinkaku-ji, uno de los templos zen más famosos de Japón. El Templo del Pabellón de Oro lo mandó construir en 1397 Ashikaga Yoshimitsu, el soberano militar y esteta que impulsó el mayor florecimiento de la cultura japonesa desde el periodo Heian. Yoshimitsu pensaba que el oro servía de protección contra los espíritus negativos y purificaba los pensamientos relacionados con la muerte. Uno de los artistas que sirvieron a Yoshimitsu fue Zeami, fundador y teórico del teatro *nō* que, a principios del siglo xv, recopiló el tratado estético favorito de Byars, el *Fushikaden* o «El espíritu floreciente»³⁷. Otra de las referencias que sin duda le sirvieron de inspiración fue el salón de té dorado ambulante del guerrero Toyotomi Hideyoshi³⁸, cuya locura y esplendor fueron relatados por los nobles cortesanos, los maestros de la ceremonia del té y los misioneros jesuitas de la época. Este prometedor comandante militar que pronto unificaría los estados en guerra y lideraría una expedición para invadir la península de Corea, levantó este edificio en los terrenos del Palacio Imperial de Kioto, donde, en 1586, invitó al emperador a una ceremonia del té íntegramente dorada para celebrar el año nuevo. Al igual que el espacio de muerte dorado de Byars, cada superficie del chashitsu de Hideyoshi estaba recubierta de pan de oro. Con sus relucientes sombras y el dibujo con cristales de una forma humana, *The Death of James Lee Byars* es una maravillosa recapitulación de la búsqueda nómada de un arte como filosofía espectacular que llevó a cabo el artista. Para Byars, la evanescencia es lo que hace que el itinerario ascético sea tan resplandeciente: «COMO UNA SOMBRA COMO EL ROCÍO COMO EL RAYO».

Byars enfermó gravemente de cáncer y murió en 1997, a los sesenta y cinco años. A pesar de su precaria salud, trabajó hasta el último suspiro. Todas las mañanas se levantaba temprano y escribía cartas cada vez más difíciles de descifrar a sus amigos y colaboradores de todo el mundo. Entre ellos se encontraba el artista y editor florentino Maurizio Nannucci, a quien Byars se dirigía como el «Poeta». Nannucci, que había tenido cierta relación con Fluxus, estaba interesado en la poesía visual y fue uno de los pioneros en escribir textos aforísticos con luces de neón, activando la conexión entre imagen, palabra y espacio. Ambos artistas compartían proyectos y un peculiar sentido del humor. Byars viajó a El Cairo en los últimos meses de su vida para supervisar dos importantes proyectos que estaba desarrollando en talleres árabes de la ciudad. Decidió alojarse en una habitación del famoso hotel Mena House, con vistas directas a las pirámides de Guiza. Dormía entre un montón de obras de arte y retales de materiales lujosos que eran «como el ajuar funerario de la tumba del rey Tut»³⁹, mientras buscaba la manera de crear una esfera perfecta

40. James Lee Byars, «Is», texto mecanografiado, fechado el 27 de febrero de 1997, en Koichi Toyama y Fuyumi Namioka (eds.), *The Treasures of James Lee Byars*, Toyama, Toyama Museum of Art, 2000, p. 7.

de oro puro del tamaño de un corazón humano que se pudiera soplar como el vidrio. En la postal de 1987 que le envió a Nannucci aparecía lo que Byars estaba buscando: los tres misterios del Antiguo Egipto (fig. 6).

En el momento de su muerte, Byars estaba trabajando en una exposición, *The Treasures of James Lee Byars* [Los tesoros de James Lee Byars] para el Toyama Memorial Museum, que tiene su sede en una exquisita villa tradicional japonesa. Su idea era exponer una esfera de oro de 55 milímetros, *Is* (1997), a solas, en un sombrío salón de té de una alcoba *tokonoma*. En una carta fechada el 27 de febrero que le envió al comisario Koichi Toyama, Byars escribió:

IS

1. ISIS.

2. Is no necesita nada y necesita complemento.

3. Is es completa e incompleta sin complemento.

4. Is es una esfera completa y no necesita contexto.

5. Is rechaza el contexto y busca lo esencial.

6. Is es un texto, depende del contexto.

7. Is es el espacio, en el contexto.

8. Is no puede elegir un contexto pero nosotros debemos elegirlo.

9. Estamos en la libertad absoluta.

10. Bien, he aquí la pregunta esencial: ¿podemos enfrentarnos a la libertad absoluta?⁴⁰

Agradecimientos: Este ensayo está basado en una investigación de archivo de la correspondencia de James Lee Byars que puso en marcha y ha llevado a cabo la ayudante de investigación Zoe Diao. Diao también ha realizado la transcripción de las cartas en la que me he basado para desarrollar mi tesis, incluidas las que se reproducen en las ilustraciones de este ensayo. Quisiera darle las gracias por su acertada ayuda y por su experto y minucioso estudio.

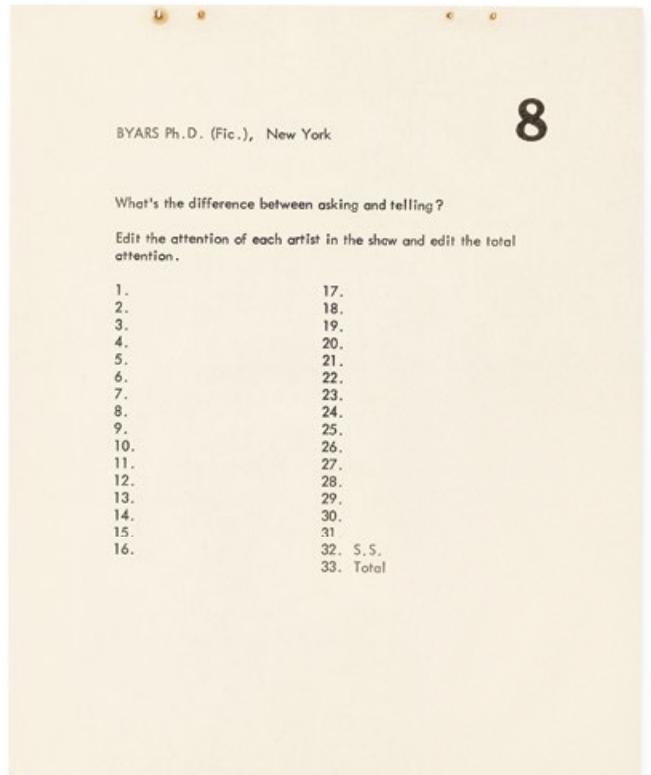
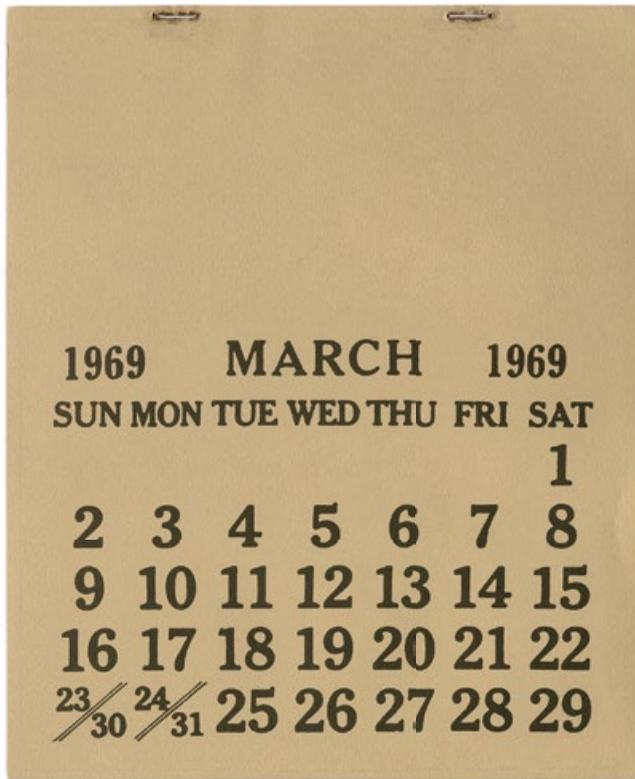
El título de este ensayo aparece en una carta de James Lee Byars que se presentó en la exposición *James Lee Byars: Letters from the World's Most Famous Unknown Artist* [James Lee Byars. Cartas del artista desconocido más famoso del mundo], Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams, 17 de enero-6 de junio de 2004, <https://massmoca.org/event/james-lee-byars-lettersfrom-the-worlds-most-famous-unknown-artist/>. Consultada por última vez en agosto de 2023.



FIG. 6: Una de las postales de Egipto enviadas por James Lee Byars, 1992.

**LA PREGUNTA POR EL
CONTEXTO Y EL
CONTEXTO DE LA
PREGUNTA**

JORDAN CARTER



¿CUÁL ES LA DIFERENCIA ENTRE PREGUNTAR Y DECIR?

1. Byars acostumbraba a construir relatos paraficcionales en torno a su biografía. Para profundizar en la paraficción como estrategia artística, véase Carrie Lambert-Beatty, «Make-Believe: Parafiction and Plausibility», *October*, 129, verano de 2009, pp. 51-54.

2. Debajo de esta indicación incluía una lista con números del uno al treinta y uno repartidos en dos columnas. Cada dígito se correspondía con un artista y un día, y en la segunda columna había añadido los números 32 y 33, el primero para «SS» (Seth Siegelau) y el segundo para el «Total», lo que sugiere que la exposición y el ejercicio eran más importantes que la suma de sus partes. El agente contextual (Siegelau, en cuanto orquestador) y las contingencias relacionales (el modo en que la aportación de cada artista sostiene a las demás, así como el examen atento del lector) influyen en el impacto total o en la «atención» general.

Bajo el disfraz paraficcional de «BYARS (Doctor) (Fic.), Nueva York», James Lee Byars planteaba la pregunta anterior como encabezamiento de la obra textual que aportó al catálogo y exposición *March 1969* [Marzo de 1969, figs. 1-2], del marchante, comisario y editor Seth Siegelau¹. La exposición, también conocida como *One Month* [Un mes], estaba compuesta por piezas y propuestas enviadas por correo por treinta y un artistas, una para cada día del mes de marzo. A Byars se le había asignado el día 8. Después de esta profunda pregunta, Byars añadía la siguiente indicación: «Insertar la atención de cada uno de los artistas de la exposición e insertar la atención general»². Este gesto revela que Byars era un artista en busca de atención, como se desprende no solo del fulgor de su indumentaria y de su dandismo cosmopolita, sino con mayor contundencia de su riguroso compromiso con la pregunta como medio, que le permitía reclamar la atención del espectador convertido en interlocutor. Para Byars, la pregunta era al mismo tiempo concepto y contexto. Aunque en *One Month* se valió de medios cuantitativos —usando valores numéricos y totales—, el funcionamiento de su propuesta se acercaba más al de una partitura conceptual que al de un algoritmo, pues concentraba la atención en el contexto y en la presentación de la página, así como en la arquitectura social del libro y en el acto de la lectura que la animaba. Todos estos elementos se transformaban en factores que contribuían al desarrollo de la matriz dinámica de la obra, a su recepción y a su interrogación. Esta apertura al contexto, a la interrogación y a la especulación frente a la rigidez de la narración o la declaración, refleja la esencia del enfoque interrogativo de Byars en relación con el arte, la performance y el montaje de exposiciones, que siempre se distinguieron por la escenografía crítica y la alternancia de personajes.

Byars, al igual que Siegelau, utilizaba el libro como espacio positivo y modalidad compartida de discurso artístico. A principios de la década de 1960, durante su estancia en Japón, había creado una serie de extensas piezas de papel que se activaban a través de performances físicas y que, si bien eran independientes de Fluxus, estaban animadas por el mismo espíritu. En 1962, por ejemplo, plegó una pieza de hojas de papel japonés unidas de más de sesenta metros de longitud para crear un objeto híbrido a medio camino entre el dibujo, la performance y la escultura. Durante otra performance que realizó con esta pieza con forma de acordeón en el templo Shōkoku-ji de Kioto en 1964, la colaboradora de Byars, Taki Sachiko, con un holgado vestido negro de Balenciaga, desdoblaba y manipulaba cuidadosamente los sesenta metros de papel y revelaba diferentes aspectos de la única línea negra trazada a lo largo del centro de la obra. En otra pieza de papel relacionada con esta, la performance consistía en desdoblar el acordeón de Byars para formar un cuadrado de casi ocho metros de lado que enmarcaba una extensión vacía en el suelo. La obra se convierte en una apertura indeterminada que conduce a su contexto y a su soporte fortuitos: sobre el papel se adivinan las marcas del suelo de madera del estudio del artista³.

FIG. 1-2: Cubierta y contribución de James Lee Byars a *MARCH 1969* [*One Month*] [MARZO 1969 (Un mes)], de Seth Siegelau, 1969.

3. El autor hizo este descubrimiento mientras examinaba el objeto almacenado en el Detroit Institute of Art, el 27 de julio de 2023. Esta obra está catalogada y registrada en el museo como *Untitled (Performable Paper)* [Sin título (Papel para performance), 1963-1965], lápiz negro y pan de oro sobre acordeón de papel japonés plegado, 7,7 × 7,7 m, donación de Guy y Nora Barron, 2020.14.

4. Herman Kahn, se cita en Paul D. Aligica, Hudson Institute, <https://www.hudson.org/experts/174-herman-kahn>. Última consulta 27 de julio de 2023. Después de trabajar para la Rand Corporation durante más de una década como físico y matemático, Kahn fundó el Hudson Institute en 1961; la organización se convirtió en un modelo pionero para las nuevas instituciones de políticas públicas e investigación interdisciplinar.

5. James Lee Byars, entrevista con David Sewell, Los Ángeles, 1977. Transcrito en Magalí Arriola y Peter Eleey (eds.), *James Lee Byars: 1/2 An Autobiography*, Ciudad de México, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, Nueva York, MoMA PS1; Colonia Verlag der Buchhandlung Walther König, 2014, p. 76.

6. Byars también utilizó el papel oficial del CERN, el Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire, con sede en Ginebra, Suiza.

Byars seguiría usando páginas sin encuadernar como medio para modelar su identidad y compartirla a través de performances y publicaciones. El mismo año en que Siegelau publicó *One Month*, Byars organizó una exposición dividida en varias secciones en la Wide White Space Gallery de Amberes, en la que él mismo estuvo expuesto durante un mes como obra de arte personificada e interlocutor. En la última semana de la exposición, que llevaba el oportuno título *James Lee Byars at Wide White Space* [James Lee Byars en Wide White Space], el artista escribió algunos fragmentos abreviados de su autobiografía, acompañados por preguntas y propuestas filosóficas, en trozos de papel individuales. En lugar de entregárselas a los visitantes, leía en voz alta estas dispersas ofrendas textuales. Como en el juego que consiste en decir dos verdades y una mentira, los datos cuasi biográficos, como «Mido aproximadamente 1,80» y «Llevo quince años trabajando con papel en blanco y negro» se comunicaban a los visitantes mezclados con otras digresiones que llevaba apuntadas. Más adelante, todas estas frases se reunieron y dieron lugar al hoy legendario *100,000 Minutes or the Big Sample of Byars or 1/2 An Autobiography or the First Paper of Philosophy* [10000 minutos o La gran muestra de Byars o Media autobiografía o El primer ensayo de filosofía], conocido como *1/2 An Autobiography* [Media autobiografía], escrito a los 37 años, que por aquel entonces se consideraba que era la mitad de la esperanza media de vida. Con este gesto híbrido, Byars fundía elementos de Fluxus, del arte conceptual, la performance y la crítica institucional, con un guiño a la obra de otros artistas de la escena belga como el poeta convertido en artista Marcel Broodthaers y quizá, de una manera menos consciente, a otros artistas estadounidenses, como su paisano de Detroit Ray Johnson, un personaje tan difícil de clasificar como él con el que compartía la afición por la correspondencia, las instituciones imaginarias, las performances prácticamente inexistentes e incluso la obsesión por la muerte.

También en 1969 —un año determinante para Byars y para la historia del arte conceptual— el artista puso en marcha su obra *The World Question Center* [El centro mundial de la pregunta]. Fundado como una institución dentro de otra institución, era una organización semiautónoma auspiciada por el Hudson Institute, con sede en el norte del Estado de Nueva York, que Byars utilizó para formular y difundir preguntas entre un heterogéneo grupo de individuos especializados en diferentes campos. Lo que le interesaba a Byars de este centro de estudios interdisciplinar dedicado a la solución de lo que su fundador, el futurólogo y estratega nuclear Herman Kahn, definía como «problemas importantes, no solo urgentes», eran sus posibilidades interrogativas⁴. Byars aceptó la invitación de Kahn y aprovechó la infraestructura de esta institución para sentar las bases del proyecto conceptual de plantear y solicitar preguntas del que se ocuparía durante toda su vida. Como observaba Byars en una entrevista con el historiador del arte David Sewell en 1977, «me limité a desarrollar *The World Question Center* y a utilizar el Hudson Institute como si fuera mi secretaria. Y una de las primeras cosas que le pedí a Herman [Kahn] fue, “Herman, ¿puedo usar tu nombre?”, y el me respondió, “De acuerdo, pero sin abusar”, y eso fue maravilloso»⁵. Byars hablaba de Kahn y de su Instituto como si fueran el vehículo y la imagen que le habían permitido impulsar su proyecto interrogativo. Llegó incluso a recibir cartas en nombre del Hudson Institute y es de suponer que escribía su propia correspondencia en papel con membrete del centro⁶.

En esa época, Ray Johnson ya hacía gala de esa misma predilección por coleccionar nuevas identidades, con su correspondiente membrete oficial, y reunir material de oficina que diera credibilidad a sus iniciativas cuasi institucionales, como la red de arte postal internacional que bautizó con el nombre de New York Correspondence School (NYCS) en 1963. En la década de 1960, Johnson se apropió del papel con membrete del antiguo Jefe Adjunto del Departamento de Vivienda y Urbanismo de la Ciudad de Nueva York para crear una

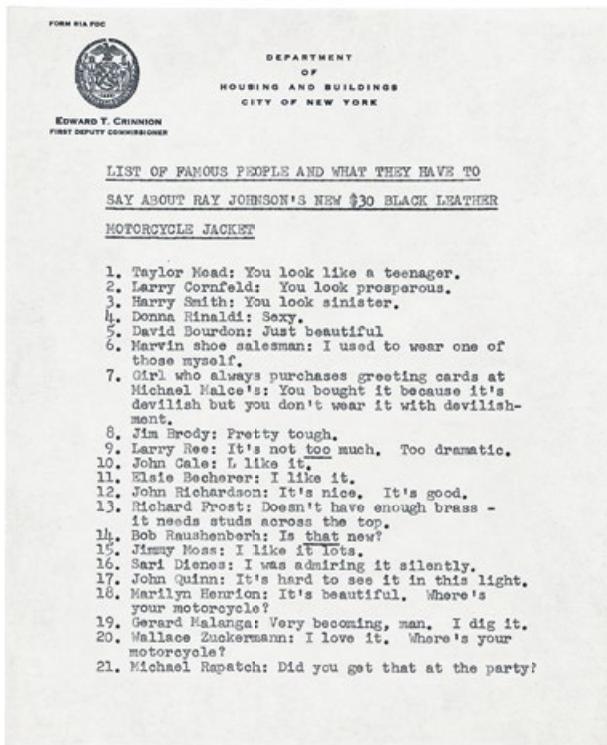


FIG. 3: Ray Johnson, *REJ: Notable Collages, Writing No Dates 1* [REJ: Collages notables. Escribir sin fechas 1], ca. 1960.

FIG. 4: *Mr. Byars and 12 Facts (A Short Biography)* [El Sr. Byars y 12 hechos (Una breve biografía)], 1968.

7. El estudioso de Fluxus Colby Chamberlain sostiene que «la apropiación de papel con membrete podía considerarse una variación del collage: dibujos previamente confeccionados que no se atienen a la distinción entre figura y fondo. Pero esa lectura no tiene en cuenta la función específica de este tipo de papel en las operaciones técnicas del correo postal. El papel con membrete, una prueba de la autenticidad de la identidad del remitente, proviene de los sellos de lacre y de otras técnicas que se empleaban en la Edad Moderna para evitar el fraude. Comunicarse utilizando el papel de otra persona es, por lo tanto, un acto de ventriloquía». Véase Chamberlain, «Department of Housing and Buildings», en Caitlin Haskell y Jordan Carter (eds.), *Ray Johnson c/o*, Chicago, Art Institute of Chicago, New Haven, Yale University Press, 2021, p. 74.

serie de piezas conceptuales: obras de teatro breves, poemas y cartas abiertas, y alguna que otra autobiografía performativa, como *LIST OF FAMOUS PEOPLE AND WHAT THEY HAVE TO SAY ABOUT RAY JOHNSON'S NEW \$30 BLACK LEATHER MOTORCYCLE JACKET* [LISTA DE PERSONAS FAMOSAS Y LO QUE TIENEN QUE DECIR DE LA NUEVA CAZADORA DE MOTORISTA DE CUERO NEGRO QUE SE HA COMPRADO RAY JOHNSON POR 30 DÓLARES] (fig. 3). Byars y Johnson compartían la afición por la ventriloquía: adoptaban la apariencia de otras personas o instituciones, preexistentes o de su propia invención, para expresarse⁷. Johnson, cuando fundó su NYCS, nombró un archivero y un secretario, y repartió un cuestionario mimeografiado entre artistas, amigos y colaboradores, en el que les pedía una crónica personal de la «vida y las penalidades de RAY JOHNSON». Este planteamiento improvisado de la biografía conjunta recuerda a la sensibilidad compartida y acumulativa del propio Byars. Por ejemplo, el comunicado de prensa de la exposición de 1968 *Mr. Byars and 6 Plays* [El Sr. Byars y seis obras de teatro] en The Architectural League de Nueva York, se titulaba «MR. BYARS AND 12 FACTS (A SHORT BIOGRAPHY)» [EL SR. BYARS EN 12 DATOS (UNA BREVE BIOGRAFÍA)], y consistía en una lista de doce anécdotas aparentemente casuales, situadas en el espacio intersticial de la realidad y la ficción —por ejemplo, «en la actualidad cursa un doctorado ficticio en la Universidad de California»—, que cultivaban la atención con la probable intención de suscitar más preguntas que respuestas (fig. 4). Un año antes ya había adoptado un formato similar en el comunicado de prensa de la exposición *Made with Paper* [Hecho con papel] del Museum of Contemporary Crafts y el Time-life Exhibition Center de Nueva York. Entre los «DOCE DATOS» aparecía «NACIDO EN ABRIL DE 1932» y «EN LA COLECCIÓN DEL MOMA GUGG CARNEGIE LA COUNT MUS ETC», reuniendo un currículum vitae especulativo que involucraba a varias instituciones como accesorios de su performance del yo.

8. James Elliott, «Notes Toward a Biography», en Elliott (ed.), *The Perfect Thought: Works by James Lee Byars*, Berkeley, University Art Museum, University of California at Berkeley, 1990, p. 91. Elliott escribe bajo el encabezamiento del año 1968: «Propone la creación de un museo ficticio con el apoyo de Richard Bellamy. Recoge un millón de minutos de atención humana considerándolos una obra digna de ser expuesta en tal museo».

En 1969 Byars activó *The World Question Center* a través del correo y envió una hoja de papel prácticamente en blanco con el encabezamiento di-
dático «EL CENTRO MUNDIAL DE LA PREGUNTA ESTÁ RECOPI-
LANDO PREGUNTAS. POR FAVOR, ELABORE UNA LISTA CON LAS SUYAS»,
escrito casi a ras del extremo superior izquierdo de la página, y los números
del uno al cien alineados en cascada en el margen izquierdo, enmarcando
la extensión vacía de la página. De esta manera, Byars concentraba la aten-
ción sobre la página en blanco como lugar de posibilidades indeterminadas,
equiparando esta potencialidad nula con la de la pregunta. Esta performan-
ce postal, con el visto bueno de la institución inventada por Byars, funciona
como una partitura, de una manera parecida a la obra que aportó a la expo-
sición *One Month* de Siegelau, pues presenta un sistema de interpelación
a través de la página. Mientras que John Cage, a quien Byars admiraba y a
quien invitó a participar en *The World Question Center*, había empleado el
silencio como estructura de notación musical, él utilizaba las preguntas y
el motivo de las preguntas como recurso compositivo.

Más adelante, cuando *The World Question Center* se escenificó para
su retransmisión en un canal de televisión belga, Marcel Broodthaers se unió
al heterogéneo grupo de intelectuales que acudieron al estudio vestidos con
una túnica diseñada por Byars. Convenientemente, el año anterior a la fun-
dación del Centro, después de las protestas estudiantiles de mayo de 1968,
Broodthaers había creado en su casa-estudio de París su propia institución
imaginaria, un museo *ad hoc* que bautizó como el Département des Aigles
del Musée d'Art Moderne. Curiosamente, el propio Byars había hecho una
primera incursión en el terreno de los proyectos conceptuales ese mismo
año, una propuesta de colaboración con el comisario Richard Bellamy, y se
había comprometido a reunir un millón de minutos de atención humana
para hacer una exposición en la Green Gallery de Bellamy, aunque no está
del todo claro si la propuesta llegó a prosperar⁸. Tanto Broodthaers como
Byars estaban profundamente influidos por Stéphane Mallarmé. Mientras
que Broodthaers se había apropiado de la dinámica espacial del poema *Un
coup de dés jamais n'abolira le hasard* [Una tirada de dados jamás abolirá el
azar, 1897] en sus representaciones y redacciones iterativas de 1969, en las
que había sustituido el texto por barras negras para lograr efectos caracterís-
ticos sobre papel convencional y papel traslúcido, y también sobre láminas
de aluminio individuales, Byars utilizó a Mallarmé para cultivar las posibi-
lidades del vacío dentro y fuera de la página. En 1989 se inspiró en el diseño
de las portadas y la tipografía de los libros publicados por la editorial Galli-
mard, incluidos los poemarios de Mallarmé, concretando esta convergencia
conceptual y ampliando su estrategia de ventriloquía hasta transformarla en
una modalidad de autoidentificación, aplazamiento y rechazo. Quizá podría
decirse que, para Mallarmé, la respuesta a la pregunta de Byars sobre «la
diferencia entre preguntar y decir» es la aceptación incondicional e intencio-
nada de la blancura de la página, concediendo la misma instrumentalidad
a la parte impresa que al espacio que la rodea. Este planteamiento de no
centrarse exclusivamente en la cosa, sino en el espacio que la acoge y le da
forma, hace pensar en el uso que hace Byars de la arquitectura de la página,
y también en sus posteriores estrategias de instalación, que incorporarían
las paredes de las instituciones.

Byars trasladó su predilección por la página en blanco al espacio
arquitectónico, y recurrió a la representación del vacío y de la nada como
estrategia espacial. En la exposición de 1969 *The Ghost of James Lee Byars* [El
fantasma de James Lee Byars], en el Düsseldorf Kunsthalle, el artista presentó
una sala desierta, oscura, que no contenía otra cosa que su propia presencia
espectral. Allí, la evocación conceptual y lingüística del fantasma de James
Lee Byars —el espectro, la presencia invisible— servía para conectar la obses-
ión del artista por la muerte con las posibilidades virtuales del vacío. Como

9. Thomas McEvelley, «James Lee Byars and the Atmosphere of Question», *Artforum*, verano de 1981, pp. 50-55.

10. Si se quiere profundizar en los *Décors* de Broodthaers, véase Wilfried Dickhoff, «Esprit Décor: Marcel Broodthaers' Sculptural Conquest in London in 1975», disponible en la página web del autor, http://Wilfried-dickhoff.com/abb/pdf/Dickhoff_Esprit-Decor_engl.pdf. Última consulta 27 de julio de 2023.

11. Gianni Vattimo, «Byars: The Risky Invention and the Destiny of Mortality», en *The Perfect Thought*, p. 61 [Trad. Cast.: «Byars: la invención arriesgada y el destino de la mortalidad», en *Arte y parte. Revista de arte*, 2010, pp. 12-19].

observaba el crítico de arte Thomas McEvelley, «el observador (o el sujeto) que se asoma a la habitación y ve una habitación vacía, ve una cosa; el visitante que la mira como el espacio que contiene un fantasma, ve otra. ¿Qué es, por tanto, una “cosa”? Los movimientos en el juego del lenguaje han alterado la realidad en el mundo de la vida»⁹. Byars transfigura el espacio, lo convierte en un vacío personificado y se proyecta a sí mismo sobre este espacio desde lejos, interpretando un acto de rechazo a través de la proyección astral y salvando la distancia entre lo conceptual y lo paranormal. A diferencia de otros actos conceptuales de ausencia y desmaterialización de la época —la *Closed Gallery* de Robert Barry (1969) o la supresión de los tabiques que llevó a cabo Michael Asher en la Claire Copley Gallery en 1974, por nombrar solo algunos—, Byars proyecta simultáneamente una innegable sensación de subjetividad en el vacío, al tiempo que lo refunde y lo convierte en una aparición fugitiva.

A finales de los setenta y los ochenta los actos de desaparición de Byars se afianzaron aún más al adoptar la forma de objetos en el espacio, pues el artista empezó a construir escenas interiores o escenarios que recuerdan a los *Décors* de Broodthaers. Ambos artistas involucraban al observador en dramas en desarrollo en los que las fronteras entre la obra de arte y la escenografía desaparecen productivamente¹⁰. A propósito de la singular variación que llevó a cabo Byars del *esprit décor* de Broodthaers, en la que la escenotecnia crítica integra, en lugar de negar, el espacio institucional, el filósofo Gianni Vattimo afirmaba lo siguiente:

El gusto de Byars por el marco, por el entorno, está patente en todas sus exposiciones; de hecho, no hay nada, o casi nada, en realidad, que pueda retirarse y trasladarse a otro lugar (y aún menos colgarse en las paredes de una galería o de una sala de estar); en lugar de eso hay un entorno en el que se nos pide encontrar un lugar para nosotros mismos. Hay espacios que apenas se distinguen por la presencia emergente de un objeto, como el paralelepípedo de la *Question Room* que, con sus iniciales Q. R. —*The Figure of Question Is in the Room* [La figura de la pregunta está en la sala]— aparece como un repentino abultamiento del suelo y en una habitación toda dorada: un interrogante para confirmar y, a la vez, suspender nuestro sentido de pertenencia al entorno, aunque esa pertenencia sigue siendo el aspecto esencial de la experiencia. Esta preferencia no es un fin en sí misma, no puede reducirse, como en el caso de muchos artistas contemporáneos, a una mera pretensión de que la naturaleza de la experiencia estética es habitar, en contraposición a poseer. Tiene otro significado, que es particular de Byars: la acción de habitar del espectador se entiende como una experiencia radical de transformación, como un auténtico itinerario de perfección. Esta es la perspectiva desde la que debemos acercarnos a la obra de Byars o, para decirlo de forma más precisa, vivir la experiencia de ver la exposición¹¹.

Las obras «perfectas» que creó Byars en este periodo —presentadas a menudo como *mises en scène*— establecen un vínculo entre la paraficción y la perfección, cuando la identidad y la presencia estable del artista son tan difíciles de aprehender como el momento perpetuamente aplazado de satisfacción plena que proponen sus exposiciones.

Sin embargo, estas obras e instalaciones se convirtieron en extensiones perdurables, sustitutos e incluso escenarios de sus performances efímeras y proyectos interrogatorios. «Habría que esperar hasta 1977 [...]», según observa la historiadora del arte Magalí Arriola a propósito de Byars y Broodthaers, «para que sus prácticas artísticas volvieran a cruzarse de nuevo, esta

12. Magalí Arriola, «Is Brigitte Bardot Coming Tonight?», en *Marcel Broodthaers, James Lee Byars*, Nueva York, Marian Goodman Gallery, 2017, pp. 18-23.

13. *Ibíd.*

14. Daniel Buren, «Function of the Museum», *Artforum*, septiembre de 1973, p. 68.

vez en la exposición inaugural de la galería de Marian Goodman en Nueva York, no mucho después de la muerte de Broodthaers. En aquella ocasión, Byars presentó lo que podría interpretarse como un homenaje al artista belga, *Hear TH FI TO IN PH Around This Chair And It Knocks Your Down* [Escucha la PR FI TO IN alrededor de esta butaca y verás como te deja fuera de combate, 1977], una obra performativa y escultórica que escenifica la violencia silenciosa de la ausencia y la muerte¹². Una butaca de escritorio dorada de la década de 1830 descansaba vacía sobre una alfombra de oro, dentro de una carpa de seda negra (fig. 5). A diferencia de los *Décor*s de Broodthaers, en los que el escenario formado por ese tipo de muebles y elementos decorativos estereotipados, obsoletos, revela la procedencia de la acumulación de capital y la violenta parafernalia del colonialismo, el espacio de Byars estaba cargado de connotaciones ocultas y de transfiguración mística, pues el asiento antiguo se convertía en el sujeto, el objeto y el contexto de la interrogación que estimulaba y espacializaba. Byars actuaba alrededor de la tienda, no dentro de ella, y dejaba abierto este espacio privilegiado a la imaginación de todo el mundo y a la materialización de «The First Totally Interrogative Philosophy» [La primera filosofía totalmente interrogativa], susurrando su abreviación, «TH FI TO IN PH». El principal objetivo de Byars no era la inteligibilidad, sino más bien la evocación del espíritu de esta filosofía, de manera que los visitantes pudieran «escuchar una proposición filosófica inmaterial mientras se desplaza en forma de moléculas de aliento alrededor de una sala»¹³. Hay en juego también un nivel de opacidad intencionada, pues Byars habla en un estilizado lenguaje abreviado, y apenas revela los dogmas de esta filosofía en cierto modo deliberadamente esotérica. Una vez celebrado el evento en vivo, se puede interpretar que la silla es en parte una materialización o un rastro de la sensibilidad y la personalidad cambiante del artista.

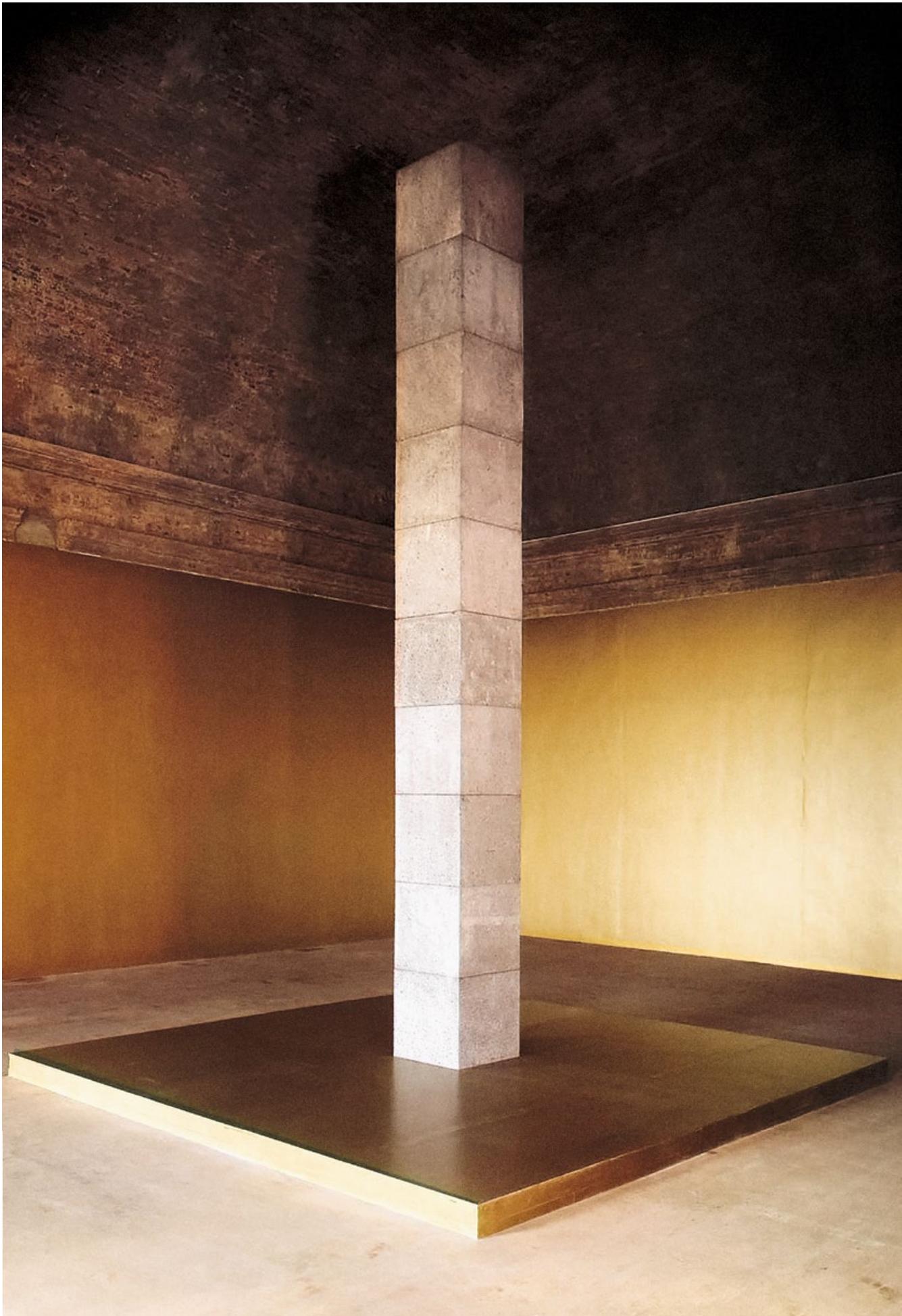
Byars activaba la magia del museo o de una habitación de época y empleaba vitrinas, pedestales y mobiliario clásico como accesorios contextuales para definir un estado de ánimo o una atmósfera. Este énfasis en los distintos soportes y en las modalidades de exhibición se apropia del ilusionismo del museo al mismo tiempo que lo contrarresta. En lugar de restar importancia a los mecanismos de exposición infraestructurales e institucionales que contextualizan las obras de arte y las sostienen tanto física como simbólicamente, Byars los convierte en componentes integrales o incluso en obras de arte independientes. «La no visibilidad», observaba Daniel Buren en 1973, «o la no indicación/revelación (deliberadas) de los diferentes soportes de cualquier obra (el bastidor de la obra, la localización de la obra, el marco de la obra, el pedestal de la obra, el precio de la obra, el reverso o la parte trasera de la obra, etc.) no son por tanto ni fortuitas ni accidentales, como les gustaría hacernos creer. Nos enfrentamos a un minucioso camuflaje ejecutado por la ideología burguesa dominante con la ayuda de los propios artistas»¹⁴. Byars desmitifica este camuflaje, reconduce la atención hacia lo invisible, y cultiva una filosofía interrogativa. Esta técnica se pone de manifiesto en obras escultóricas que se plantean como pedestales o soportes, por ejemplo, *The Table of Perfect* [La mesa de lo perfecto, 1989], una consola inglesa de madera y mármol bañada en oro del siglo XVIII. En parte objeto de exhibición, en parte símbolo clasicista, este ornamento rococó se transforma en un accesorio para la performance y la proyección de la performance. La mesa de oro es un símbolo de clase, de riqueza y de poder, pero no es solo la composición de la propia mesa lo que Byars nos anima a cuestionar, sino más bien lo que la mesa sostiene: la nada. El objeto intangible que sostiene —el peso de la nada— es el material de la perfección a la que Byars aspira en su búsqueda asintótica. El crítico de arte Carter Ratcliff analiza cómo actúa esta dinámica en una obra similar de 1989, también titulada *The Table of Perfect*, un cubo o un pedestal de mármol bañado en oro cuyas esquinas redondeadas contrastan con las afiladas geometrías del minimalismo, y plantea un

FIG. 5: HEAR TH FI TO IN PH AROUND THIS CHAIR AND IT KNOCKS YOU DOWN
 [Escucha LA PR FI TO IN alrededor de esta butaca y verás como te deja fuera de combate], 1977.



15. Carter Ratcliff, «James Lee Byars: Art in the Interrogative Mode», en *The Perfect Thought*, óp. cit., p. 56.

argumento complementario: «Byars no intenta convencernos de que la mesa es en modo alguno perfecta. Más bien, nos invita a examinar la superficie superior de la obra. Pero allí no hay nada, lo que sugiere que la nada —el potencial absoluto— es todo lo que podemos conocer de la perfección»¹⁵. Con esta escenificación, Byars sugiere además que hasta la perfección necesita un soporte, una contradicción fundamental con las cualidades autónomas del término. Aunque Byars no monta las piezas, y tampoco anima a los visitantes a hacerlo físicamente, la mesa y el cubo hacen referencia al soporte, y evocan el recordatorio ergonómico de la silla vacía de *Hear TH FI TO IN PH* o la antigua silla tibetana de *The Chair of Philosophy of Question* [La silla de la filosofía de la pregunta, 1990] que sirven de soporte, aunque lo hagan de manera invisible, de los propios conceptos de Byars y de la pesada noción de perfección. Si la perfección es contingente en estos objetos contextuales, y por extensión los espectadores que los habitan y los visitan, así como las paredes que los rodean, se encuentran todos involucrados en la precaria performance de su presencia espectral. Es en el momento de la pregunta en el que la perfección surge y se desvanece simultáneamente. La perfección se convierte en algo tan paradójicamente efímero e infinito como la propia pregunta, una declaración perpetuamente inacabada. Como en la galería vacía de Düsseldorf donde se aparece el fantasma de Byars, en sus salas de exposiciones se aparecen las preguntas por la perfección y las preguntas perfectas. De esta manera, podemos aventurarnos a interpretar que los dispositivos de exhibición dorados y clasicistas de Byars son un conjunto de objetos de encantamiento, en los que la magia se funde con la crítica institucional de los



16. Kevin Power, «James Lee Byars: A Glimpse of the Perfect», en *The Perfect Moment*, Valencia, IVAM, 1995, p. 284.

17. Ratcliff, «James Lee Byars: Art in the Interrogative Mode», óp. cit., p. 55.

Décors de Broodthaers. En una fotografía de la habitación de Byars en Casa Stefani, en Venecia, tomada en 1987, la residencia del artista podría confundirse con una amalgama entre el laboratorio de un mago y una tienda de antigüedades, un espacio atestado de esferas y cúpulas de cristal, pedestales y anillos de oro, cuerdas y abundantes cantidades de tela roja. Es la cueva donde el artista guarda sus objetos performativos entre función y función, entre hechizo y hechizo. En los años ochenta, Byars empleó y repartió estos materiales por escenarios en los que integraba el entorno institucional y evocaba espacios de ritual donde estos accesorios cobran vida gracias a preguntas irresolubles relacionadas con la muerte y la perfección. De hecho, a veces incluso se les dota de conciencia. Este es el título de la pieza de 1985 —*The Conscience* [La consciencia]— que se puede apreciar en una fotografía del domicilio del artista en Venecia. Esta vitrina expositora convertida en obra de arte contiene una esfera de oro de 2,5 centímetros de diámetro que es en parte el alma del artista situada a la altura del estómago, un punto de acceso material para entrar en su alma y en su sensibilidad. En este caso, la bola de cristal se ha bañado en oro.

La insinuación perpetua del cuerpo de Byars, a pesar de su presencia aplazada, en estas obras sugiere tanto la posibilidad del regreso como la inevitabilidad de la muerte. El propio deceso del artista se orquesta teatralmente en muchas de sus obras de esta época, como *The Figure of Death* [La figura de la muerte, 1986, fig. 6], una estructura totémica de cubos de basalto individuales que evoca la verticalidad del cuerpo y su derrumbe potencial. Kevin Power afirma que la transición del oro a la piedra mate en dos obras totémicas que parecen lápidas, *The Figure of Question Is in the Room* [La figura de la pregunta está en la sala, 1986] y *The Figure of Death*, es una metáfora material de la muerte y la fosilización de la pregunta. «Cuando presenta *The Figure of Question*, un rectángulo vertical de mármol, con él nos está preguntando literalmente qué forma o figura geométrica adoptan nuestras preguntas, y representando el empuje vertical de esas mismas preguntas. *La figura de la pregunta* se convierte en *La figura de la muerte* cuando cesan las preguntas o cuando el empuje vertical se convierte en un suicidio total»¹⁶. Análogamente, en *The Rose Table of Perfect* [La mesa rosa de lo perfecto, 1989; fig. 7], una esfera de 100 centímetros de diámetro compuesta por 3333 rosas recién cortadas, la forma ideal se fusiona con un símbolo de la belleza orgánica y la decadencia implacable. La perfección fugaz y la muerte ineludible colisionan con una profunda materialidad.

Convertir algo en piedra —una transformación alquímica que se asocia con la brujería— suele hacer referencia a la paralización o a la muerte, pero en manos de Byars también se relaciona con la perfección. Byars creaba libros de piedra «perfectos» o ilegibles, impenetrables y en apariencia imposibles de abrir, con forma de cubos y esferas, e incluso de lunas crecientes. ¿Qué relación existe entre el libro perpetuamente cerrado y la noción de perfección o de muerte? Al igual que la pregunta perfecta, en el vocabulario de Byars, el libro perfecto sería un libro sin final. ¿Cómo expone uno el libro perfecto, en el suelo, sobre una mesa o en una suntuosa vitrina de oro? La predilección de Byars por esta última sugiere que la perfección y la exhibición están conectadas en su planteamiento contextual de las formas ideales. Esto se podía apreciar en la presentación serial de «libros» encerrados en vitrinas de oro, cuasi atropomorizadas, que tuvo lugar en el Castello di Rivoli (véase p. 159). Como observa Ratcliff, «desde la década de 1980 el artista se ha dedicado a crear “libros” con esferas de piedra escrupulosamente regulares. Estos objetos se pueden interpretar, entre otras cosas, como maneras de preguntar cuando la ausencia de toda palabra da lugar a un significado perfecto. O quizá invocan la palabra impronunciada que lo dice todo al cuestionarlo todo. En cualquier caso, el efecto que cada uno de estos libros redondos ejerce sobre la imaginación es el de una pregunta exhaustiva: un interrogante global»¹⁷.

FIG. 6: *The Figure of Death* [La figura de la muerte], 1986. Vista de la instalación en *The Palace of Good Luck*, Castello di Rivoli, Turín, 1989.

18. Debido a restricciones de presupuesto, Byars no pudo imprimir el libro en el papel *dissolvo* que quería, y tuvo que utilizar papel convencional. Véase James Lee Byars, *100 Questions*, Croton-on-Hudson, Hudson Institute, 1969, edición de 100 ejemplares.

19. McEvilley, «James Lee Byars and the Atmosphere of Question», óp. cit., pp. 50-55.

Mientras que Siegelau creaba libros como *One Month*, compendios compartidos de sensibilidades artísticas, Byars buscaba un libro que fuera singular y sin embargo universal y literalmente concreto. Forma y contenido se convierten en una misma cosa o, más bien, la forma abre una posibilidad infinita de imaginar o proyectar el contenido percibido, implícito o deseado. Esta discrepancia muestra quizá una potencial «diferencia entre preguntar y decir». El libro de piedra cerrado tiene una forma mágica de plantear preguntas *ad infinitum*, y al hacerlo revela un poco, aunque quizá ese poco sea todo lo que puede revelar.

La noción de perfección de Byars hace pensar en las poéticas y alternativas economías del valor del artista de Fluxus Robert Filliou, y en su «Principe d'équivalence (principio de equivalencia)», según el cual todos los objetos son iguales, independientemente de que se designen como «bien fait, mal fait» o «pas fait» (bien hechos, mal hechos o no hechos). Del mismo modo, la perfección trasciende la composición material —el oro puro o el pan de oro— de los objetos de Byars y, como sugieren las mesas y los pedestales vacíos del artista, la perfección no necesita manifestarse físicamente. La pregunta por el valor de la creación, al igual que la pregunta por la perfección, justifica y estimula por sí sola el acto creativo. Filliou también pensaba que las preguntas eran el alimento de la vida. En 1965 creó una publicación en forma de caja con tarjetas con preguntas titulada *Ample Food for Stupid Thought* [Abundantes motivos de reflexión estúpida] que contenía muchas preguntas byarsianas, como «¿cuándo terminará todo este sinsentido?». No es de extrañar, por tanto, que Byars se planteara publicar un libro comestible con las preguntas que había recopilado con su *World Question Center*¹⁸.

Estos dos artistas también compartían la afición por los símbolos lingüísticos como metáforas representativas y rasgos distintivos de sus proyectos conceptuales. El símbolo de Filliou era la cedilla, ese carácter que a veces cuelga de la letra «c» en la lengua francesa y recuerda a los ganchos que el artista empleaba en sus obras acumulativas, además de señalar las posibilidades de conexión y colaboración interconectada que caracterizaban a sus «poèmes à suspense» (poemas en suspenso) por suscripción, a las filosofías de la «réseau éternel» (la red eterna) y a la «création permanente» (creación permanente). Pero si uno le da la vuelta y reorienta la cedilla, obtiene un signo de interrogación. Este símbolo se convirtió en la firma de Byars, la representación de un artista que se negaba a definirse con frases declarativas y rechazaba la rigidez del punto en favor de la curvatura no lineal y el recordatorio indeterminado del signo de interrogación. «Para Byars», como observaba acertadamente McEvilley, «añadir un signo de interrogación a cualquier declaración equivale a infundirle vida y a trasladarla al reino del arte o de la poesía. En su obra, el signo de interrogación es una analogía de la potencialidad absoluta del cero. Cada una de ellas revela un espacio vacío en el que se invita a materializarse a cualquier de las formas infinitas de la vida». De hecho, «la pregunta es libre; la respuesta, un intento de apresarla»¹⁹. Al igual que la pregunta —un espacio vacío— el contexto reubica el objeto y lo introduce en un campo de posibilidad generativo y relacional.

FIG. 7: *The Rose Table of Perfect* [La mesa rosa de lo perfecto], 1989. Vista de la instalación en *The Perfect Moment*, Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), 1995.



MIGUEL BENLLOCH ESCRIBE «ACAECIÓ EN GRANADA» EN 2013, *IN MEMORIAM* DE JAMES LEE BYARS Y SU RELACIÓN CON LA CIUDAD DURANTE EL PROCESO DE PRODUCCIÓN DE LA ESFERA DE ORO, IDEADA PARA EL PROYECTO *PLUS ULTRA*, PRODUCIDO POR BNV PRODUCCIONES BAJO EL PATROCINIO DEL PABELLÓN DE ANDALUCÍA EN LA EXPO'92. PUEDE SORPRENDER QUE LO ESCRIBIERA DOS DÉCADAS MÁS TARDE DE LAS VISITAS Y ESTANCIA DE BYARS EN GRANADA EN 1992, SI BIEN LA SORPRESA ES LA QUE LE DA SU AMIGO ANTONIO COLLADOS: UNA INVITACIÓN A PUBLICAR UN LIBRO SOBRE SUS OBRAS Y TEXTOS EN LA EDITORIAL CIENGRAMOS, FUNDADA POR ÉL MISMO. ES EL MOMENTO «PERFECTO» (MIGUEL REMEMORA A BYARS) PARA ESCRIBIR ESE RELATO PENDIENTE, QUE DARÍA TÍTULO AL LIBRO, INCUBADO EN EL INTERIOR DE *LA ESFERA DE ORO* DOS DÉCADAS ATRÁS. EN ESE OTRO MOMENTO SONORO, REPETIDO E IRREPETIBLE, ORIGINADO POR OTRA INVITACIÓN, LA DE BYARS, A CANTAR LAS PALABRAS «MARÍA DE LA O», UNA Y OTRA VEZ, OCULTO EN EL INTERIOR O VACÍO DEL ESPACIO ESFÉRICO.

LA DESAPARICIÓN EN *LA ESFERA DE ORO* SE TRANSMUTA EN ILUMINACIÓN. LA CORPOREIDAD DE LA VOZ, EL RITMO REPETITIVO Y EL PODER ESPIRITUAL DE LA REITERACIÓN DE FONEMAS LE REGALAN A MIGUEL UNA EXPERIENCIA TRANSCENDENTE Y SEMINAL QUE LO SITÚA EN «LO SACRÍLEGO, EN LO QUE PUEDE SER ENTENDIDO COMO FUERA DE LUGAR PARA ASÍ INTERPELAR LA NORMA», EN SUS PROPIAS PALABRAS.

ENTREMEDIAS, DEL 2000 AL 2002, ACCIONA OBRAS PERFORMATIVAS Y AUDIOVISUALES BAJO UN MISMO TÍTULO, *O DONDE HABITE EL OLVIDO*. EN ELLAS, LA NARRACIÓN POÉTICA SE TRABA A LA POLÍTICA POR MEDIO DEL ENCADENAMIENTO DE IMÁGENES DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA ESFERA DE ORO EN OCTUBRE DE 1992 Y SU DESTRUCCIÓN EL 8 DE JUNIO DE 1994.

O DONDE HABITE EL OLVIDO Y «ACAECIÓ EN GRANADA» ENCARNAN, UNA Y DOS DÉCADAS MÁS TARDE, «LA HUELLA MÓVIL DE BYARS, SU TRANSFERENCIA», PERCIBIDAS POR MIGUEL EN EL VACÍO INMATERIAL DE LA ESFERA DE ORO.

MAR VILLAESPESA
10 DE JUNIO DE 2024

La perfección se aleja de la ciudad amada, sentir su corazón parece más un sueño, una idea difusa que se evade en medio de la impotencia que conlleva la búsqueda de lo perfecto.

Habitado por la historia el paraíso huye de la realidad a través del tiempo constructor del espacio.

Somos habitantes de una ciudad nacida de otra cultura, desterrada a golpe de sumisión y sufrimiento. Sin embargo en la ciudad persiste su recuerdo en las sublimes construcciones realizadas por los que cruzaron el Estrecho.

Granada es un corazón árabe deshabitado al que nunca hemos amado bastante, porque fue llamado extraño y enemigo por el nuevo orden nacido tras la expulsión. Quien hizo la ciudad no vive en ella. No somos sus herederos. Solo constructores de olvido. Destruyores.

Miguel Benlloch, *Granada*
Catálogo *Intervenciones* (proyecto *Plus Ultra*), 1992

Acaeció en Granada. El agujero negro de la esfera escondía la obra. Byars (1932-1997) construyó el vacío de una esfera. La inmaterialidad del objeto. Nada.

De niño oí una vez que todas las voces pronunciadas a través de los tiempos estaban suspendidas en el espacio y que en un otro tiempo, quizás, pudieran oírse. El espacio sería el vacío de una Babel confusa donde el dorado resplandor de las estrellas estaría rodeado por el rumor de las voces. Mi relación con Byars estuvo acompañada de un silencio lleno de gestos y algunas palabras que siempre me produjeron cercanía.

Os voy a contar la historia de *La esfera de oro*.

No debo alargarme mucho sobre su gestación.

En 1991 recibimos BNV y Mar Villaespesa el encargo, por mediación de Juan Cañavate, de realizar el proyecto de arte contemporáneo para el Pabellón de Andalucía de la Expo'92. Mar, Joaquín Vázquez y yo habíamos trabajado juntos por vez primera en *El sueño imperativo*. Esa experiencia supuso para todos nosotros un aprendizaje de los caminos distintos que el arte podía desarrollar fuera de lo exclusivamente retiniano y emotivo. Mar era ya conocida por sus trabajos en la crítica y su relación con los nuevos movimientos que se producían en Andalucía, colaborando, a través de las revistas *Figura y Arena* y otras prácticas, con artistas como Pepe Espaliú, Rafael Agredano, Federico Guzmán, Guillermo Paneque o Pedro G. Romero. Por otro lado, Joaquín y yo habíamos emprendido un nuevo camino creando BNV en 1988; intentábamos con ello remezclar lo que había sido nuestra experiencia en la militancia política en el Movimiento Comunista (MC) con lo que entonces era la intuición de que el arte era también un lenguaje de transformación y conocimiento del mundo, atisbando que la función del arte es revelar la realidad que se esconde y la que es visible, una especie de suprapercepción que se aleja de la realidad y que por ello puede transformarla.

La Expo de Sevilla no era para todos nosotros un motivo de celebración, no había nada que celebrar en ese año del 92 donde se conmemoraba el 500 aniversario del viaje de Colón y el llamado descubrimiento de América, una tierra ya entonces habitada por culturas diversas y a la que los indios cuna de Panamá llamaban ABYA-YALA.

Aceptamos la invitación con la condición de que se celebrara fuera del espacio de celebración, la Isla de la Cartuja de Sevilla, y que el territorio de realización fueran las ocho provincias andaluzas. Y así fue, era la oportunidad de continuar el trabajo común que había significado la experiencia de *El sueño imperativo* y expresar por medio del proyecto otras preocupaciones sobre el lenguaje del arte, su imbricación con lo político y su capacidad de construir espacios y discursos antagónicos con el espacio oficial que ocupaba en España, en su totalidad, una feria del mercado del arte: ARCO.

Recuerdo la tarde que fui a recoger a Byars al aeropuerto de Granada, era el otoño de 1991, iba acompañado por un amigo que sabía algo de inglés. Yo apenas conocía su obra, había ojeado el dossier que Mar había confeccionado con textos sobre él, conocía su imagen extraña y lo reconocimos de inmediato cuando entramos en la sala de recogida de equipajes. Allí estaba, un cuerpo grande vestido de un negro profundo y aurático, con un pañuelo negro de seda en la cabeza, que prácticamente le tapaba los ojos, y sobre él un sombrero de ala ancha y alta corona ligeramente abombada. Nos acercamos, nos presentamos y nos saludó con una sonrisa que hacía brillar sus ojos. Pronto se desvaneció en mí la preocupación por cómo sería el encuentro, enseguida me pareció cercano, alejado de la excentricidad tantas veces unida a una idea asocial de la vida. Subimos al Lada soviético que por entonces era mi coche y partimos para Granada. En el camino nos preguntó por ese paisaje deslumbrante de los alineados chopos del otoño en la Vega, y a tropezones fuimos contándole algo de la ciudad que iba a conocer, de los planes de su visita, en la que se trataría de que decidiera qué iba a hacer para el proyecto, con qué materiales construiría su obra y cuál sería el lugar de exhibición.

El proyecto para el Pabellón de Andalucía tomó el nombre de *Plus Ultra*, una relectura del lema imperial que hablaba de un cierto desafío que para nosotros y nuestros deseos era el experimentar con formatos y lenguajes que transformaran las exposiciones al uso y los modos de producción de las mismas. *Plus Ultra* era un conjunto de intervenciones de artistas internacionales y españoles en espacios culturales monumentales, entonces no muy conocidos, y que habían tenido una cierta conexión con la colonización; espacios a descubrir y releer por medio del lenguaje creado por el trabajo de los artistas invitados, en interlocución con Mar Villaespesa y el equipo de producción, formado para llevar adelante el proyecto, constituido por Alicia Pinteño, Beatriz Poncela, Simeón Saiz, Esther Regueira, Joaquín y yo mismo, todos amparados bajo las siglas de BNV, con la colaboración logística de Marino Martín y la dirección técnica de Juan Fernando Vázquez. Junto a las intervenciones se realizaron tres exposiciones más: *El artista y la ciudad*, *Américas* y *Tierra de nadie*.

A Byars se le había propuesto trabajar en Granada; la metodología del encuentro con la ciudad consistía en acercarle al conocimiento del proyecto total, visitar diversos espacios monumentales de la ciudad y darle a conocer posibles materiales con los que podría construir la idea de su obra. Para Byars, el lugar, aunque no siempre, proporcionaba la materialidad de la que surge la obra, como algo que emerge de la propia geología trascendiéndola. Recuerdo que habíamos hecho previamente una relación de materiales para mostrarle, como las areniscas del Padul, la piedra de Sierra Elvira o los rosáceos mármoles de la Sierra de Loja, pero era verdad también que dudábamos de que alguno de ellos fuera elegido. ¿Qué

más entonces podríamos ofrecer a alguien que habita en la perfección como un presente efímero, instante en dilución, señal de muerte?

Cuando llegamos al Hotel Guadalupe, en el recinto de la Alhambra, Byars nos pidió que nos quedáramos con él, subió a su habitación y bajó enseguida, nos sentamos y pedimos una botella de vino mientras lo oíamos contar diversas experiencias que nos iban transportando a un mundo de signos nuevos. La conversación continuó en otros sitios, y ya de noche, en un paseo por el bosque de la Alhambra, mostraba su interés por la ciudad que visitaba y algunas historias acontecidas en ella. Tras varias horas nos dejó y bajamos la colina atravesados por la irradiación de su mundo. *A perfect moment.*

Al día siguiente, con Mar y el crítico de arte Kevin Power, comenzamos la travesía de días por distintos espacios de la ciudad, visitamos numerosos lugares pero recuerdo su presencia en El Bañuelo, el Palacio Dar-Al-Horra y la Alhambra.

Dar-Al-Horra, situado en el barrio del Albayzín, en el Callejón del Agua, es un palacio nazarí construido en el siglo xv, sobre un palacio zirí del siglo xi, que en árabe significa Casa de la Señora, y en él habitó Aixa, madre de Boabdil.

Byars quedó prendado del lugar y nos propuso hacer otro día una acción en la que invitaríamos, ese era su deseo, a amigos artistas. El día previsto fui a recogerlo, salió del hotel vestido con el traje dorado, que según nos contó fue un regalo de la Ópera China de Beijing. Lo utilizaba en numerosas de sus acciones. Se subió al coche vestido de ese fulgor. Camino del lugar, abrió una guía de Granada y me preguntó: «¿Qué significa Santa María de la O?». Entonces yo, que no sabía que se estaba refiriendo a la Iglesia que se construyó en Granada en 1501 sobre la demolición de la Mezquita Aljama, conocida hoy por la Iglesia del Sagrario, le contesté como pude: «...es un nombre que debe de venir de esa Virgen, lo que sé es que hay una canción llamada María de la O», y comencé a cantarle, «María de la O / qué desgraciata / gitana / tú eres / teniéndolo to...», y dos o tres versos más. Me miró con expectación y cierto asombro, y me pidió volver a canturrear la canción; así llegamos al Carril de la Lona donde fuera de la vista de la gente aparqué, y con él con los ojos medio cubiertos por un pañuelo negro nos encaminamos a Dar-Al-Horra. Unas veinte personas nos esperaban, todas conocidas. Byars apareció bajo el arco del pequeño salón, tras el pórtico de tres arcos, con la cara totalmente cubierta por el pañuelo y el sombrero de copa negro, como si el traje dorado fuera sin cuerpo. Mar también de negro, delante de él, ritualizada, repartía a los presentes unos círculos de cartón dorado, pequeños como monedas, en los que estaba inscrita una espiral, signo de lo infinito, y que a su vez referenciaba al número nueve, mágico y eterno. Las monedas eran una invitación a todos los poetas y pensadores para asistir a *documenta IX*. Tras el acto desapareció. Como en muchas de sus performances fue un instante efímero vivido en el espacio árabe al que un nuevo sentido añadía.

Cuando al otro día llegamos al Carlos V le explicamos la génesis del más bello palacio del Renacimiento, edificado para gloria del emperador. Sello de piedra sobre la piedra destruida. Un círculo, espacio de poder inhabitado, guardado por columnas dentro del cuadrado. Construido con los impuestos cobrados a los moriscos como pago para impedir su expulsión, llevada a cabo en 1609, siendo los Libros Plúmbeos testigos del último intento de la desesperación musulmana para evadir su inminente expulsión, libros circulares escritos como himnos ocultos sobre el plomo indestructible.

En aquel sitio me dijo: «Ponte en el centro. Canta María de la O. Solo María de la O». Así lo hice no sin cierta vergüenza, lo canté una vez y él dijo *more* y volví a decirlo varias veces, volvió a repetir *more, more*, y abandonado a

su deseo canté repitiendo una y otra vez el nombre de María de la O, gozando del momento mientras las palabras cantadas llenaban el círculo y la gente que visitaba el palacio permanecía en el límite de las columnas tañidas por la voz.

Recorrimos la Alhambra visitando las torres, salones y patios, cuando entramos en el de los Leones y llegamos a la Sala de Dos Hermanas se quedó un rato mirando la cúpula de mocárabes construida a partir de una estrella central desarrollada mediante el teorema de Pitágoras. La estrella de cinco puntas era para él la representación del hombre, un hombre poliédrico llegado a ser esfera. El espacio sencillo y perfecto de la aparición y la desaparición, vida circulante y frágil, llena de preguntas abiertas frente a la respuesta que es una y cerrada, fin y muerte.

Preguntó: «¿De qué material está hecha?», le respondimos: «Yeserías de escayola», y se quedó pensando.

Los días que estuvimos con él están como ausentes del tiempo, recorridos por formas que aparecen en el instante para la diversión y la trascendencia, como cuando cogía en un bar una servilleta y la apretaba en su mano y nos la devolvía como regalo esférico nombrándola, Is. Nombrar es crear, accionar la vida en el impulso del cambio que existe por la pregunta. Espiral interrogante abierta al infinito. La pregunta es el espacio vacío, abierto a todo, del que la respuesta es la materialidad limitada de la certeza.

Pensábamos que una vez partiera, desde donde estuviera, nos haría la propuesta de su obra para Granada. Pero ese tiempo desapareció. Al día siguiente de la visita a la Alhambra llegó la idea: una esfera de tres metros de diámetro, dorada con pan de oro sobre la escayola de un grosor de 10 cm, que en su interior debería guardar el vacío de la esfera. La esfera de oro pensada debería ser colocada en el centro del círculo que conforma el patio del Carlos V. Cuadrado. Círculo. Esfera.



James Lee Byars junto
a *La esfera de oro*, 1992.
Fotografía de Miquel Bargalló.

Los días siguientes nos propusimos resolver, junto a él, todo lo relativo a su producción, eran aún tiempos del boca a boca, llamada a llamada, fax a fax, modos de hacer también efímeros y desprovistos aún de la aceleración que anima la llama de nuestra propia combustión. La escayola era la solidez de lo débil, y eso, polvo molido, éter no como el oro, protegiendo el espacio desocupado de su interior.

Maestros de escayola, doradores, técnicos... Llegamos a ellos fácilmente impulsados por el *showman*, tocados por el chamán, por el que se muestra y el que ve. Visitamos los talleres del maestro escayolista, Francisco Martín Fernández, y el maestro dorador, Antonio López Marín. Byars conoció sus técnicas, contempló sus trabajos, vio que los artesanos estaban decididos al reto de lo que nunca habían hecho, así nos lo expresaron; quedamos con ellos en que nos enviarían presupuestos acerca de los costes y el tiempo del trabajo.

Juan Fernando Vázquez, ingeniero de caminos, especialista en montaje y desmontaje de estructuras, nos asesoró como tantas veces y preparó los planos y estudios técnicos que íbamos a enviar al Patronato de la Alhambra para que dieran la autorización para llevar adelante el proyecto. Por entonces habíamos tenido varias reuniones con Mateo Revilla, director del Patronato, a quien conocíamos y respetábamos y en quien creíamos tener un aliado. Las reuniones, yendo en cierta forma bien, no nos quitaban el resquemor de que todo no estaba con nosotros; teníamos la sensación de que quien maneja ya bien la diplomacia de palacio va dejando transcurrir el lento tiempo... hasta el momento en que le llegó a Juan Cañavate una carta en la que Mateo informaba de los acuerdos de la reunión del Patronato, comunicando al Pabellón de Andalucía la desautorización para llevar adelante el proyecto en el Carlos V, bajo la argumentación, nunca explicada, de un insuficiente estudio técnico. Según contó *El País*, «el Patronato del monumento denegó su permiso al considerar que la idea solo estaba dirigida “a utilizar la Alhambra para promocionar la figura de Byars”». Días después tuve la oportunidad de fotografiar el patio del palacio con el suelo lleno de hierros y paneles troceados por doquier tras uno de los espectáculos del Festival de Música y Danza.

La esfera, expulsada del espacio imperial cristiano, condensaba los huecos abiertos de los mocárabes, ocupando la centralidad de un espacio desde el que preguntar sobre la idea de destrucción y construcción, a la vez que era apertura a un tiempo de reconocimiento de lo ausente y de la arquitectura imperial. El acto mágico de Byars de unir los opuestos se interrumpe, arrojado como el círculo plúmbeo nacido para evitar hacer eterno lo opuesto.

El Cuarto Real de Santo Domingo, palacio de Almanjarra, fue el lugar que primero pensamos como alternativa. Construido sobre el adarve de la muralla que rodeaba el barrio de El Realejo, palacio y fortaleza, es de los pocos testimonios de arquitectura residencial del siglo XIII en Granada. Desde un punto de vista arquitectónico, fue el modelo que siguieron los palacios de la Alhambra, y otros como el Alcázar Genil. El Cuarto servía a los reyes musulmanes para recogerse en él los días del Ramadán. El palacio de Almanjarra, su nombre en árabe, comprado entonces recientemente por el Ayuntamiento, iba a empezar su restauración, y aunque lo visitamos no logramos convencer de que mediante *La esfera* podría ser visitado por los granadinos antes de comenzar las obras, que veinte años después aún no han finalizado.

Finalmente y tras ir a ver otros espacios, nos propusieron visitar el Palacio de los Córdoba, actual Archivo de Granada. Edificado en la Placeta de las Descalzas hacia 1530, su historia es rica en avatares; con el tiempo fue albergue de fábricas, sociedades, almacenes de madera que a principio del pasado siglo se habían convertido en almacenes municipales. Derribado en 1919, para

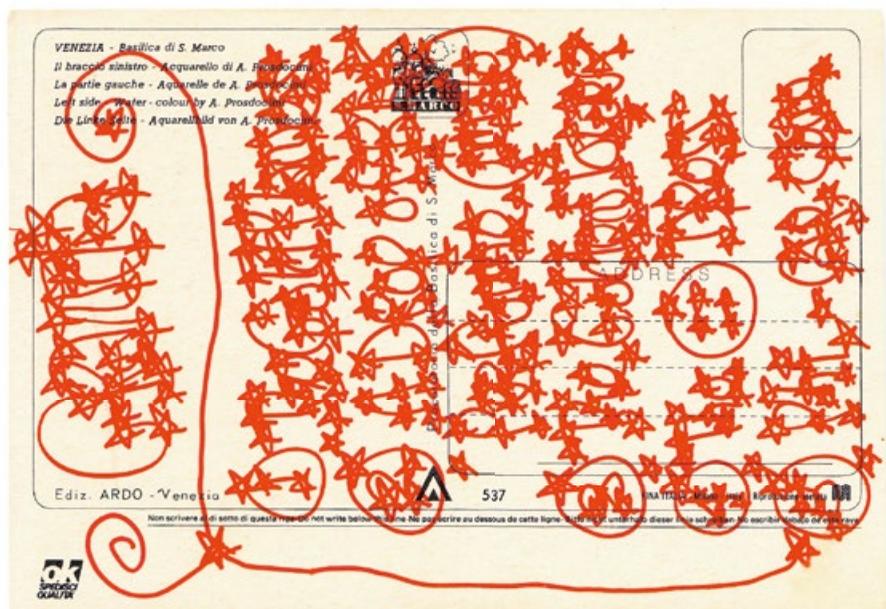
construir el hoy desaparecido teatro Gran Capitán, sus restos más preciados junto a sus espléndidos artesonados mozárabes fueron trasladados a la finca Villa María, en el camino de Pulianas. En 1960, bajo el auspicio del Ayuntamiento de Granada, para evitar que dichos restos fueran trasladados a Córdoba, se reconstruye en una finca situada al comienzo de la cuesta del Chapiz por el arquitecto malagueño Álvarez de Toledo siguiendo los planos de Gómez Moreno.

Nos pareció que ese palacio itinerante, un espacio errante, desplazado como *La esfera*, situado frente a la Alhambra, era la nueva propuesta a hacer a Byars. La esfera finalmente estaría en la explanada de la fachada del Palacio de los Córdoba, visible desde los miradores de los diversos pabellones de la Alhambra, introducida en ella por la mirada.

Byars, desde su marcha, continuó en contacto a través de la correspondencia con Mar. Sus cartas y postales fueron fruto de su relación con las caligrafías orientales y las ceremonias de doblar y envolver papel; escribió a cientos a lo largo de su vida, eran a la vez expresión de lo efímero y una extensión de él mismo. Reflejaban sus costumbres y pensamientos a través del estricto uso en la selección de colores y formas. Cuentan que casi día a día, antes del amanecer se levantaba y comenzaba a escribirlas con una caligrafía propia, a veces ininteligible, confusas en su sintaxis, llenas de estrellas que aparecían sobre las letras, intercalando entre renglones otros renglones con distinto mensaje o pensamiento. Con frecuencia contenían peticiones extravagantes, también referencias a performances programadas. A menudo incorporaban textos que contenían información práctica, instrucciones, peticiones o expresiones sinceramente efusivas. Algunas debían ser leídas como poesía o regalo suave y sensual, una ofrenda para compartir con el deleite que produjo para él escribirlas en la distancia. Otras debían ser leídas como un reto o una pregunta, a veces tenían instrucciones extrañas que sugerían un compromiso más allá de la lectura.

Las cartas a Mar eran todo eso, sobres negros escritos con letras doradas que en su interior contenían postales desde la ciudad en la que en ese instante vivía. Las cartas fueron el medio por el cual nos enteramos de lo que había pensado para el momento de la inauguración.

En la primera, con la imagen de las pirámides de Gizeh y enviada desde Grecia, me nombra como María de la O, feminizando la forma de llamarme o desprovoyéndome de todo significado de género al llamar puro el nombre de la O:



Postal enviada por James Lee Byars a Mar Villaespesa, 1992.

Me gustaría encontrar a los estudiantes alrededor de la gran esfera para añadir significado e interés. Espero grandes sonidos de María de la O y dile que cante a menudo por favor. Feliz Pascua.

Y en renglones intercalados con los anteriores dice:

Mar amo lo puro de María de la O. Para las reuniones de los estudiantes ¿está disponible Lao Tse en español y los haikus de Bashō? Parecen ser lo apropiado, escrituras simples y profundas para añadir a la esfera, dime si es fácil conseguir en Granada.

En una segunda postal, enviada desde Nueva York, en la que se ve en mármol blanco el busto de Beatriz de Aragón, de Francesco Laurana, de la Frick Collection, escribe:

Dentro de la esfera he decidido que el ruido venga desde su interior. Deseo que se transforme en 100. En el círculo la esfera debe encontrarse.

Y de nuevo intercalado este otro texto:

Puede que María de la O sea la que cante en la esfera, encontremos los dos un momento perfecto, gracias por el fantástico y sensible ensayo.

La propuesta de James Lee Byars para Granada era como el comentario de Matsuo Bashō:

No sigo el camino de los antiguos, busco lo que ellos buscaron. Sencillamente lo que sucede en un lugar y en un momento dado.

La producción estaba en marcha, los presupuestos para hacerla entraban en lo que preveíamos, la esfera comenzaba a rodar hacia su centro. Los plazos de construcción se fueron sucediendo y llegó el momento de construirla *in situ*. Los escayolistas parecían felices el día que llegaron al Palacio de los Córdoba para terminar de construir la esfera al aire libre. Realizada sobre un círculo-anillo de madera de pino de 90 centímetros de diámetro, 9 de altura en su exterior y 5 en su interior, con el que se repartía el peso de la esfera a la vez que le dotaba de cierta sensación de ingravidez al estar el anillo fuera de vista.

La blanca superficie era alisada por la plana, los espartos y demás utensilios utilizados le daban una pátina marmórea de un blanco luminoso. Dentro y fuera, lo cóncavo y lo convexo adquirían su curva perfección uniendo materialidad y vacío. Cuando nos planteamos dorarla nadie había previsto que el más leve viento impediría fijar las pequeñas y cuadradas láminas de oro, pues ellas tenían que ser trabajadas a la intemperie. Marino Martín, con quien años antes junto con Juan Antonio Peinado habíamos creado el Planta Baja, planteó construir un andamiaje recubierto por una lona translúcida de 5 × 5 × 5 metros que cobijara a la esfera durante el proceso de dorado, y así se hizo. La esfera comenzó a abandonar el blanco para tomar el rojo inglés sobre el que se colocaría la cola transparente sobre la que se añadirían uno a uno los cuadrados de pan de oro. Esfera blanca. Esfera roja. Esfera dorada. Cada una evocando su propia fuerza. Trinidad del uno. Un misterio fácil. Cuando finalmente estuvo terminada volvió a venirme a la cabeza si esa sería la esfera que Byars quería, una infinita red de cuadrados dorados convertidos en esfera, láminas que fijadas al pincel del maestro devolvían potenciados los rayos del sol hacia la Alhambra desde donde era vista potente como si fuera su propia prolongación.

La expulsión abrió su visión, no solo a distancias y alturas no contempladas sino que, desaparecida del espacio elegido, aparecía con la luz solar a todas horas a la vera del Darro, el río de oro escondido a la ciudad a principios del siglo xx, añadiendo significado a su propia esencia y reflejando la continuada torpeza de la destrucción granadina, ayer ciudad derribada, hoy vega construida. Negocio de la ruina del torpe mercader.

Cuando Byars vino a Granada por segunda vez la esfera estaba en su lugar. Nos fuimos acercando a él por la Carrera del Darro y el Paseo de los Tristes, camino ajeno al tiempo detenido en una mirada elevada y oblicua capaz de trascender los siglos que han transcurrido desde la expulsión de la Granada Nasrí. Si yo caminaba nervioso esperando el momento de verla, intranquilo por la devolución de la idea recibida; él, junto a Mar y Marino, caminaba con la misma sonrisa con la que siempre se me aparece y su alegría me añadía incertidumbre.

Llegamos y atravesamos lentamente el jardín. En la explanada, junto a la fachada, con el fondo verde del bosque que lleva a la Fuente del Avellano, desde la altura protegida por los miradores de la Alhambra, dueño del espacio, como una aparición de lo perfecto estaba el disco dorado, la esfera con el sol en su centro reflejando los rayos, potente y cegadora provocando en su interminable fulgor la oscuridad del agujero negro que la habitaba. Un lugar de la nada donde el mundo se interrumpe, las certezas se suspenden y abren preguntas que de nuevo podrán traernos por un tiempo luz, tiempo contra tiempo, espacio contra espacio para volver a aprehender. Fisión.

Byars se manifestó contento y feliz ante la visión de la obra. «*The great sphere* era un sol que lo enciende todo y nada consume».

Junto a la esfera estaba la cartela:

James Lee Byars.
La esfera de oro. Granada.

La esfera de oro de tres metros de diámetro, creada específicamente para Granada, representa metafóricamente la idea de la perfección y el idealismo a través de una forma pura asociada a dichos conceptos desde la antigüedad. Además de expresar un lenguaje abstracto, incorpora elementos de la cultura del lugar.

Le recuerdo esos días cuando caminábamos por las partes altas de la muralla del Sacromonte, que como un meridiano cruza de abajo arriba la curvatura del Cerro de San Miguel dividiéndolo en dos. Entre las cuevas andando, casi flotando sobre las casas, hablábamos de la historia de la ciudad, recogíamos fragmentos de cerámica árabe que a cada paso encontrábamos esparcidos por el suelo, e iba explicándole lo que eran las cuevas, que a esa altura del monte eran cavernas deshabitadas, casi destruidas, con apenas restos de cal, y empezó a hablarme de este sitio como un espacio donde su obra, que cedería, podía ser expuesta.

El 11 de octubre de 1992 por la mañana se hicieron las pruebas para introducirme en la esfera, todo quedó preparado, las fotos de Miquel Bargalló recogieron ese momento como todos aquellos otros que la documentaron.

La esfera de oro iba a ser accionada introduciéndome en su interior antes de que el público llegara. Entré en ella por un círculo abierto en su parte superior mediante una grúa de la que colgaba una eslinga doblada sobre la que me situé para entrar de pie al fondo de ella. Había estado preparándome para habitar ese espacio esférico y llevaba conmigo una pequeña mochila a mi espalda donde guardaba algunos objetos de amigos, libros y una manzana por si tenía que comer algo durante las aproximadamente dos horas que iba a estar allí habitando un espacio no habitado antes. Descendí al fondo, imposible sentarse en lo convexo, todo era curva en

Miguel Benlloch introduciéndose
en *La esfera de oro*, 1992.
Fotografía de Miguel Bargalló.



aquel espacio blanco, un lugar incómodo y mágico donde solo situándose de pie en su centro podías esperar el paso del tiempo hasta el momento del canto. María de la O estaba allí mirando la O que en lo alto se abría como un orificio inalcanzable de conexión a lo exterior; pensé en la lámpara de Aladino cuando cae por el tobogán de su interior y penetré en un lugar que me trasciende olvidando todo para pronunciar la O, su nombre.

Oía el murmullo de la gente que llegaba hasta que de pronto, en el exterior, la voz de Mar recitaba a Lao Tse, al final del poema tenía que comenzar a cantar, ya era ese instante y sonó por vez primera María de la O, lo volví a cantar, María de la O, María de la O, una y otra vez, solo María de la O. Al tiempo comencé a sentir físicamente, más allá del oído, el sonido, cómo la esfera se llenaba de él y después lentamente lo expulsaba por el orificio abierto arriba llevándolo al exterior, sintiendo por todo mi cuerpo como una espesura que me acariciaba y salía fuera tal y como se respira, inspiración expiración, lleno y vacío. Un circuito continuo de vida y muerte constituyendo el vivir. Una voz cierta oída por la gente convocada que se preguntaba de dónde venía.

Cuando el público abandonó el jardín y se introdujo en el palacio, la grúa volvió a rescatarme de la cápsula. Byars estaba esperándome y me abrazó, así lo recuerdo, no más palabras solo el abrazo.

Aquella misma noche nos despedimos, volvíamos todo el grupo de producción a abrir la coordenada del último proyecto de *Plus Ultra* que el colectivo Agencia de Viaje había desarrollado: *Cápsula de tiempo Córdoba*.

Cuando de madrugada llegamos a la casa de Joaquín en Cristo del Buen Viaje caí en la cama rendido, balbuceante y sin poder dormir comencé a hablar sin freno de lo que había sucedido. Juan Carlos era quien oía aquellas palabras bullendo sin cesar, llevándome de un sitio a otro, del

pensamiento a la fascinación, de lo real a lo irreal, como un delirio de fiebre que me extasiaba sin poder controlar las palabras que autónomas y sin dirección prevista pronunciaba, y que como si provinieran de un lugar ajeno me traían un placer desconocido. No recuerdo el tiempo que duraron pero el día siguiente se abrió al fin y ya, justa es mi memoria, no quedaba recuerdo de lo dicho, solo y bastante el rastro de su paso, la conmoción de la acción, la huella móvil de Byars, su transferencia.

De un sitio a otro, atravesar, trans pero a la vez subir, ir más allá, más allá de la referencia, pasar a otro ámbito superando su clausura, su límite, no dejar de conocer sino desde él crear un espacio de pregunta, un lugar cualquiera en la intemperie que se abre inestable en lo sabido, hacer tuya la transcendencia.

Cualquier pliego de papel lo convertía Byars con su mano en una esfera y la reconocía nombrando IS, y al repetirlo era ISIS, diosa egipcia, para en el siguiente instante mostrarnos los calzoncillos de tela rosa estampada ¿de corazoncitos?, ¿de lunares?, en un sitio público, en la trastienda de un bar. De la risa a la inquietud todo en un uno lleno de varios.

La acción transcendente no es un lugar ajeno al conocimiento, ni desprovisto de él, sino todo lo contrario, es la acción propia del conocimiento que se sitúa en su límite para intentar superarlo; crear es abrir la potencia de nuevas combinatorias difusas, una realidad de apertura que recoge y redistribuye lo sabido para generar una nueva ecuación que actúa en lo real modificándolo. Entre la aparición y la desaparición sucede la impresión, un cúmulo de imágenes que abren lo imaginario creando potencia, una congelación dinámica donde irrumpen nuevas posibilidades de conocimiento abriendo la imagen. La transcendencia es acción. Pasar de dentro afuera. Las cosas que han de llegar. Aventura.

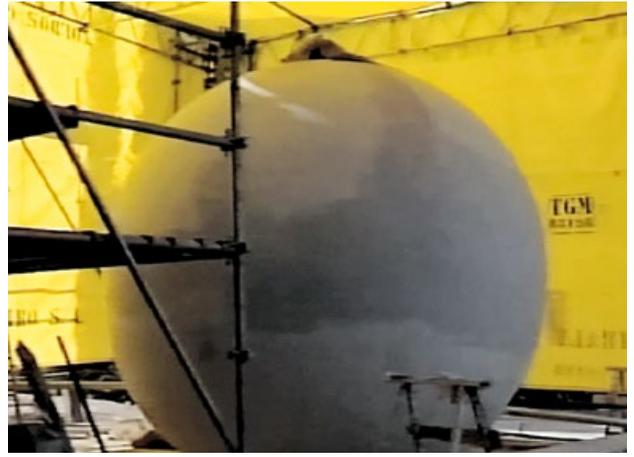
Como el heyoka que emplea su disfraz para llamar la atención, hacer reír o asustar y sorprender; un payaso sagrado que utiliza toda clase de ropas para poder accionar y decir lo innombrable. Como el heyoka que las utiliza para situarse en un lugar ajeno desde el que interrogar riendo, desde el extrañamiento de su propia cultura, la contingencia y la arbitrariedad del orden social. Como el heyoka situado en lo sacrilego donde puede ser entendido como fuera de lugar para así interpelar la norma, el ritual performativo que conforma la costumbre de lo permisible. Así reaparecí tras los días de aprendizaje construyendo la esfera. Entendí, aún más profundamente, que todo lo que es puede ser cuestionado y comencé a mezclar la potencia del signo con su negación: andar y desandar, borrar y escribir, la parodia del Cutre Chou, la acción política y yo mismo.

Como el heyoka y Byars el cherokee, indios antes de la destrucción que llegó sobre el payaso sagrado aniquilado y mercantilizado por el capital que nos busca para atraparnos en sus leyes y desterrar la risa que nos produce su destartado mundo, danzo para abrir caminos de barbarie.

Como el heyoka Byars, transcendí del lugar y desnudé mi cuerpo en mi primera acción, *Tengo tiempo*, 1994, en Moià como regalo a Miquel Bargalló por su cumpleaños. Ropas superpuestas que me identificaban cayendo una a una, mostrando desidentificación e identidad en un ritual para reír, pensar y producir el vacío de un cuerpo desnudo reinscribible; la minifalda de lentejuelas que era un top, el gorro de paja de mi infancia, la chilaba, los guantes hasta el hombro de color blanco, rojo, naranja, malva y la camisa de cuadros que bailó en los setenta mientras arrojaba panfletos; todo y más fue cayendo hasta llegar al cuerpo a cuerpo y en su interior el tiempo.

• • •

Había llegado el camión, un viejo Avia con la caja gris abollada por el uso, entró en los jardines y se situó en la explanada junto a *La esfera de oro*. Marino se había encargado de prepararlo todo. Era el 8 de junio de 1994.



PP 55-56:
Miguel Benlloch, fotogramas
del vídeo *O donde habite el
olvido*, 2001.



En los casi dos años que *La esfera de oro* había estado en el Palacio de los Córdoba estuvimos haciendo gestiones para intentar que se quedara en Granada; no voy a nombrar los nombres de las instituciones locales y andaluzas ni los de las personas con las que estuvimos gestionando la posibilidad de su supervivencia, la hemeroteca da cuenta de ellos, no dejaré que entren en el texto; solo contar que una a una se fueron diluyendo al igual que el brillo de la esfera se agotaba por el descuido al que fue sometida; como una estrella que se apaga después de dar su energía y llenar de neutrinos el espacio celeste, la esfera, la helioesfera, la cosmogonía creada encontró el momento de su muerte. Byars nos lo pidió tras los repetidos informes que le enviamos acerca de la inutilidad de nuestras gestiones y el deterioro galopante al que estaba sometida. «Desaparecer», fueron sus instrucciones.

Y allí el camión atronaba dando marcha atrás, atacándola en medio del humo y el olor a gasolina, la golpeó varias veces hasta derrumbarla; tres operarios contratados para tal fin la cargaron en el camión trozo a trozo, palada a palada. Recogí el fragmento más grande que quedó y algunos otros más pequeños para repartir a quienes la hicieron posible. Hoy el asteroide mayor me acompaña y guarda detrás del ordenador donde estoy escribiendo, recordándome que los fragmentos fueron arrojados al barranco de Víznar, la fosa de todo lo que es y fue en la ciudad de la Vega. Lo que había escrito para el catálogo de *Plus Ultra* se cumplió, la destrucción se apoderó de todo pero no el olvido.

La energía que desplegó la obra de Byars se remezcla día a día creando nuevas ideas, lo inmortal es inmaterial, como aquella primera exposición de James Lee Byars en casa de sus padres donde convocó a amigos, escritores, críticos... Allí sentado en una de las habitaciones estaba él después de haber quitado todos los muebles, las ventanas y puertas de la casa, allí sentado ajeno a todo. Sin nada más. Cubierto en la intemperie. En medio. Y después ya no estuvo.



Vista de *La esfera de oro*, 1992.
Fotografía de Miquel Bargalló.

THE PERFORMABLE SQUARE

TWO PAINTINGS

PERFORMABLE OBJECT

THE GIANT SOLUBLE MAN

FILM STRIP

UP? BALLOON

THE PINK SILK AIRPLANE

75 IN A HAT

THE BLACK BOOK

BYARS AT THE MET... INVISIBLY

INTRODUCTION TO DOCUMENTA 5

CALLING GERMAN NAMES

THE 5 CONTINENT DOCUMENTA 7

THE HOLY GHOST



PP 59-60:

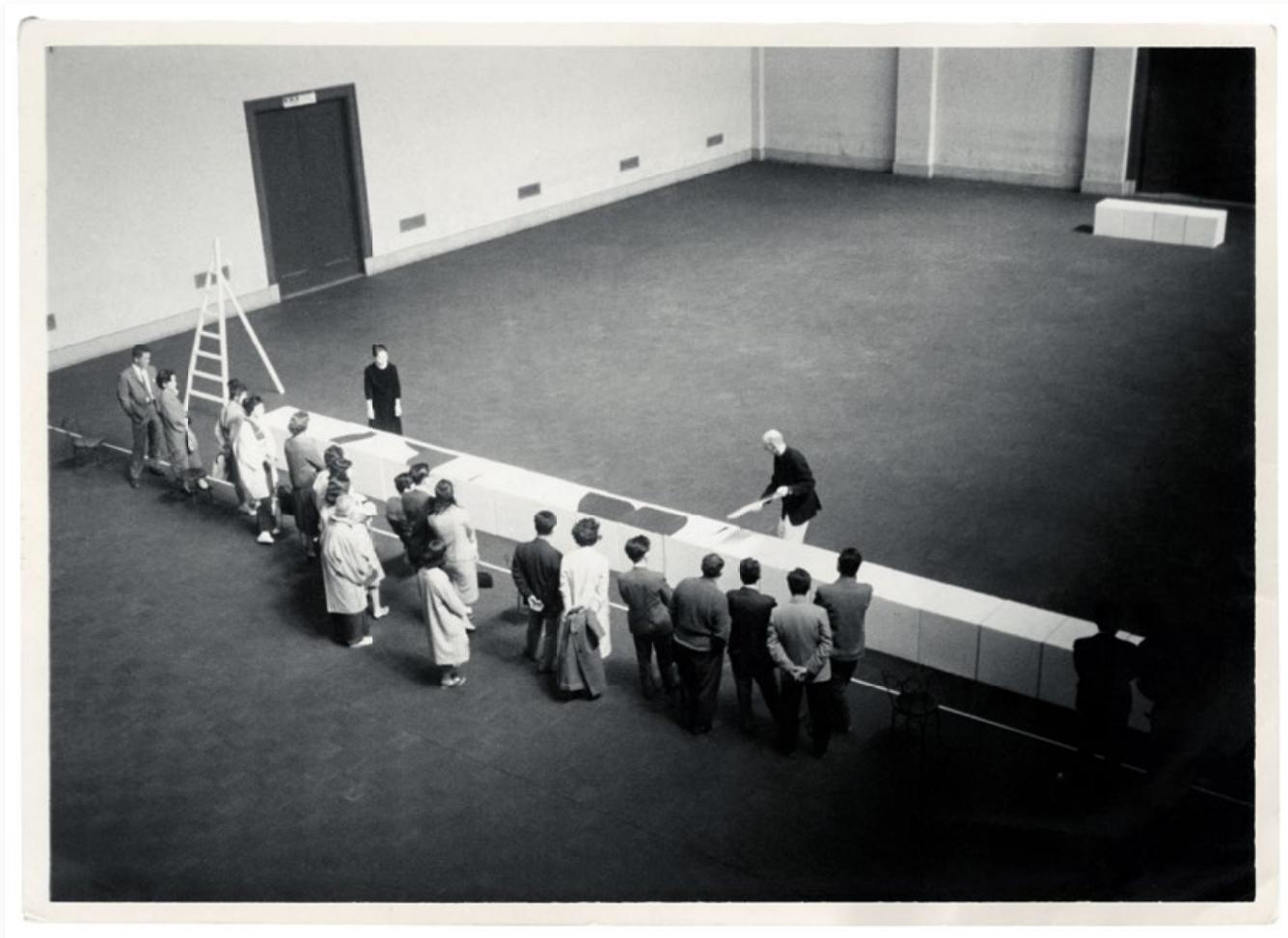
The Performable Square, fotografías de 1962-1964

[La plaza performativa]

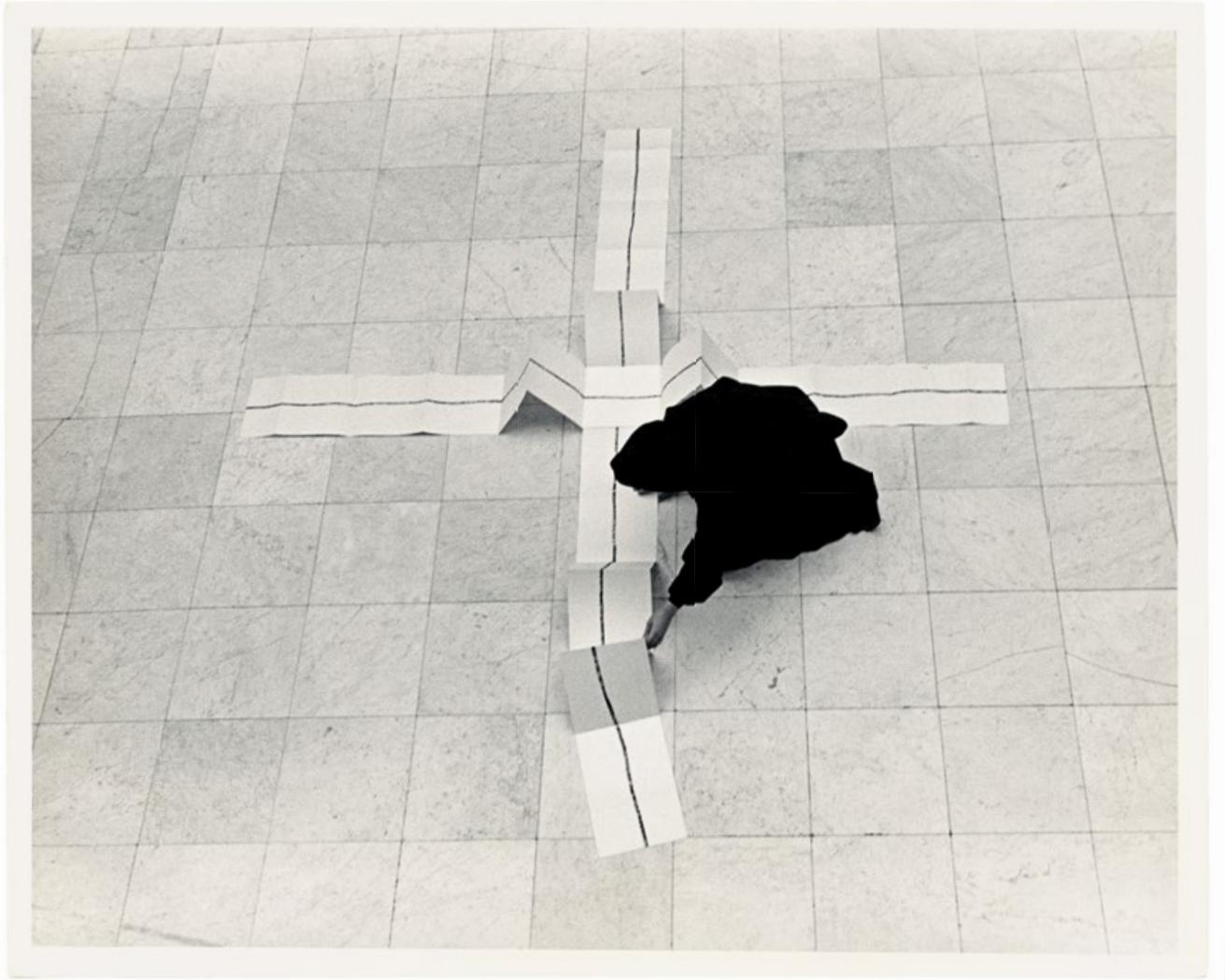
Templo Shōkoku-ji de Kioto

Museo Nacional de Arte Moderno, Kioto.



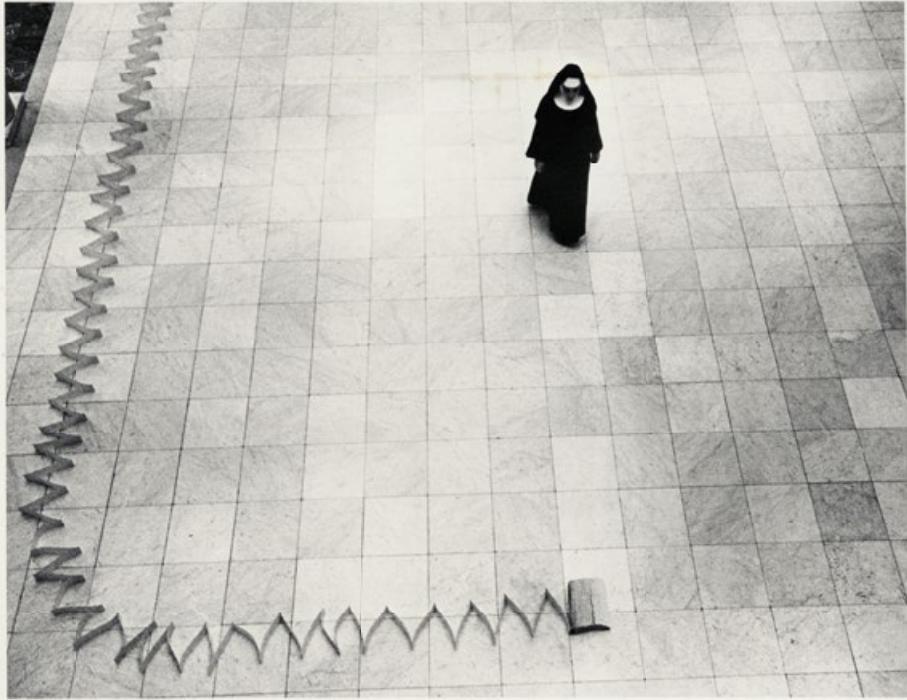


Two Paintings, fotografías de 1962-1963
[Dos pinturas]
Museo Municipal de Arte de Kioto.



PP 62–63:

*Performable Object, 1 × 50 Foot Drawing y
1,000 Foot White Chinese Paper, fotografías
de 1964–1965 [Objeto performativo, dibujo
de 1 × 50 pies] y [1000 pies de papel blanco chino]*
Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.





PP 64-67:

The Giant Soluble Man, fotografías de 1967

[El gigante hombre soluble]

Nueva York.









PP 68-69:

Film Strip, fotografías de 1967

[Tira cinematográfica]

Acción frente al Metropolitan Museum of Art, Nueva York.





PP 70-71:

Up? Balloon, fotografías de 1968

[¿Arriba? Globo]

Nueva York.





The Pink Silk Airplane, fotografía de 1969
[El avión de seda rosa]
Wide White Space Gallery, Amberes.



75 in a Hat, fotografía de 1969

[75 en un sombrero]

Wide White Space Gallery, Amberes.



PP 74-77:

The Black Book, fotografía de 1971

[El libro negro]

Bruselas.









PP 78-79:

Byars at the Met...Invisibly; A Bright Tribute to the Discovery of the Human Spirit, fotografías de 1969-1972

[Byars en el Met...Invisiblemente; Un homenaje brillante al descubrimiento del espíritu humano]

Metropolitan Museum of Art, Nueva York.





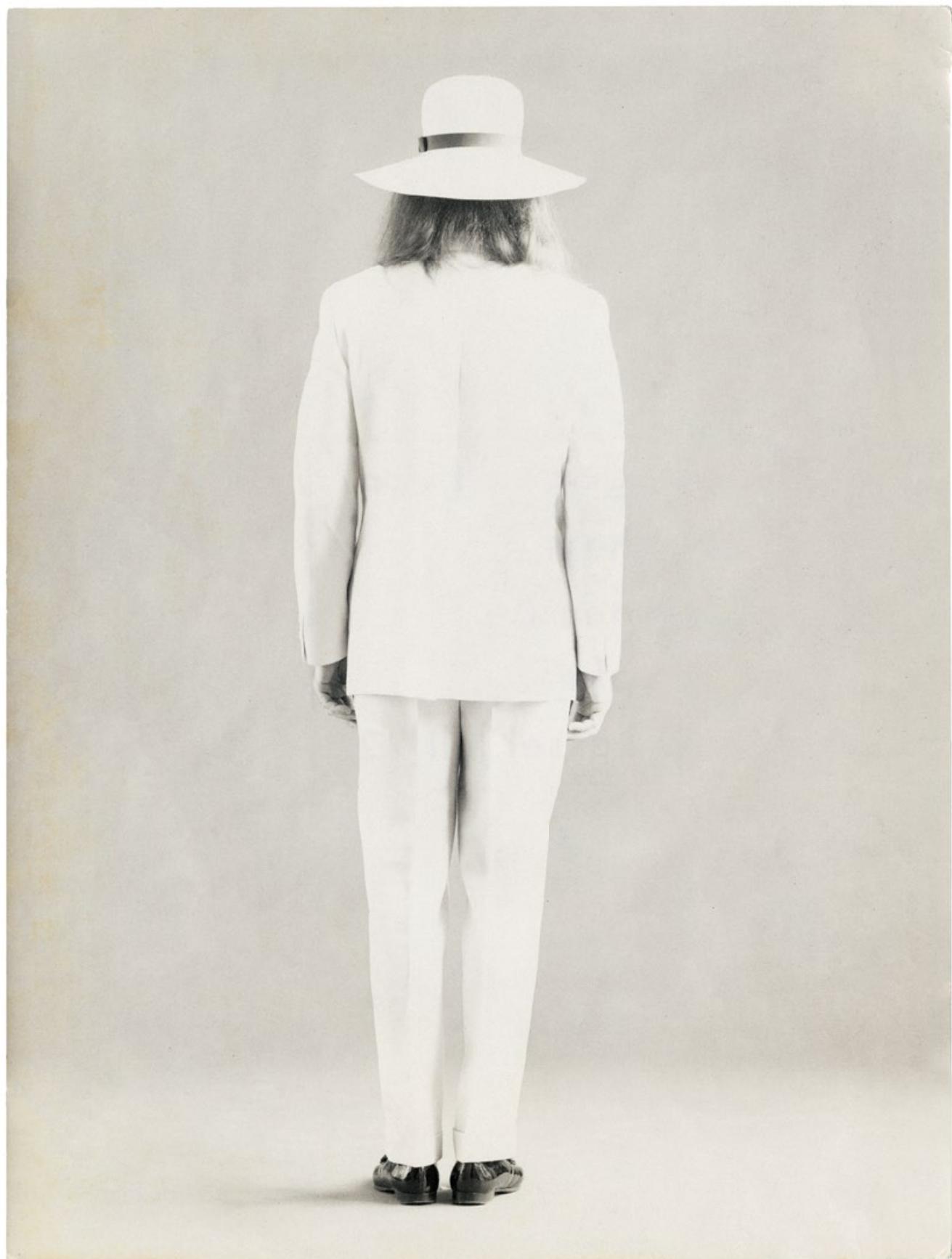
PP 80-82:

Introduction to documenta 5, fotografía de 1972

[Introducción a la documenta 5]

Fridericianum, Kassel.







PP 83-85:

Calling German Names, documenta 5, fotografías de 1972

[Diciendo nombres alemanes, documenta 5]

Fridericianum, Kassel.







PP 86-87:

The 5 Continent Documenta 7, fotografías de 1979-1982

[El 5 continente Documenta 7]

Plaza de San Marcos, Venecia.





The Holy Ghost

[El fantasma sagrado], fotografías de 1975
Plaza de San Marcos, Venecia.



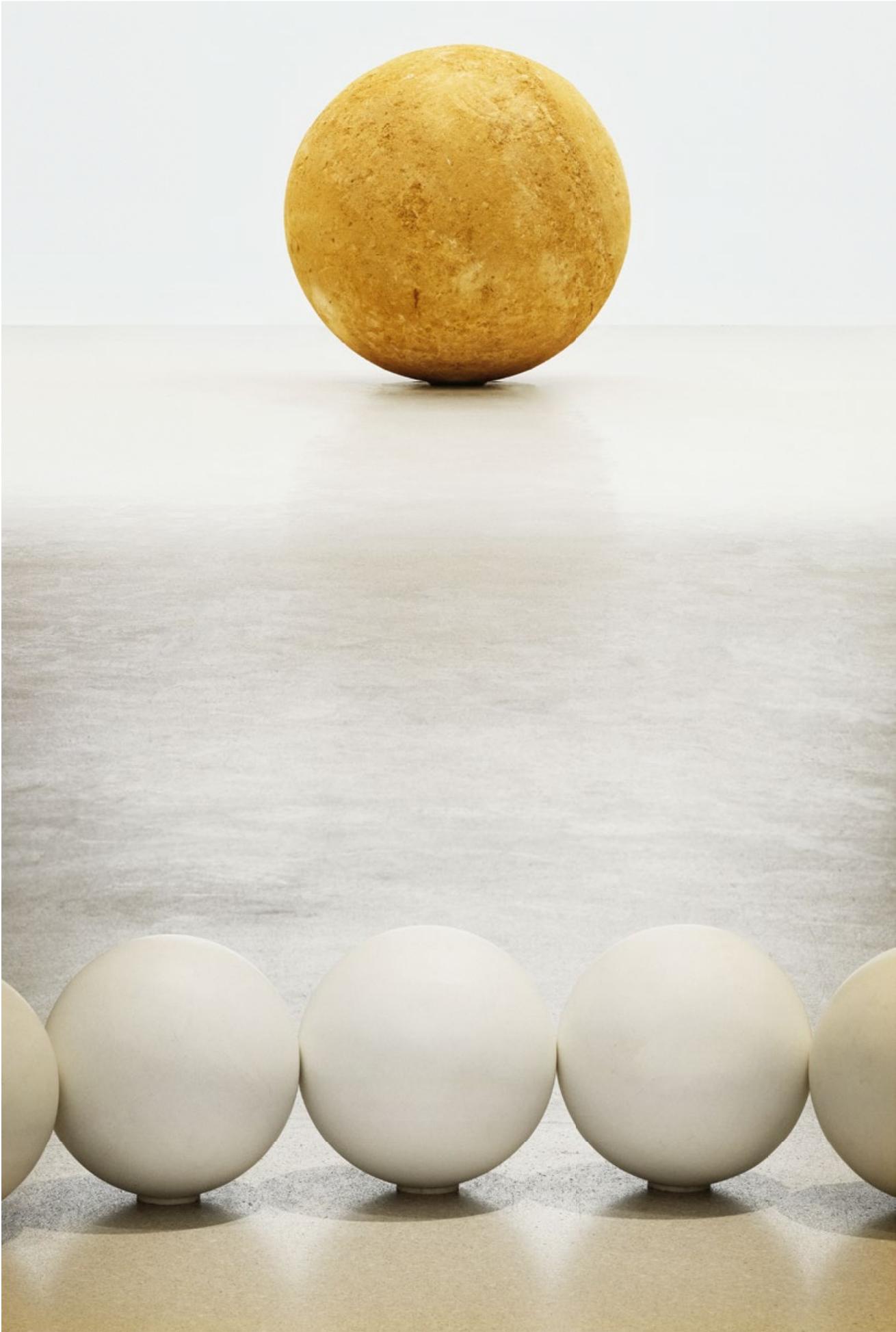
Q R



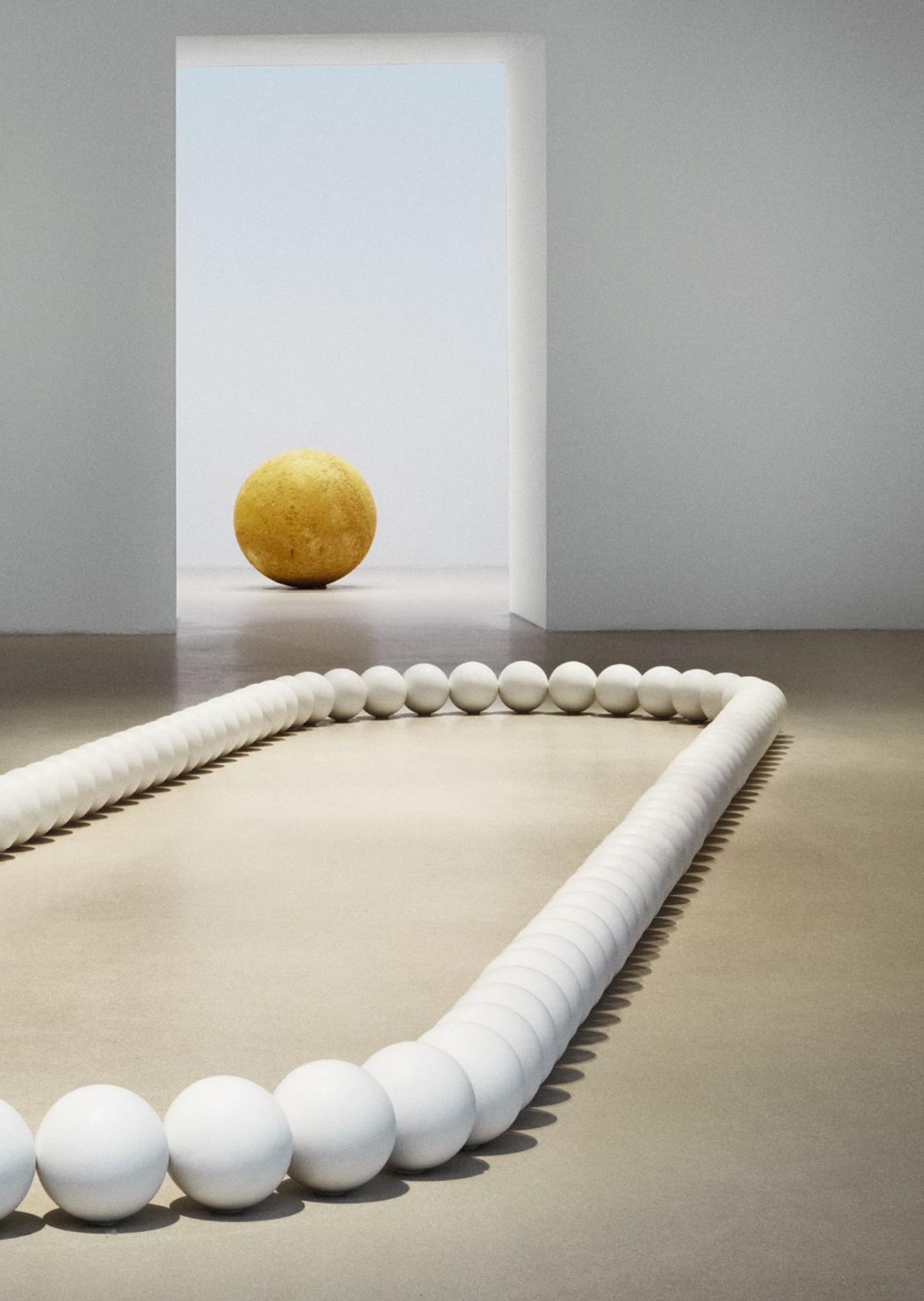






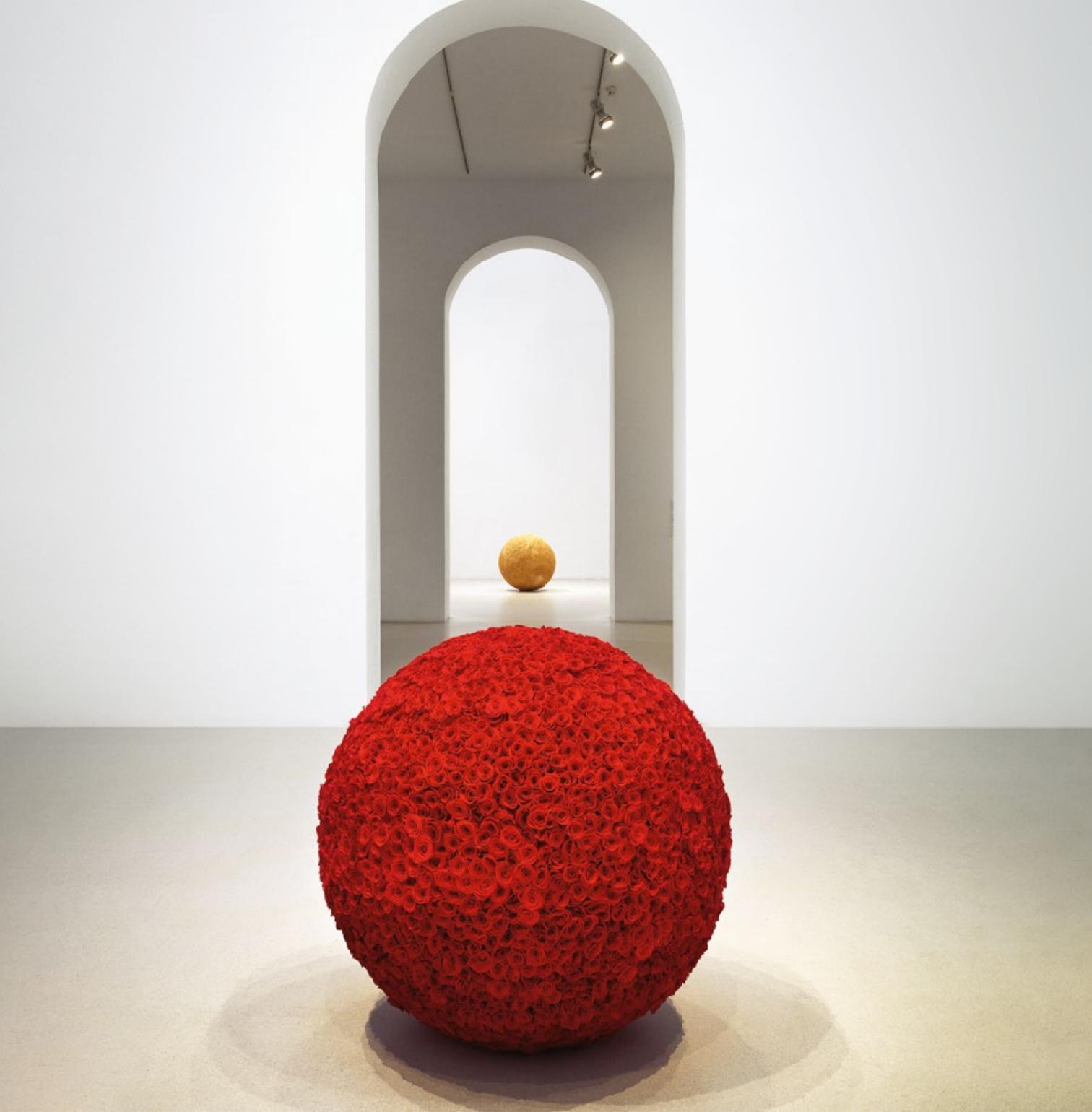


















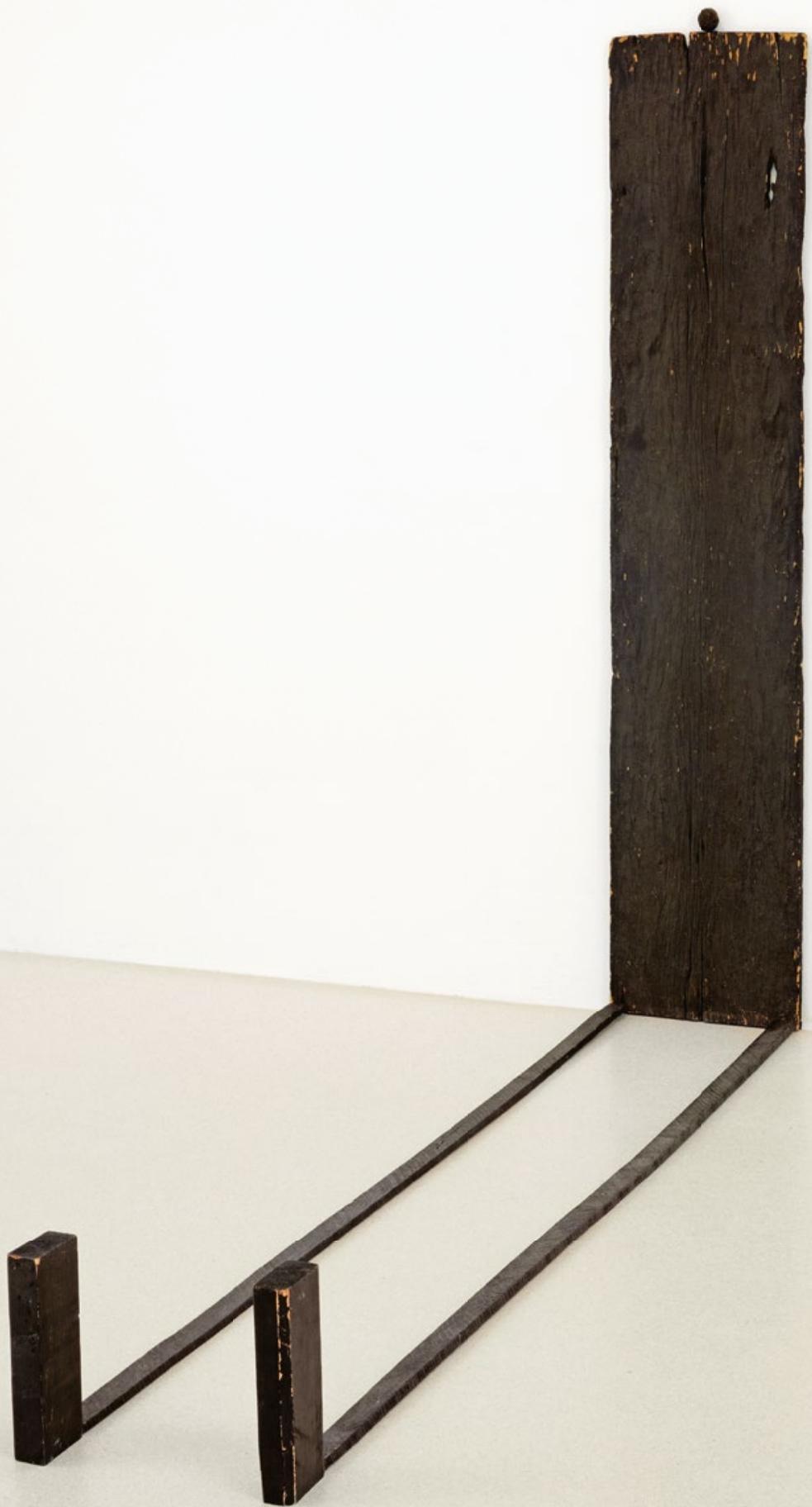


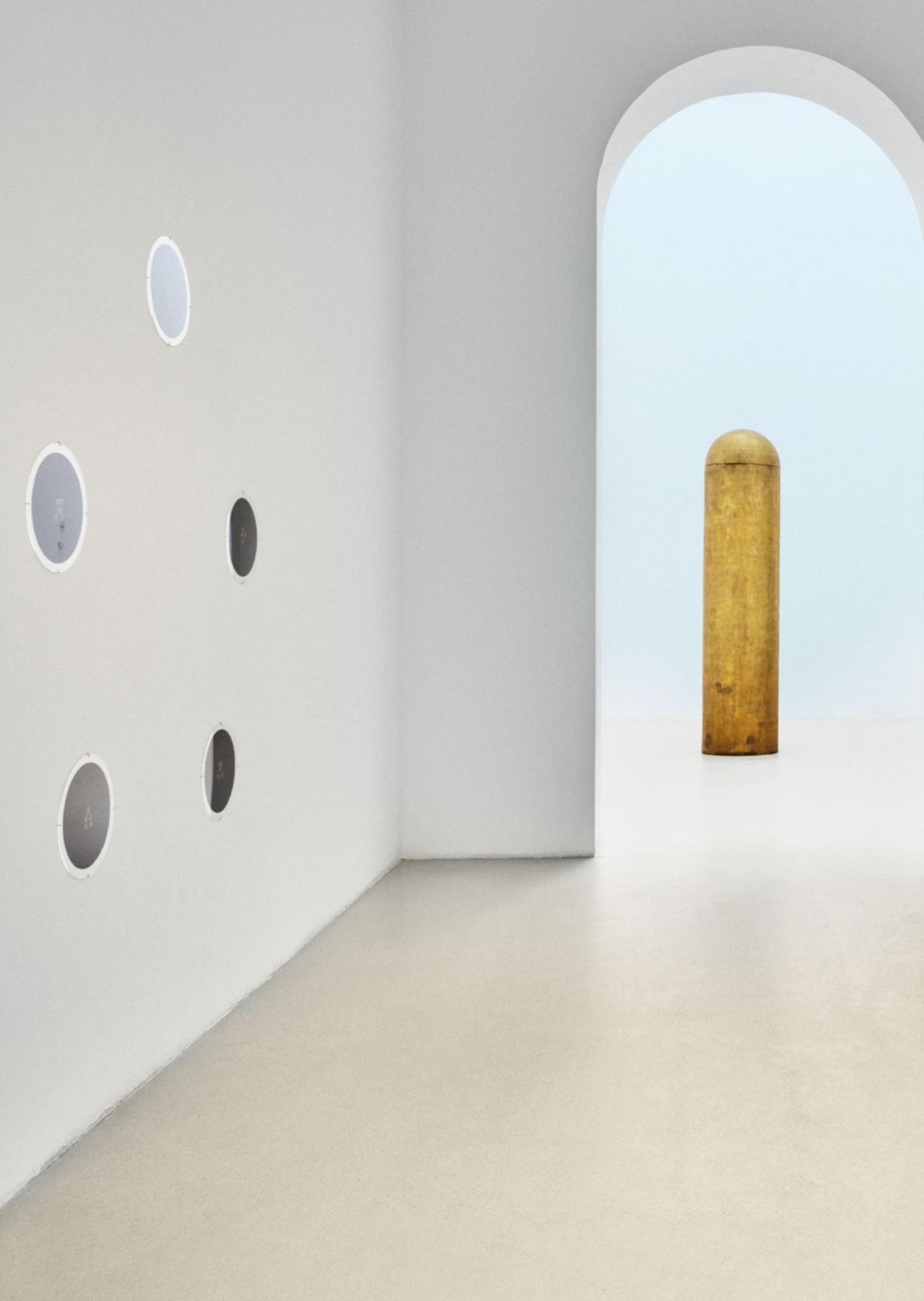








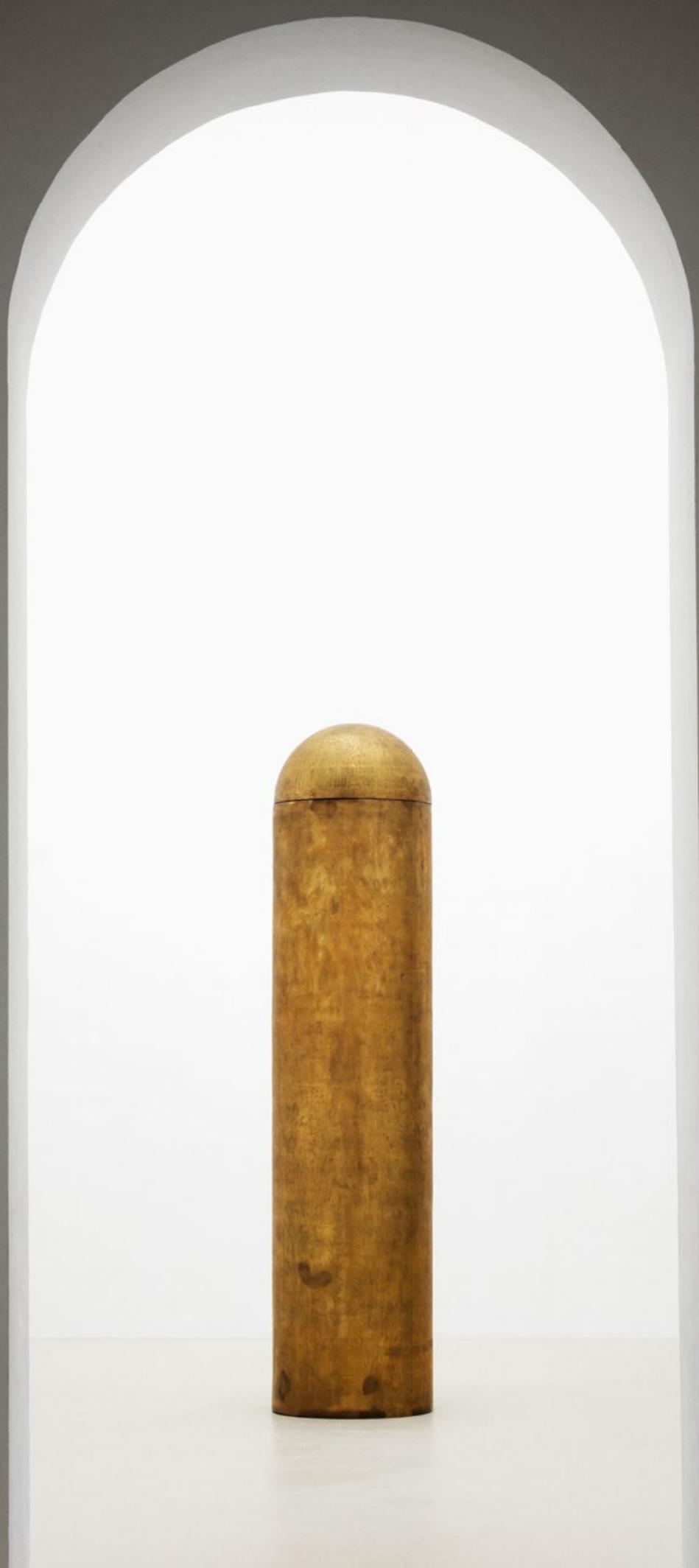






























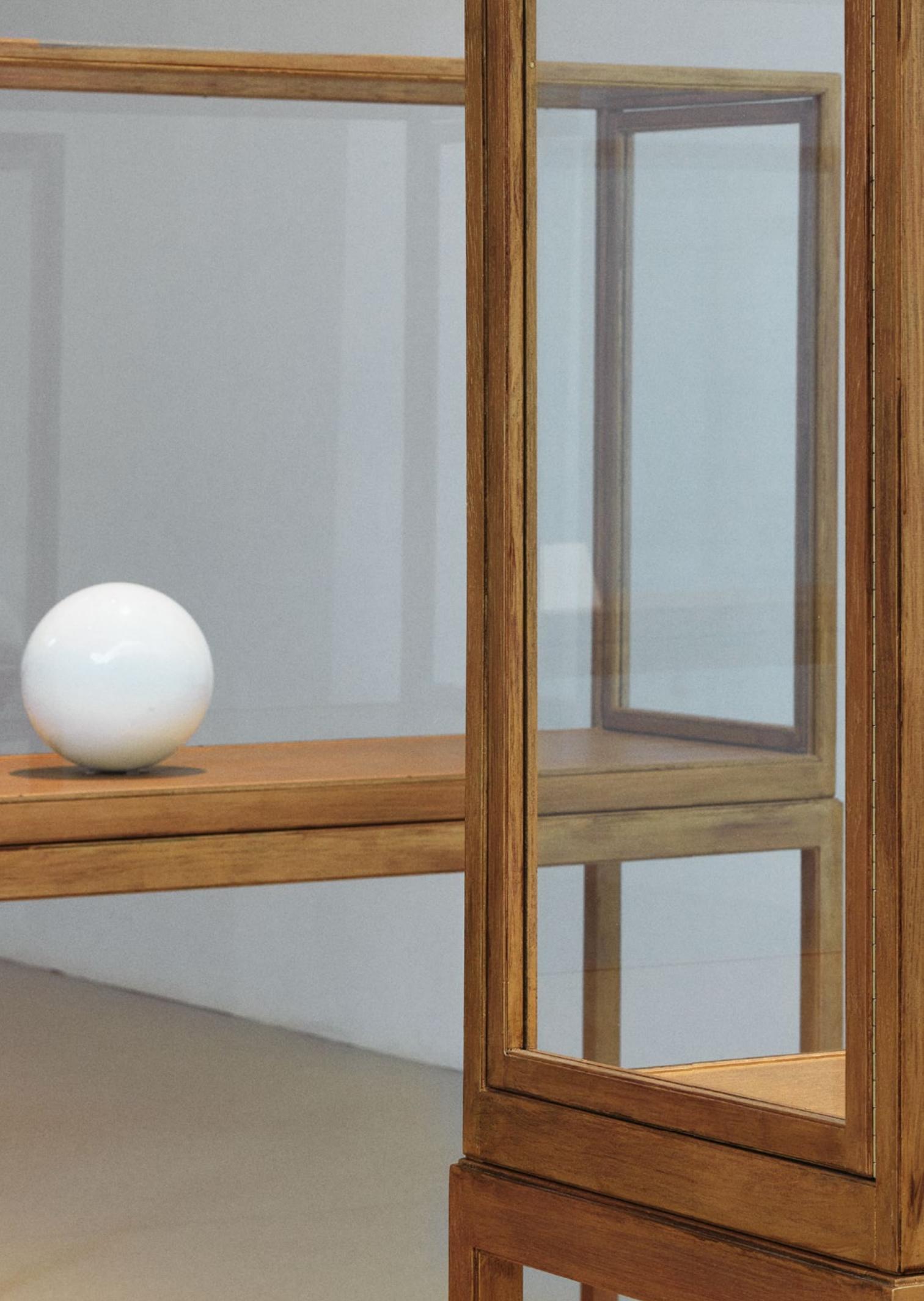
















SELF-PORTRAIT

THE HOLE FOR SPEECH

THE RED DEVIL

THE GOLDEN TOWER WITH CHANGING TOPS

THE UNICORN HORN

THE FIGURE OF QUESTION IS IN THE ROOM

THE DOOR OF INNOCENCE

THE TOMB OF JAMES LEE BYARS

THE THINKING FIELD

TWELVE GILDED WOOD VITRINES EACH CONTAINING A MARBLE SCULPTURE

THE ROSE TABLE OF PERFECT

THE CAPITAL OF THE GOLDEN TOWER

FIVE POINTS MAKE A MAN

EROS

THE NEW MOON

RED ANGEL OF MARSEILLE

247D (24 HOURS A DAY, 7 DAYS A WEEK)

*Los enfoques de las páginas 140, 164, 166, 168 y 172, correspondientes a obras expuestas exclusivamente en el Museo Reina Sofía, fueron redactados por Enrique Fuenteblanca y Ana María Uruñuela Olloqui.

Self-Portrait, ca., 1959
[Autorretrato]

Madera pintada y pan, 165 × 33 × 199,5 cm.

Vista de la instalación en *James Lee Byars. Perfecta es la pregunta*. Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2024. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.

Esta obra, la más temprana expuesta en esta exposición, pertenece a los trabajos iniciales de Byars que se remontan a la estancia del artista en Japón, donde vivió y trabajó durante casi diez años a partir de 1958. Durante esos años de formación en el extranjero, así como en sus frecuentes visitas a Estados Unidos, Byars perfeccionó los conceptos artísticos que llegarían a definir su vida y su obra. El gusto del artista por la ceremonia, el rigor formal y la belleza transitoria son un legado importante de su estancia en Japón, al igual que su sensibilidad única hacia los materiales. Las obras que Byars trajo consigo a Estados Unidos muestran su experimentación con la cerámica, piedra, madera y papel. En estas obras tempranas, Byars desarrolló primero su personal enfoque hacia la figuración: aunque abstractas y minimalistas en apariencia, las primeras esculturas de Byars eran representaciones decididamente figurativas, caracterizadas por lo general por formas humanas simplificadas. *Self-Portrait* es una figura antropomórfica reducida a sus rasgos fundamentales, en la que el uso de las formas geométricas como el rectángulo y el círculo (una pequeña bola de pan que cabe en la palma de la mano), prefiguran las características de trabajos posteriores.



The Hole for Speech, 1974-1981

[El agujero del habla]

Vidrio con pan de oro, madera, 292,5 × 457 × 174 cm. Vista de la instalación en *James Lee Byars*. Pirelli HangarBicocca, 2023.

The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.

Concebida originalmente para la exposición *It's Got to Be Beautiful* [Tiene que ser hermoso, 1974], *The Hole for Speech* se instaló por primera vez, como recordaría Byars más adelante, «ligeramente apoyada contra la puerta» de la Galerie René Block de Berlín¹. Pero al final, como se consideró que esto podía ser peligroso, el artista accedió a montar el vidrio sobre una estructura cuadrada de metal. Para la inauguración, el 6 de septiembre de 1974, la obra se iluminó con un foco². La pieza, una instalación escultórica compuesta por un enorme disco de vidrio con un agujero revestido de pan de oro que se abre a la altura de la boca de una persona de estatura media, hace alusión a la firme apuesta del artista por el lenguaje. En este caso, el círculo cincelado en el cristal se convierte, literalmente, en un «agujero de comunicación» y las palabras, cuando lo atraviesan, adquieren el aura eterna del oro.

La primera vez que se expuso, en 1974, se presentó con un título más extenso: *The Big Glass, or the Refinement of Perfection* [El gran cristal, o el refinamiento de la perfección]. En aquella ocasión, Byars realizó una performance con la obra: en pie, detrás del cristal, totalmente vestido de negro y con el rostro cubierto con un velo del mismo color, pedía a los visitantes que «hablaran del refinamiento de la perfección». La historiadora del arte Viola Maria Michely sostiene que *The Hole for Speech* es un ejemplo de la predilección que sentía Byars por los objetos cuyo título permite identificarlos como «s sofisticados instrumentos de comunicación»³. La elección de los materiales es digna de atención: el oro hace referencia a la permanencia y a la eternidad, mientras que el vidrio crea lo que el artista define como una paradójica «máscara de cristal» que permite al visitante «hablar a través de un pequeño orificio de comunicación dorado, aislado de los oyentes, quienes, al igual que el artista, se ocultan tras su máscara. Pero, al mismo tiempo, el visitante sigue entre ellos, escondido a solas tras el cristal pero a la vista de todo el mundo»⁴. De este modo, añade Byars, los hablantes son capaces de contemplar su propio ego «y conocerse a sí mismos durante unos segundos». En el catálogo de la exposición de la Westfälischen Kunstverein de Münster de 1982, Byars escribió un texto bastante extenso sobre esta obra en el que explicaba en qué había consistido la performance: «Se hizo entrega a los espectadores de unas plumas de ganso teñidas de negro y se les invitó a que se cubrieran los ojos, como si fueran a contemplar un eclipse de sol». «Se les pidió que se concentraran», explicaba, y a continuación ofrecía algunos ejemplos de ideas que se podían expresar a través del agujero: «Es tan famoso que no necesita ser visto»; «dame un soliloquio de cinco minutos sobre la realidad»; «imagina que pudieras decir “he cambiado de opinión” a través del agujero dorado»; «imagina que vivieras toda tu vida sin prestarle atención»; «yo demuestro atención»⁵.

1. En James Lee Byars, «Untitled», en *James Lee Byars Im Westfälischen Kunstverein*, 18. July Bis 26. September 1982, Münster, Westfälischer Kunstverein, 1982, se puede encontrar una prolija descripción de la obra.

2. «Se fabricó una hoja de vidrio con el diámetro más grande que se podía, casi tres metros, con un orificio en el centro de entre 25 y 30 cm. A James Lee Byars le habría gustado apoyar el vidrio sin más contra la puerta de la galería, pero como esto era demasiado peligroso, aceptó montar la obra sobre una estructura cuadrada de metal. Para la inauguración, en septiembre de 1974, la hoja de vidrio se iluminó con un foco de los que se utilizan en los teatros. La sala y la puerta de la galería se pintaron de negro, la puerta permaneció cerrada, y nadie podía entrar en la galería. Durante la exposición, James Lee Byars invitó a varios amigos y a otras personas del mundo del arte a que se situaran detrás del cristal y pronunciaran un discurso de un minuto “sobre lo perfecto” a través del agujero dorado». Correspondencia vía correo electrónico con Ursula Block, fundadora y directora de la Galerie Ursula Block, 27 de mayo de 2023.

3. Viola Maria Michely, «Why James Lee Byars Became an Artist, or the Eternal Search for Perfection», en *Susanne Friedli (ed.), I'm Full of Byars: James Lee Byars in Bern: eine Hommage*, Bielefeld, Kerber Art, 2008, p. 212.

4. Byars, «Untitled», en *James Lee Byars Im Westfälischen Kunstverein*, óp. cit.

5. *Ibíd.*



The Red Devil, 1977
[El diablo rojo]

Satén, dimensiones variables a partir de longitud de 100 m, instalación en la exposición, aproximadamente 40 × 960 × 380 cm. Vista de la instalación en *James Lee Byars*. Pirelli HangarBicocca, 2023. Viehof Collection, antes Speck Collection, Mönchengladbach.

The Red Devil es una gran figura antropomorfa hecha con cuerda roja de satén. Elaborada en 1977, se ha instalado en numerosas ocasiones en diálogo con obras alusivas a la figura de un ángel. Desde su creación, Byars mostró a menudo esta obra instalada sobre una tela negra en la que también colocaba otras piezas, denominando este ensamblaje *The Devil and His Gifts* [El diablo y sus regalos]. Estas piezas anexas eran pequeños objetos de mármol, cartas del artista y otros artículos que se instalaban junto a la figura de satén. En esta ocasión, la obra se ha instalado cerca de *Red Angel of Marseille* [Ángel rojo de Marsella, 1993] para evocar esta dualidad constante en Byars de imágenes dedicadas a las figuras del ángel y el diablo.





The Golden Tower with Changing Tops, 1982

[La torre dorada con puntas cambiantes]

Bronce dorado, 340 cm de altura, 80 cm de diámetro y ca.

1000 kg de peso. Vista de la instalación en *James Lee Byars*.

Perfecta es la pregunta. Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2024. Viehof Collection, antes Speck Collection; Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz.

La idea de la torre como faro colosal y oráculo que tiende un puente entre el cielo y la tierra se remonta a 1974 y tuvo numerosos desarrollos a lo largo de la carrera de Byars. Uno de ellos es la obra de 1982 que se presentó por vez primera en el vestíbulo de la documenta de Kassel.

El proyecto original de torre dorada fue concebido por Byars para la beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico con el título *The World's Tallest Golden Tower with Changing Tops* [La torre dorada más alta del mundo con puntas cambiantes]. La idea era que una persona, sonido, esfera u otra forma geométrica pudiera colocarse en lo alto de la columna a manera de punta cambiante de una torre cuya altura rozaría las nubes de Berlín.

The Golden Tower with Changing Tops es así un estudio previo de la obra *The Golden Tower* realizada a mayor escala: una gran columna de 21 metros de altura recubierta de pan de oro, la obra más imponente jamás creada por el artista, quien aspiraba a superar la grandeza del Faro de Alejandría. La obra de dimensiones descomunales se expuso por primera vez en 1990 con motivo de la exposición de Byars en el Martin-Gropius-Bau de Berlín, instalándose en el Campo San Vio de Venecia, cerca del Gran Canal en 2017, casi veinte años después del fallecimiento de Byars.

La escultura recuerda las formas arquetípicas utilizadas en la arquitectura religiosa, como la Torre de Babel y los minaretes construidos para alcanzar los cielos. Su simbolismo está asociado al esfuerzo por alcanzar lo divino, mientras que su cubrición con pan de oro evoca la búsqueda de la iluminación interior que Byars no cesó de perseguir a nivel espiritual y filosófico.



The Unicorn Horn, 1984
[El cuerno de unicornio]

Seda, madera y cuerno de narval, instalación de 115 × 120 × 255 cm aprox., colmillo de 8 × 8 × 255 cm aprox. Vista de la instalación en *The Palace of the Perfect*, Kewenig Gallery, Berlín, 2019. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.

Byars siempre se esforzaba por trabajar con los materiales más singulares y preciados: cristal de Murano, mármol de Paros o papel *washi* de Japón. *The Unicorn Horn* es una escultura cargada con todas las connotaciones históricas y sobrenaturales del elemento fastuoso —incluso mitológico— que tanto fascinaba al artista. La obra está formada por un colmillo de narval colocado encima de una mesa sobre una pieza de seda ondulante. Se presentó por primera vez en la exposición colectiva *Paravents*, que tuvo lugar en 1984 en el Schloss Loersfeld de Kerpen, y Byars, como de costumbre, estuvo muy pendiente de la instalación de su obra⁶. Los colmillos de narval, como el que se utiliza en esta obra, eran objetos de colección de la aristocracia europea desde la Edad Media, época en la que se creía que el cuerno de esta criatura se podía utilizar para averiguar si una bebida estaba envenenada y se le atribuían propiedades curativas. Este objeto precioso, que en realidad es el canino de una ballena del ártico, era muy codiciado como una de las piezas que se atesoraban en los gabinetes de curiosidades de toda Europa.

6. La exposición, comisariada por Jule Werner, se celebró entre el 5 de mayo y el 18 de junio de 1984. Véase Jule Werner (ed.), *Paravents*, Eindhoven, Lectoris, 1984.





*The Figure of Question
Is in the Room, 1986-1989*
[La figura de la pregunta está en la sala]

Mármol dorado, 128 × 27 × 27 cm. Vista de la instalación en *The Palace of the Good Luck*. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, 1989. Museo Municipal de Arte de Toyota.

The Figure of Question Is in the Room, un volumen rectangular de mármol bañado en oro que se yergue en vertical, es una figura totémica que expresa a la perfección el incansable interés de Byars por la relación entre el discurso, el cuerpo humano y la belleza. La sencillez formal no solo pretende presentar la figura humana como un icono, sino que debe interpretarse además en el marco del uso que hacía Byars de formas geométricas profundamente simbólicas pero formalmente sencillas: cubos, esferas, círculos, rectángulos. Concebida originalmente en 1986 y expuesta en esa ocasión como una escultura de mármol desnudo, se revistió de pan de oro en 1989, cuando Byars la presentó en la muestra *The Palace of Good Luck* [El palacio de la buena fortuna], en el Castello di Rivoli, cerca de Turín. El baño de oro no se aplicó hasta el segundo mes de la exposición. *The Figure of Question Is in the Room* está íntimamente relacionada con otras dos obras que Byars también presentó en el Castello di Rivoli: *This This* (Esto, Esto, 1985) y *The Door of Innocence* (La puerta de la inocencia, 1986-1989, véase p. 153), que también se exhibieron en primera instancia como esculturas de mármol y después se bañaron en oro. Estas tres obras totémicas deben entenderse como una prolongación de la continua exploración de Byars del significado simbólico del oro y de su constante obsesión con la experiencia momentánea de la belleza. Como observan los historiadores del arte Peter J. Schneemann y Nicola Müllerschön, «la dialéctica de estas posiciones se hace patente en la insistencia con la cual la mirada de la modernidad se vio atraída y atrapada por el encanto de un metal resplandeciente: el oro. El uso que se le da oscila entre el cuestionamiento crítico de los valores económicos del mercado del arte y la fascinación trascendental de la modernidad por la semántica espiritual del metal brillante. En sus usos, se asocia con el contexto del ceremonial y del culto. A diferencia de cualquier otro material, el oro subraya la afirmación de los valores absolutos como interés artístico»⁷. En la síntesis entre un material codificado cultural e históricamente como el parangón de la permanencia y la «figura de la interrogación», Byars invita al observador a reflexionar sobre la inmutabilidad de la pregunta como principio filosófico.

7. Peter J. Schneemann y Nicola Müllerschön, «The Temptation of Art. James Lee Byars in the Context of the Grand Gesture», en *I'm Full of Byars*, óp. cit., pp. 231-232.



The Door of Innocence, 1986-1989

[La puerta de la inocencia]

Mármol dorado, 198 cm de diámetro x 27'5 cm.

Vista de la instalación en *The Palace of the Good Luck*.

Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino,
1989. Museo Municipal de Arte de Toyota.

En las instrucciones que dejó Byars para *The Door of Innocence*, se afirmaba que a través de su apertura de oro solo se podían decir verdades⁸. Concebida y presentada en 1986 como una aureola de mármol desnudo en el Kunsthalle Düsseldorf, *The Door of Innocence* se expuso por primera vez bañada en oro en la exposición *The Palace of Good Luck* (1989) en el Castello di Rivoli. Como en otros momentos de su carrera, por ejemplo, en la performance e instalación de esculturas de papel que realizó en el recinto sagrado del Monasterio de Shōkoku-ji de Kioto en 1964, Byars tuvo en cuenta el contexto espacial, cultural y alegórico en el que presentaba su obra⁹. En palabras del comisario Heinrich Heil, Byars encontró en el Castello di Rivoli un lugar donde «el tiempo se desconcha de las paredes».

The Door of Innocence, según Heil, «enmarca en una apertura circular todo lo que no se puede retener». El efecto general es la creación de una «atmósfera en la que puede materializarse la presencia de la perfección»¹⁰. En relación con el uso deliberado y recurrente de los mismos materiales y colores en la obra de Byars, los historiadores del arte Peter J. Schneemann y Nicola Müllerschön señalan que «Byars redujo la iconografía de sus materiales a una trinidad: el rojo, el color de la vida y la sangre; el negro, con sus alusiones a la muerte; y, por último, el dorado, que simboliza la inmortalidad y el deseo»¹¹. Las referencias que entreteje Byars hacen de esta esfera un globo ocular, un agujero para comunicarse, un orbe y una tumba: un portal en el que las afirmaciones veraces pueden convertirse en palabras eternas grabadas en oro. Como explican Schneemann y Müllerschön, el artista se atribuye el papel de «transformador». «En esta obra, el viejo sueño del alquimista se revive e invierte. El oro ya no se transmuta; en lugar de ello, se permite que una acción de valor incalculable, estrictamente mental, brille gracias a este material sensual»¹².

8. *Ibíd.*, p. 233.

9. Según Shinobu Sakagami, amigo íntimo de Byars en la época en que el artista vivió en Japón, el 21 de junio de 1964 se llevó a cabo una performance en el templo sagrado de Shōkoku-ji. «Taki recuerda que desplegó la pieza con forma de acordeón de Byars a lo largo de todo el extenso porche, una especie de galería que recorría todo el templo [...] Retorciéndose como una serpiente, el "acordeón" blanco de Byars generaba una tensión exquisita en medio de la arquitectura ancestral de Shōkoku-ji, donde el blanco de las paredes encaladas contrastaba con las puertas y las columnas ennegrecidas. *1 x 200 Foot Paper* [Papel de 1 x 200 pies], como sugiere el título, era una obra con forma de acordeón de unos 30 m x 60 cm que se doblaba aproximadamente cada 20 cm. Una línea trazada con lápiz negro comenzaba en un extremo del papel, un poco por debajo del punto medio». Sakagami Shinobu, *James Lee Byars; Days in Japan*, Warren, Cincinnati, Floating World Editions, 2017, pp. 80-81.

10. Heinrich Heil, en Heil y Friedhelm Mennekes, (eds.), *James Lee Byars-The White Mass*, Colonia, Walther König, 2004, p. 11.

11. Schneemann y Müllerschön, «The Temptation of Art», *óp. cit.*, pp. 232-233.

12. *Ibíd.*



The Tomb of James Lee Byars, 1986

[La tumba de James Lee Byars]

Arenisca de Berna, 100 m de diámetro. Vista de la instalación en *The Palace of the Good Luck*. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, 1989. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.

Byars sacó partido del poder simbólico y formal de determinadas figuras geométricas, y, en sus manos, la esfera se convirtió en una forma especialmente dinámica. Utilizada desde las suntuosas esferas doradas de proporciones monumentales a las modestas y diminutas bolitas de papel o de cristal (en *Self-Portrait* [Autorretrato]), por ejemplo, utiliza una modesta bolita de miga de pan que cabe en la palma de la mano), no existe ninguna otra figura elemental a la que el artista recurra con tanta asiduidad. *The Tomb of James Lee Byars* se puede considerar un monumento permanente a una muerte por venir, «una lápida que supera el momento de la muerte y representa la eternidad»¹³, en palabras de la historiadora del arte Susanne Friedli. El filósofo Gianni Vattimo se hizo eco de las observaciones de Friedli y señaló: «como conclusión ideal de este itinerario, el globo de piedra tobácea que Byars ha definido como su tumba resume perfectamente este progreso que conduce a la perfección y la trasciende. Esta conclusión —la muerte— no es una verdadera conclusión, no es el círculo que se cierra sobre la eternidad pulida: la superficie esponjosa de la esfera lleva las marcas de los sucesos geológicos que la han modelado y revela las formas de diminutos organismos vivos transformados en estructuras cristalinas»¹⁴.

En la obra de Byars, los materiales inmunes al paso del tiempo, o, más bien, los materiales que surgen de las profundidades del tiempo —la arenisca, el mármol, el cristal, el oro— siempre se compensaban con la fugacidad. Es importante observar que, si bien está forjada en un material y en una forma permanentes, *The Tomb of James Lee Byars* es una pieza fácil de trasladar. El crítico de arte Thomas McEvilley describe la obra como «una esfera de superficie dura hecha de toba siciliana de tonos dorados de tres pies de diámetro. Maciza. Sin ningún hueco. Cuando muera, Byars será inmaterial. No necesitará una cámara hueca en la que yacer. La esfera de la eternidad le llevará en su pétreo seno para siempre»¹⁵.

13. Susanne Friedli, «I'm the Genius of the City of Berne», en *I'm Full of Byars*, óp. cit., p. 65.

14. Gianni Vattimo, «Byars: The Risky Invention and the Destiny of Mortality», en James Elliott (ed.), *The Perfect Thought: Works by James Lee Byars*, Berkeley, University Art Museum, University of California at Berkeley, 1990, p. 63.

15. Thomas McEvilley, «Byars' Death», en *The Perfect Moment*, óp. cit., p. 271.

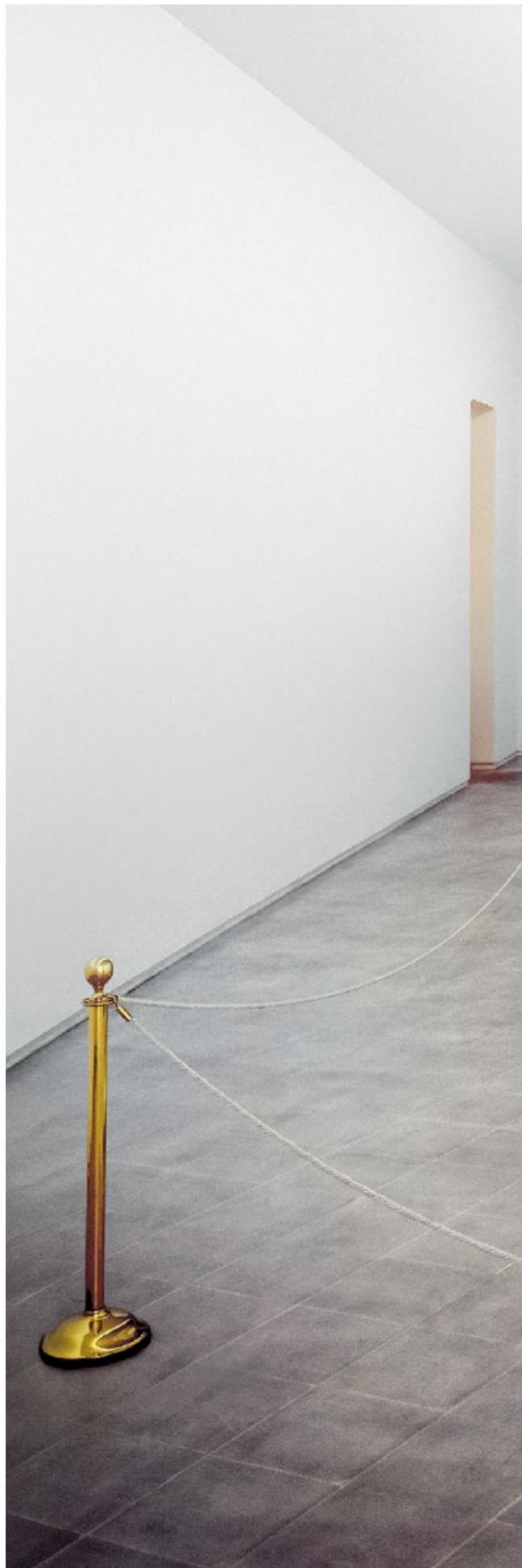


The Thinking Field, 1989

[El campo pensante]

100 esferas de mármol, 20 cm de diámetro cada esfera, dimensiones totales 20 x 703,5 x 152,5 cm. ML/Dep. 7179. Vista de la instalación en la ceremonia del Wolfgang-Hahn-Preis, 1994. Museum Ludwig Köln/Cologne, depósito permanente de la Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig Köln, e.V. 1995, Wolfgang-Hahn-Preis, Colonia, 1994. Instalado en el Museo Reina Sofía con la configuración ovalada de *The Human Figure* [La figura humana, 1992].

The Thinking Field es una instalación escultórica compuesta por un centenar de esferas de mármol de veinte centímetros de diámetro cada una. En su presentación original de 1989, bajo el título *The Thinking Field of 100 Spheres* [El campo pensante de 100 esferas], las esferas de mármol se ordenaron sobre una cuadrícula que ocupaba la totalidad del suelo de la sala. En 1992 la obra se dispuso en forma de óvalo alargado, tal y como se ha presentado en el Museo Reina Sofía, con el título de *The Human Figure*, que revelaba el interés de Byars por el análisis de la forma humana y su simplificación fundamental. Podría parecer una pieza excesivamente abstracta, pero esta representación se encuentra en total sintonía con la exploración de la forma humana a la que se entregó el artista. El panteón de formas escultóricas de Byars gira en torno a las figuras geométricas dotadas de simbolismo cultural: cubos, esferas y círculos. En los inicios de su carrera, produjo obras como *Self-Portrait* [Autorretrato, 1959], una reproducción esquemática pero totalmente figurativa del cuerpo humano. En 1976 creó *The Antwerp Giant* [El gigante de Amberes], una representación esquemática de una figura humana de gran tamaño confeccionada en tul negro que presentó en la inauguración del Internationaal Cultureel Centrum de Amberes. Al igual que *The Human Figure*, *The Antwerp Giant* era un retrato paradójico de la figura humana: una multitud de visitantes lo desdoblaron en el exterior del edificio durante la inauguración de la exposición, y la obra, una masa amorfa de tela negra, se expuso después dentro de la galería. En 1992, Byars había sintetizado la figura humana hasta reducirla a unos cuantos gestos sencillos, y afirmaba que era capaz de evocar su presencia utilizando únicamente cinco gotas de agua situadas en el lugar apropiado. *The Human Figure* es una representación que no está basada en la mimesis ni en la similitud, sino quizá en el principio taoísta según el cual el hombre debe aspirar a convertirse en un torbellino de vacío.





*Twelve Gilded Wood Vitrines Each
Containing a Marble Sculpture, 1989*
[Doce vitrinas doradas con una escultura
de mármol en cada una]

174,5 × 149 × 49,5 cm cada vitrina, primera instalación en el Castello di Rivoli en 1989. Vista de la instalación en *The Palace of the Good Luck*. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, 1989. Esculturas instaladas en el Museo Reina Sofía: *The Moon Book* [El libro luna, 1980]; *The Circle Book* [El libro círculo, 1986]; *The Head of Plato* [La cabeza de Platón, 1986]; *The Triangle Book* [El libro triángulo, 1988]; *The Cube Book* [El libro cubo, 1989]; *The Figure of Question* [La figura de la interrogación, 1989]; *The Soft Sphere (The Head of Plato)* [La esfera blanda (La cabeza de Platón), 1989]; *The Spherical Book* [El libro esférico, 1989]; *The Diamond Book* [El libro diamante, 1990]; *The Star Book* [El libro estrella, 1990]; *The Triangle Book* [El libro triángulo, 1990]; y *Slit Moon* [Luna rajada, 1994].

Doce vitrinas doradas con una escultura de mármol en cada una: representaciones sencillas, casi esquemáticas, de las figuras geométricas básicas que James Lee Byars utilizó a lo largo de su carrera. Cada una de estas formas escultóricas era, según la definición de Byars, un «libro». Los títulos revelan algunas de las fijaciones conceptuales de Byars: el cubo, la esfera, el círculo, la interrogación, Platón. Como observa el crítico de arte Carter Ratcliff, «desde la década de 1980 el artista se dedica a crear “libros” con esferas de piedra escrupulosamente regulares. Estos objetos se pueden interpretar, entre otras cosas, como maneras de preguntar cuando la ausencia de toda palabra da lugar a un significado perfecto. O quizá invocan la palabra impronunciable que lo dice todo al cuestionarlo todo. En cualquier caso, el efecto que cada uno de estos libros redondos ejerce sobre la imaginación es el de una pregunta exhaustiva: un interrogante global»¹⁶. No sorprende que Byars recluya estas expresiones escultóricas y conceptuales elementales en vitrinas de oro. «Así son las reacciones de la gente», explicaba el artista cuando le preguntaban en una entrevista por su forma de utilizar el oro, «muy misteriosas, aunque también piensan que es muy decadente o que carece por completo de sentido. Pero, para mí, no es así, porque el oro me acerca más al misticismo infinito. Rara vez pienso en el oro como un elemento decorativo. Lo veo como algo más espiritual»¹⁷.

16. Carter Ratcliff, «James Lee Byars: Art in the Interrogative Mode», en *The Perfect Thought*, óp. cit., p. 55.

17. Wolf Günter Thiel, «Interview with James Lee Byars», en *James Lee Byars - The White Mass*, óp. cit., p. 85.



The Rose Table of Perfect, 1989

[La mesa rosa de lo perfecto]

Vista de la instalación en *The Palace of the Good Luck*.

Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino,
1989. 3333 rosas rojas, esfera de poliéster, 100 cm
de diámetro. Institut Valencià d'Art Modern.

The Rose Table of Perfect, 3333 rosas rojas dispuestas sobre una esfera de un metro de diámetro, ilustra la peculiar fusión que realizó Byars entre el simbolismo esotérico, la mediación entre la temporalidad y la trascendencia, y la búsqueda de la belleza en la perfección. En esta obra, la figura geométrica de la esfera se utiliza una vez más para expresar una reflexión sobre la transitoriedad y la permanencia de la belleza. En el transcurso de la exposición, el rojo brillante, aterciopelado, táctil de la escultura *The Rose Table of Perfect* se transforma en un tono borgoña, después en granate y, por último, en marrón. Su olor también sufre una transmutación: el aroma de las flores recién cortadas deja paso al de los pétalos ajados y marchitos. La rosa, un símbolo de la belleza y de la muerte, subraya la transitoriedad simbólica de la pieza, de una mesa sobre la que no se puede depositar nada, pero que, sin embargo, es perfecta. La cifra, cargada de referencias a la numerología cabalística, evoca la simpatía que siente Byars por la repetición de números como el 3, el 0 y el 1. Como ha señalado con acierto el conservador de arte Heinrich Heil, la obra de Byars urde invariablemente un diálogo con los ambientes donde se expone. En el caso de la exposición que se organizó en el Schloss Benrath de Düsseldorf en 2010, *The Rose Table of Perfect* se adaptó a la arquitectura de esa *maison de plaisance*: «La esfera de rosas rojas gira alrededor del mismo eje que el volumen esférico inscrito en el salón abovedado [...] Es evidente que el propio espacio se funde con la mesa cubierta de rosas que contiene la perfección y desencadena una tormenta de reflejos en la que esta obra de arte-y-espacio se manifiesta intensamente»¹⁸.

18. Heinrich Heil en James Lee Byars – *The White Mass*, óp. cit., p. 11.



The Capital of the Golden Tower, 1991

[El capitel de la torre dorada]

Acero inoxidable, oro de 24 quilates, madera pintada, 125 cm × 250 cm de diámetro (semiesfera), 19 × 400 × 400 cm (base). Vista de la instalación en *James Lee Byars: The Poetic Conceit and Other Works*. VW (Veneklasen/Werner), Berlín, 2015. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.

The Capital of the Golden Tower no oculta ningún secreto tras su sencillo título. Byars presenta una forma esencial: el capitel de una torre cilíndrica dorada. Colocada sobre un pedestal cuadrado de 2,5 metros pintado de negro satinado, la obra ofrece al observador una vista a la que rara vez se puede acceder: el remate o el capitel de una torre de grandes dimensiones, su propia *The Golden Tower* (1990) decapitada, depositado sobre un pequeño «escenario» que rehúye cualquier acusación de autoengrandecimiento o mistificación. La obra guarda relación con una idea que Byars había estado madurando desde 1974, cuando presentó una primera versión de este proyecto en la Galerie Rudolph Springer de Berlín: una enorme varita, aguja o torre, que se elevaría un centenar de metros en el aire. Según el comisario y director de museo James Elliott, esta obra marcó el comienzo del uso de la torre y el cilindro como «símbolos de la figura humana y de la filosofía»¹⁹ en la obra de Byars. «¿Por qué Byars hace torres?», se pregunta el crítico de arte Thomas McEvelley. «La torre de Babel, sobreponer el monte Osa encima del Pelión, la aguja de una catedral gótica, el minarete del muecín: en todos estos casos está presente la ambición trascendental por la torre, el deseo de subir alto, ascendiendo por la zona lunar hasta acceder al mundo inmutable del más allá, el deseo de llegar arriba y después aún más arriba. [...] También está la vulgar lectura fálica freudiana: la torre como falo que se eleva desde la tierra buscando el sol, como un brote o un tallo»²⁰.

19. James Elliott, «Notes Towards a Biography», en *The Perfect Thought*, óp. cit., p. 108.

20. Thomas McEvelley, «Byars' Death», en *The Perfect Moment*, óp. cit., p. 272.



Five Points Make a Man, 1993
[Cinco puntos hacen un hombre]

Lápiz dorado sobre 5 piezas de papel japonés, 30 cm cada pieza. Vista de la instalación en *James Lee Byars. Perfecta es la pregunta*. Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2024. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.

Hacia el final de su vida, Byars se fue fascinando con la idea de que cinco puntos hacen un hombre: dada una disposición cualquiera de cinco puntos, la mente del espectador puede figurarse la figura humana otorgando uno para la cabeza, dos para los brazos y dos para las piernas. Es un concepto que, en parte, se basa en *El hombre de Vitruvio* de Leonardo da Vinci en el que se esbozan las «proporciones perfectas» de la anatomía humana. Al igual que da Vinci se fijó en los escritos de Vitruvio, Byars recurrió a da Vinci para desarrollar esta cuestión conceptual. Byars exploró este concepto en performances, dibujos y esculturas que frecuentemente emplean disposiciones de puntos en forma de estrella.

Esta obra y concepto están directamente relacionados con dos importantes performances sobre la muerte realizadas en 1994, *The Death of James Lee Byars* [La muerte de James Lee Byars], que tuvo lugar en la Galerie Marie-Puck Broodthaers de Bruselas, y *The Death of James Lee Byars - Five Points Make A Man* [La muerte de James Lee Byars - Cinco puntos hacen un hombre], presentada públicamente en Venecia. En la obra de Bruselas, el artista se tumbaba en el suelo de la galería y, al levantarse, colocaba cinco cristales para marcar el lugar de las extremidades del cuerpo; en la obra de Venecia, Byars sustituye los cristales por gotas de agua.



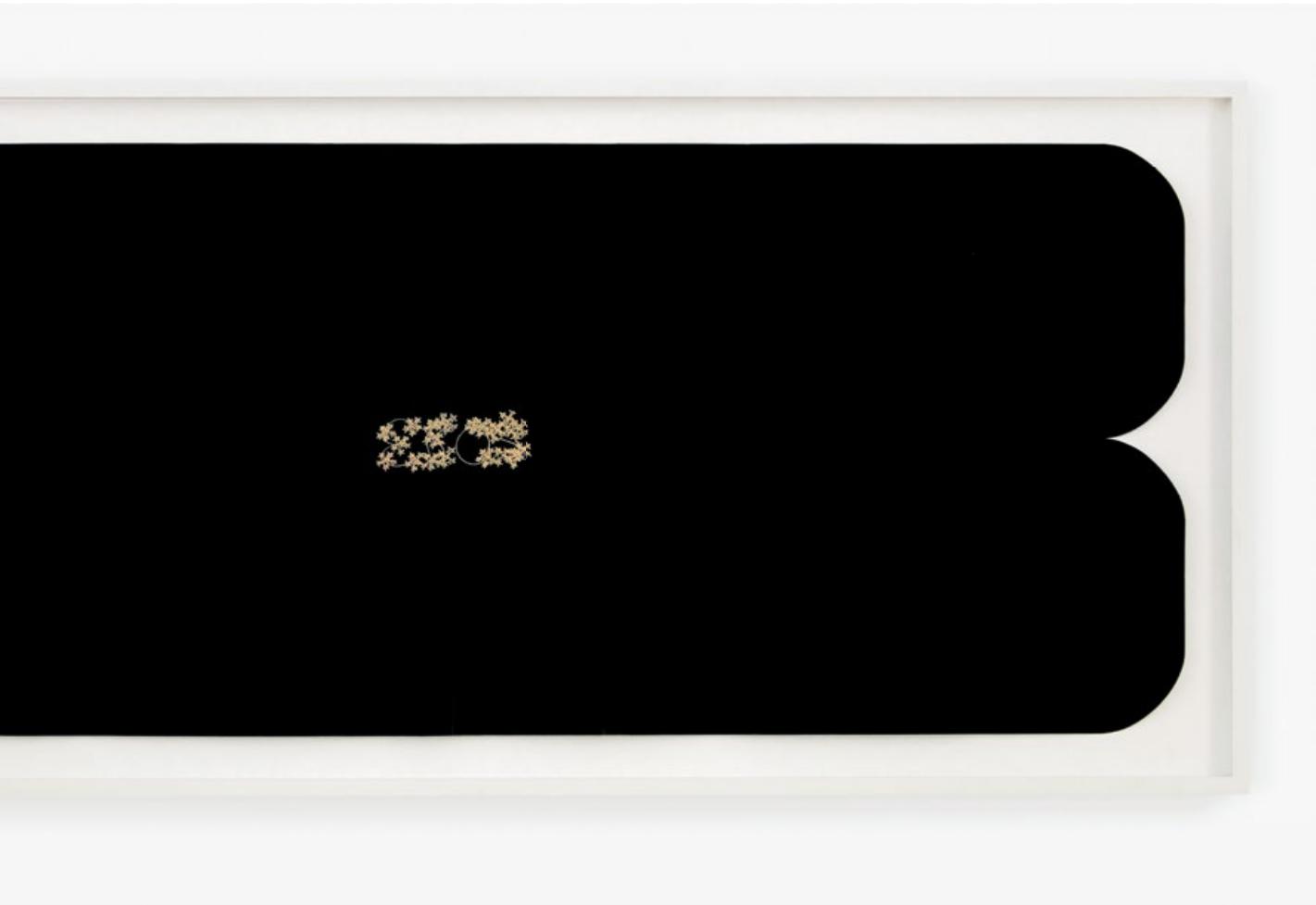
Eros, 1993

Lápiz dorado sobre papel japonés, 170 × 68 cm.

Vista de la instalación en *James Lee Byars. Perfecta es la pregunta*. Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2024. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.

Byars recurre en diferentes ocasiones a la figura de Eros como deidad con múltiples apariencias y creadora del cosmos, tal y como se le considera en las fuentes más antiguas. Aunque normalmente pensamos en Eros como el dios griego del amor y la procreación, Byars se adhiere a una interpretación platónica de Eros, entendiéndolo como una fuerza universal que hay que dominar y conducir hacia la pureza, la belleza, la verdad y la perfección. Byars utiliza materiales efímeros como el recurrente en su obra papel japonés negro, en el que realiza la inscripción del nombre de este dios en color dorado.



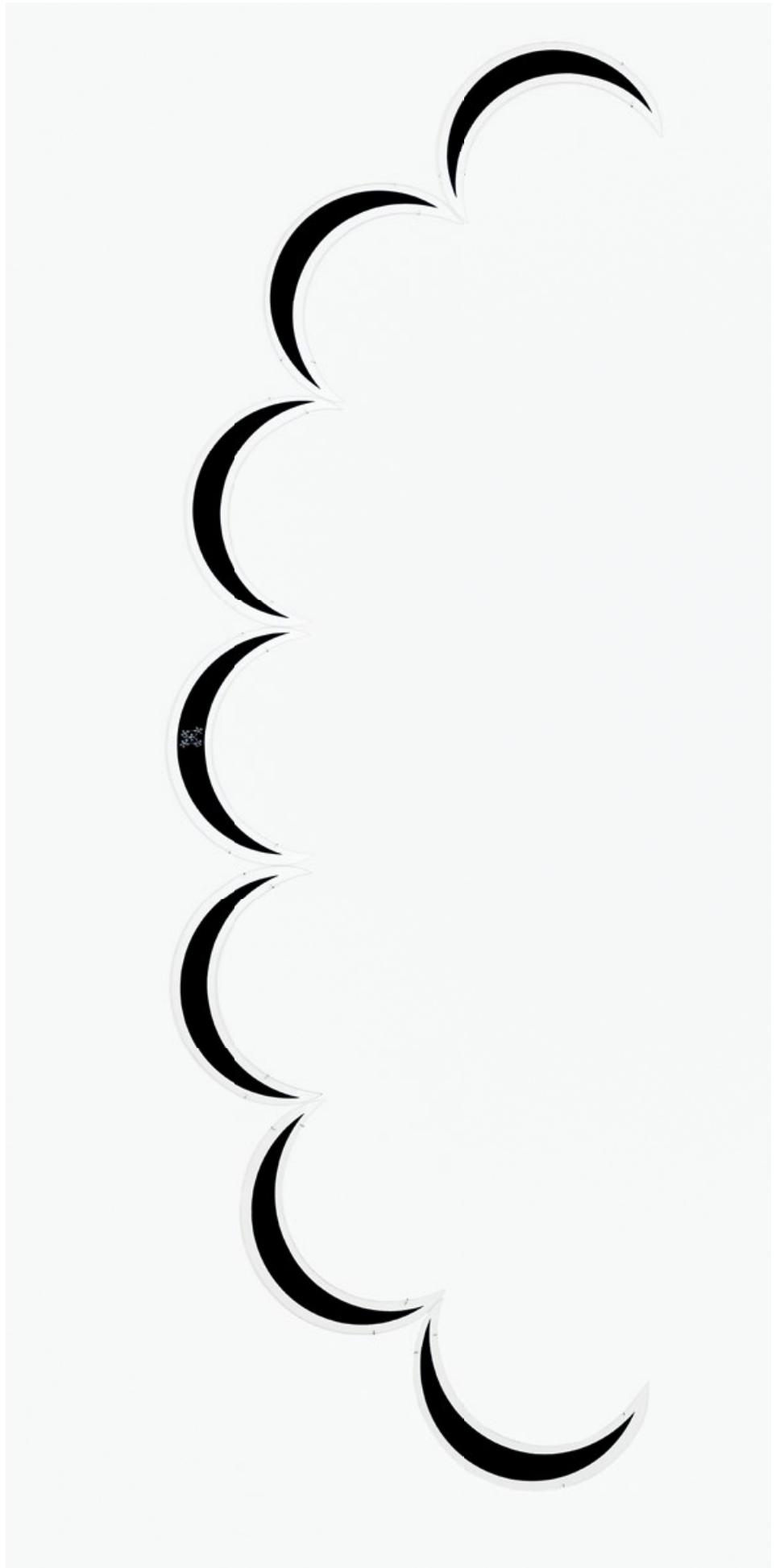


The New Moon, 1993

[La luna nueva]

Lápiz dorado sobre 7 piezas de papel japonés, 48 x 24 cm cada pieza. Vista de la instalación en *James Lee Byars. Perfecta es la pregunta*. Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2024. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.

En la obra de Byars, las lunas, el planeta Venus y las estrellas aparecen en numerosas esculturas y obras sobre papel que intentan conectar el mundo físico y su visión del cosmos, influido por una percepción en la que se combinan lecturas místicas, materiales y documentos provenientes de los hallazgos científicos de su tiempo. *The New Moon*, siete medias lunas negras recortadas en papel con un borde plateado que dibujan la mitad de un círculo en la pared, proporciona un marco para la imaginación del espectador desde el que figurar la idea de un cosmos más perfecto.



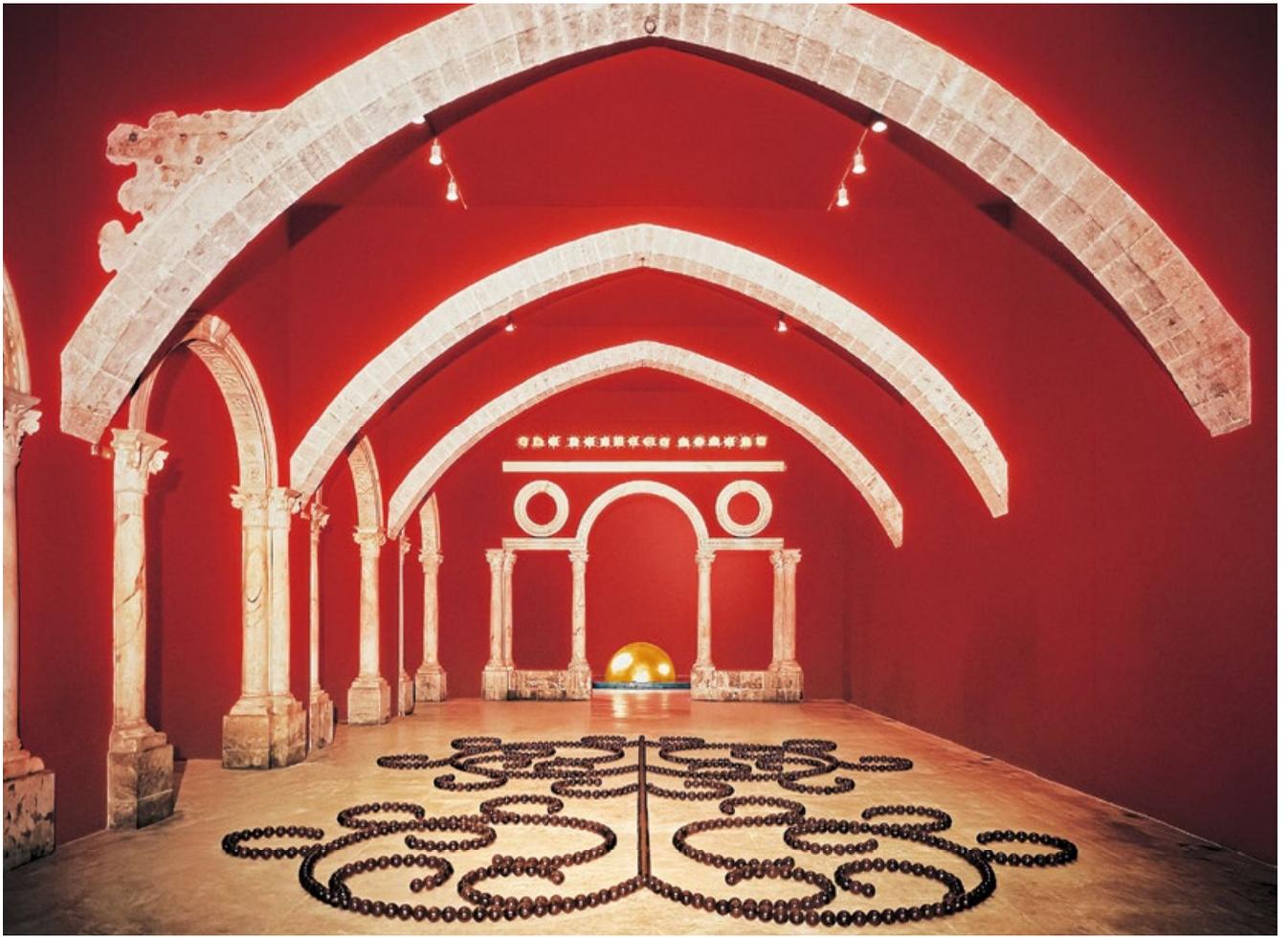
Red Angel of Marseille, 1993
[Ángel rojo de Marsella]

1000 esferas de vidrio rojo, 11 cm de diámetro cada esfera, dimensiones totales: 11 × 900 × 1100 cm. Vista de la instalación en *The Perfect Moment*. Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), 1994. FNAC 99316, Centre National des Arts Plastiques. En depósito en el Centre Georges Pompidou de París.

Red Angel of Marseille está compuesta por un millar de esferas de vidrio rojo ordenadas de forma precisa para crear una luminosa y exuberante figura antropomórfica. En su incansable búsqueda de materiales imbuidos de significado y capaces de reflejar su creencia personal en la trascendencia de la belleza, Byars se dirigió a las fábricas de cristal de Murano y, a partir del año 1982, pasaría largas temporadas en Venecia. En 1991, cuando le concedieron una beca del Centre International de Recherche sur le Verre et les Arts Plastiques (CIRVA), comenzó a colaborar inmediatamente con los artistas y técnicos de vidrio de la organización de Marsella para recrear la tonalidad roja del cristal de Murano. En 1993, Byars ya se encontraba en condiciones de exponer la escultura terminada en la exposición *CIRVA : le verre, manières de faire* [CIRVA. El vidrio, maneras de fabricarlo], que se celebró en el Musée du Palais du Luxembourg de París. Como han señalado varios historiadores del arte, su representación de este ángel revela su predilección por la tensión escultórica. Es una obra provocativamente sencilla en sus elementos, pero cuando estos se unen, su color y su textura adquieren tal riqueza que llegan a hacernos pensar en la decadencia como su extremo contrario. El crítico de arte Thomas McEvelley ha comparado la obra con «un árbol en flor, el árbol que crece en el vientre de la virgen dormida en el arte medieval». Y añade: «La esfera: totalidad, movimiento eterno en la eterna inmovilidad; solo movimiento sobre su eje, rotación rotando como los ciclos de los años, las eras, las estrellas, los destinos, los tiempos. Diminutas esferas de cristal rojo: es tan egipcio, tan propio de Heliópolis. Cristal, transparente, brillante, calor frío, el rojo que se asocia con la libido, el sexo y la muerte, definitivamente no es el color de la luz más apropiado hacia el que dirigirse en el *Libro de los muertos* tibetanos o egipcios»²¹. Por su parte, el historiador del arte y crítico Kevin Power observa que «el ángel recuerda al ángel de Rilke, que nos conforta a la vez que aterroriza, y también nos recuerda los temores de Keats con respecto a la imposición angelical de cualquier orden sobre la realidad, y su esperanza de descubrir un orden posible dentro lo humano y lo natural, incluso si tal orden fuera poco más que el ritmo cíclico de la tragedia»²².

21. *Ibíd.*

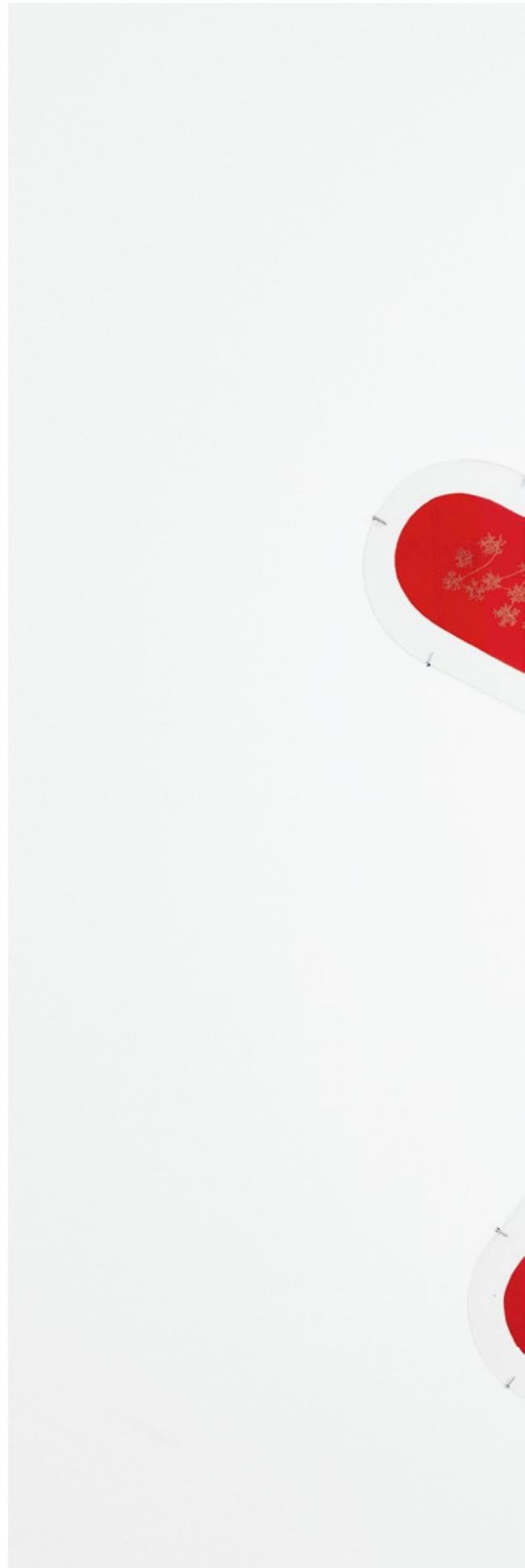
22. Kevin Power, «James Lee Byars: A Glimpse of the Perfect», en *óp. cit.*, p. 289.



247D (24 Hours a Day, 7 Days a Week), 1994
[247D (24 horas al día, 7 días a la semana)]

Lápiz dorado sobre 5 piezas de papel japonés, 18 x 9,5 cm cada pieza. Vista de la instalación en *James Lee Byars*. *Perfecta es la pregunta*. Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2024. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.

247D (24 Hours a Day, 7 Days a Week) está compuesta por cinco piezas de papel japonés rojo con bordes blancos y una serie de inscripciones realizadas con lápiz dorado. Recurriendo como en otras ocasiones a la idea de que cinco puntos hacen una figura humana, en esta obra hay un interés fundamental por el simbolismo de los colores (el rojo sangre brillante) y de las formas (una forma mortuoria en cada pieza de papel, que recuerda a una lápida), así como por la idea presente en otras obras de la transmutación de los materiales (el color dorado de las inscripciones que recuerda al oro que se busca obtener en la alquimia).













LISTA DE OBRAS

PIEZAS E INSTALACIONES

Self-Portrait, ca. 1959
[Autorretrato]
Madera pintada y pan.
165 x 33 x 199,5 cm
The Estate of James Lee
Byars, courtesy Michael
Werner Gallery.

PP. 110-111, 141

The Red Devil, 1977
[El diablo rojo]
Satén. Dimensiones variables a partir
de longitud de 100 m. Instalación
en la exposición, aproximadamente
40 x 960 x 380 cm. Viehof
Collection, antes Speck Collection,
Mönchengladbach.

PP. 118-119, 145

The Hole for Speech, 1974-1981
[El agujero del habla]
Vidrio con pan de oro y madera.
292,5 x 457 x 174 cm. The Estate
of James Lee Byars, courtesy
Michael Werner Gallery.

PP. 120-121, 145

*The Golden Tower with
Changing Tops*, 1982
[La torre dorada con
puntas cambiantes]
Bronce dorado. 80 x 80 x 340 cm
Viehof Collection, antes Speck
Collection; Kunstmuseum
Liechtenstein, Vaduz.

PP. 116-117, 147

The Unicorn Horn, 1984
[El cuerno del unicornio]
Seda, madera y cuerno
de narval. Instalación de
115 x 120 x 255 cm
aprox. Colmillo de 8 x 8 x 255 cm
aprox. The Estate of James Lee

Byars, courtesy Michael
Werner Gallery.

PP. 104-106, 149

*The Figure of Question Is
in the Room*, 1986-1989
[La figura de la pregunta
está en la sala]
Mármol dorado. 189 x 27 x 27 cm.
Museo Municipal de Arte de Toyota.

PP. 92-93, 151

The Door of Innocence,
1986-1989
[La puerta de la inocencia]
Mármol dorado. 198 x 198 x 27,5 cm.
Museo Municipal de Arte de Toyota.

PP. 91, 134, 153

The Tomb of James Lee Byars, 1986
[La tumba de James Lee Byars]
Arenisca de Berna. Esfera de 100 cm
de diámetro. The Estate of James Lee
Byars, courtesy Michael Werner Gallery.

PP. 100-101, 155

The Thinking Field, 1989
[El campo pensante]
Mármol. Instalación de 20 x 703,5
x 152,5 cm, a partir de 100 esferas de
20 cm de diámetro c/u. Museum Ludwig,
Colonia / Depósito permanente de la
Gesellschaft für Moderne Kunst am
Museum Ludwig Köln e.V. 1995, premio
Wolfgang-Hahn-Preis 1994, Colonia.

PP. 98-99, 157

*Twelve Gilded Wood Vitrines
Each Containing a Marble
Sculpture*, 1989
[Doce vitrinas doradas con una
escultura de mármol en cada una]
174,5 x 149 x 49,5 cm cada
vitrina. Todas las obras The Estate
of James Lee Byars, courtesy
Michael Werner Gallery.

PP. 128-129, 159

**PRIMERA FILA
DE VITRINAS**

The Star Book, 1990
[El libro estrella]
13 x 27 x 27 cm.

P. 133

The Head of Plato, 1986
[La cabeza de Platón]
Esfera de 21 cm
de diámetro.

**SEGUNDA FILA
DE VITRINAS**

*The Soft Sphere
(The Head of Plato)*, 1989
[La esfera blanda
(La cabeza de Platón)]
Mármol de Tasos. Esfera
de 21 cm de diámetro.

P. 132

The Circle Book, 1986
[El libro círculo]
Dos partes, en total
15 x 34 x 17 cm.

P. 130

**TERCERA FILA
DE VITRINAS**

*The Figure of
Question*, 1989
[La figura de la pregunta]
Mármol de Kavala.
20 x 4 x 4 cm.

The Triangle Book, 1988
[El libro triángulo]
Dos partes, en total
12 x 12 x 12 cm.

**CUARTA FILA
DE VITRINAS**

The Cube Book, 1989
[El libro cubo]
Mármol. Dos partes,
en total 25 x 25 x 25 cm.

The Diamond Book, 1990
[El libro de diamante]
27 x 45 x 27 cm.

**QUINTA FILA
DE VITRINAS**

The Spherical Book, 1989
[El libro esférico]
Dos partes, en total
25 x 25 x 25 cm.

The Moon Book, 1990
[El libro de la Luna]
6 x 27 x 52,5 cm.

**SEXTA FILA
DE VITRINAS**

Slit Moon, 1994
[Luna rasgada]
Mármol de Tasos.
4 x 18 x 40 cm.

P. 131

The Triangle Book, 1990
[El libro triángulo]
27 x 27 x 27 cm.

The Rose Table of Perfect, 1989
[La mesa rosa de lo perfecto]
3333 rosas rojas. Esfera de 100 cm
de diámetro. Institut Valencià d'Art
Modern (IVAM), Generalitat.

PP. 43, 102-103, 161

*The Capital of the
Golden Tower*, 1991
[El capitel de la torre dorada]
Acero inoxidable dorado, madera
pintada. 125 x 250 x 250 cm. The
Estate of James Lee Byars,
courtesy Michael Werner Gallery.

PP. 107, 163

Five Points Make a Man, 1993
[Cinco puntos hacen un hombre]
Lápiz dorado sobre papel japonés.
5 partes, 30 cm de diámetro c/u.
The Estate of James Lee
Byars, courtesy Michael
Werner Gallery.

PP. 114-115, 165

Eros, 1993
[Eros]
Lápiz dorado sobre papel japonés.
170 x 68 cm. The Estate of James
Lee Byars, courtesy Michael
Werner Gallery.

PP. 122-123 [CENTRO], 125 [ARRIBA], 167

The New Moon, 1993
[La luna nueva]
Lápiz dorado sobre papel japonés.
7 partes, 48 x 24 cm c/u. The Estate
of James Lee Byars, courtesy
Michael Werner Gallery.

PP. 169

Red Angel of Marseille, 1993
[Ángel rojo de Marsella]
Esferas de cristal rojo. 11 x 900
x 1100 cm, a partir de 1000 esferas
de 11 cm de diámetro c/u. FNAC 99316,

AM 2000-DEP 37. Centre national
des arts plastiques. En depósito
en Centre national d'art et de
culture-Georges Pompidou, París.

PP. 94-96, 171

*247D (24 Hours a Day,
7 Days a Week)*, 1994
[247D (24 horas al día,
7 días a la semana)]
Lápiz dorado sobre papel japonés.
5 partes, 18 x 9,5 cm c/u.
The Estate of James Lee
Byars, courtesy Michael
Werner Gallery.

PP. 123, 125 [ABAJO], 173

**OBRAS
AUDIOVISUALES**

The Mile-Long Paper Work, 1965
[El papeleo de una milla de largo]
Filmación digitalizada, blanco
y negro, sin sonido. 9' 30".
Carnegie Museum of Art.

The World Question Center, 1969-1970
[El centro de la cuestión del mundo]
Vídeo monocanal, blanco y negro, sonido
62' 6". Dirección Jef Cornelis y James
Lee Byars, con licencia de Argos,
Bruselas.

Antwerpen 18 April-7 mei 1969, 1969
[Amberes 18 de abril-7 de mayo de 1969]
Filmación en 16mm transferida a vídeo,
blanco y negro, sonido. 33'. Dirección
Jef Cornelis, con licencia de Argos,
Bruselas.

Fragmento de Après documenta 5, 1972
[Después de documenta 5]
Filmación digitalizada, color, sin sonido
5' 30" (fragmento). Dirección Michael de
Rivaz, University of California, Berkeley
Art Museum and Pacific Film Archive.

Perfect Love Letter, 1974
[Carta de amor perfecta]
Filmación digitalizada, blanco y negro,
sin sonido. 17' 30". Dirección Philippe
de Gobert, JAP - Jeunesse et Arts
Plastiques, Bruselas.

**DOCUMENTACIÓN
FOTOGRAFICA DE ACCIONES**

The Performable Square,
fotografías de 1962-1964
[La plaza performativa]
Acción, Templo Shōkoku-ji de Kioto

y Museo Nacional de Arte Moderno, Kioto Impresión digital, 2024. University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; The Estate of James Elliott 2003.

PP. 59-60

Two Paintings, fotografías de 1962-1963

[Dos pinturas]

Acción, Museo Municipal de Arte de Kioto. Impresión digital, 2024. University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; The Estate of James Elliott 2003.

PP. 22-61

Performable Object, 1 x 50 Foot Drawing y *1,000 Foot White Chinese Paper*, 1964-1965

[Objeto performativo, dibujo de 1 x 50 pies] y [1000 pies de papel blanco chino]

Acciones, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh. Impresión digital, 2024. University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; The Estate of James Elliott 2003.

PP. 62-63

The Giant Soluble Man, fotografías de 1967

[El gigante hombre soluble]

Acción, Nueva York. Impresión digital, 2024. University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; The Estate of James Elliott 2003.

PP. 64-67

Film Strip, fotografías de 1967

[Tira cinematográfica]

Acción, frente al Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Impresión digital, 2024. University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; The Estate of James Elliott 2003.

PP. 68-69

Up? Balloon, fotografías de 1968

[¿Arriba? Globo]

Acción, Nueva York. Impresión digital, 2024. University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; The Estate of James Elliott 2003.

PP. 70-71

The Black Book,

fotografías de 1971

[El libro negro]

Acción, Bruselas. Impresión digital, 2024. University of California, Berkeley

Art Museum and Pacific Film Archive; The Estate of James Elliott 2003.

PP. 27, 74-77

Byars at the Met...Invisibly; A Bright Tribute to the Discovery of the Human Spirit, fotografías de 1969-1972

[Byars en el Met...Invisiblemente; Un homenaje brillante al descubrimiento del espíritu humano]. Acción, Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Impresión digital, 2004. University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; The Estate of James Elliott 2003.

PP. 78-79

Introduction to documenta 5, fotografía de 1972

[Introducción a la documenta 5]

Acción, Fridericianum, Kassel. Impresión digital, 2024. University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; The Estate of James Elliott 2003.

PP. 80-82

Calling German Names, documenta 5, fotografía de 1972

[Diciendo nombres alemanes, documenta 5]

Acción, Fridericianum, Kassel. Impresión digital, 2024. University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; The Estate of James Elliott 2003.

PP. 83-85

The 5 Continent Documenta 7, fotografía de 1979-1982

[El 5 continente Documenta 7]

Acción, Plaza de San Marcos, Venecia. Impresión digital, 2024. University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; The Estate of James Elliott 2003.

PP. 86-87

The Holy Ghost, [El fantasma Sagrado], fotografías de 1975.

Acción, Plaza de San Marcos, Venecia. Impresión digital, 2024. University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; The Estate of James Elliott 2003.

P. 88

LA ESFERA DE ORO

MIGUEL BENLLOCH

O donde habite el olvido, 2001
Video, color, sonido, 7' 57";

casquete de *La esfera de oro*, placa identificativa, poema *Granada*. Archivo Miguel Benlloch.

PP. 55, 56

Fotografías de las pruebas para la acción de Miguel Benlloch en *La esfera de oro*, 1992. Color, varias medidas. Fotografía de Mar Villaespesa, cortesía del Archivo Miguel Benlloch.

JAMES LEE BYARS

Fotografías de la acción de James Lee Byars en el Palacio de Dar al-Horra, 1992. Blanco y negro, 27,5 x 20 cm c/u. Fotografías de Juande Jarillo, cortesía Archivo Miguel Benlloch.

Invitación para la acción en *La esfera de oro*, 1992. Escritura roja sobre papeles, oropel. Varias medidas. Archivo Miguel Benlloch.

LIBROS DE ARTISTA, EFÍMERA Y OBRAS EN PAPEL

A Dozen Facts, 1967 [Una docena de datos] Litografía offset sobre papel dissolve. 27 x 20 cm. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.

PP. 176-179

Convocatoria para *Four in a Dress*, 1967 [Cuatro en un vestido] Impresión offset a doble cara sobre papel. 17 x 21 cm. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.

PP. 176-179

The Dress for Four, 1968

[El vestido para cuatro]

Facsímil en papel de tissue negro y sobre de papel de tissue negro con serigrafía. Facsímil circular de 40 cm de diámetro y sobre de 25 x 25 cm. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.

PP. 176-179

100,000 Minutes, 1969

[100000 minutos]

Libro de artista en papel rosa. 26 x 21 x 2 cm. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.

PP. 176-179

Please limit all talking to the sound of O, as preview given by W.W.S. Antwerp to This is the Ghost of James Lee Byars Calling, 1969 [Por favor, limite toda conversación al sonido de O, como anticipo dado por W.W.S. Amberes a Este es el fantasma de James Lee Byars llamando] Litografía offset en tinta roja sobre papel blanco. 31 × 63 cm. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.
PP. 176-179

This is the Ghost of James Lee Byars Calling, 1969 [Este es el fantasma de James Lee Byars llamando] Litografía offset en tinta roja sobre cartulina dorada. 15 × 16 cm. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.
PP. 176-179

w.w.w. has been renamed The Institute for the Advanced Study of James Lee Byars, 1969 [w.w.w. ha pasado a llamarse el Instituto para el Estudio Avanzado de James Lee Byars]. Litografía offset en tinta violeta sobre cartulina blanca con forma de estrella y sobre blanco. Litografía de 11 × 11 cm y sobre de 12 × 15 cm. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.
PP. 176-179

The One Page Book, 1972 [El libro de una página] Libro de una sola página encuadernado en lino negro, con caja. 29 × 20 cm. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.
PP. 176-179

Invitación para la exposición en la galería Wide White Space de Amberes, 1973. Tinta sobre cartulina. 12 × 16 cm. Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
PP. 176-179

Conjunto de 36 postales y 29 cartas enviadas a los galeristas Xiane y Eric Germaine, 1974-1992. Técnicas diversas. Medidas variadas. Colección Gomes de Pinho.
PP. 176-179

The shock of writing a letter, 1976 [El shock de escribir una carta]

Litografía offset en tinta dorada sobre papel negro y sobre. 13 × 13 cm. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.
PP. 176-179

Invitación y catálogo-caja de la exposición en el Museo Municipal de Mönchengladbach, 1977. Técnicas diversas. Caja de 21 × 16 × 7 cm. Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
PP. 176-179

The First Totally Interrogative Philosophy, 1977. [La primera filosofía totalmente interrogativa]. Rotulador negro sobre papel rosa. 19 × 12 cm. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.
PP. 176-179

The Play of Death, 1977 [El juego de la muerte] Tinta blanca sobre papel negro. 11,5 × 17 cm. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.
PP. 176-179

The Perfect Kiss is the Tiniest Kiss to the World, ca. 1978 [El beso perfecto es el beso más pequeño al mundo] Bolígrafo sobre papel rojo. 9,5 × 20 cm. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.
PP. 176-179

Folleto de anuncio de *The Perfect Kiss* [El beso perfecto] en el Museo de Arte de la Universidad, Berkeley, 1978 Litografía Offset en tinta gris sobre papel negro. 27 × 21 cm. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.
PP. 176-179

Invitación para la exposición en la galería Helen van der Meij de Ámsterdam, 1981. Tinta sobre cartulina. 11 × 15 cm. Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
PP. 176-179

Invitación y catálogo de la exposición en la Westfälischer Kunstverein de Münster, 1983. Tinta sobre cartulina Invitación de 11 × 11 cm, catálogo de 24 cm de alto. Centro de Documentación,

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
PP. 176-179

The Black Paper on Art, 1983 [El periódico negro sobre arte] Papel de tissue negro estampado en relieve. Diámetro 20 cm. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.
PP. 176-179

Invitación y hojas de sala para la exposición *The Philosophical Palace* [El palacio filosófico] en la Kunsthalle de Düsseldorf, 1986. Tinta dorada sobre papel y cartulina. Invitación de 11 × 21 cm, hojas de sala de tamaño folio. Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
PP. 176-179

Buy the Perfect Death for Joseph Beuys, 1986 [Comprar la muerte perfecta para Joseph Beuys]. Litografía offset en tinta negra sobre papelería de oficina. 27 × 21 cm. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.
PP. 176-179

T.P.D.O.J.B. (The Perfect Death of Joseph Beuys), 1987 [L.M.P.D.J.B. (La muerte perfecta de Joseph Beuys)] Hoja dorada estampada en relieve. Diámetro 23 cm. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.
PP. 176-179

P.I.I.T.L., 1990 Libro de artista, impresión sobre papel. 21 × 15 cm. Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
PP. 176-179

Letter to Henry, 1991 [Carta a Henry] Tinta dorada sobre papel. 20 × 20 cm. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.
PP. 176-179

Tribute to the New Generation, 1991 [Homenaje a la nueva generación] Tarjeta de hoja dorada estampada en relieve. Diámetro 2 cm. The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.
PP. 176-179

Byars is Dead, ca. 1992
[Byars está muerto]
Lápiz dorado sobre papel
de tissue negro 20 x 20 cm. aprox.
The Estate of James Lee Byars,
courtesy Michael Werner Gallery.
PP. 176-179

The Death of James Lee Byars, 1994
[La muerte de James Lee Byars]
Tinta negra sobre papel rojo.
11 x 15 cm. The Estate of James
Lee Byars, courtesy Michael
Werner Gallery.
PP. 176-179

Catálogo de la exposición
Perfect is My Death Word
[Perfecto es mi palabra para la muerte]
en el Neues Museum Weserburg de
Bremen, 1995. Técnicas variadas
Medidas variables, en carpeta
de 21 x 22 cm. Centro de
Documentación, Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía.
PP. 176-179

MATERIAL COMPLEMENTARIO

Devil's Tail, ca. 1970
[Cola de diablo]. Satén rosa. 208 cm.
The Estate of James Lee Byars, cortesía
Michael Werner Gallery, Nueva York,
Londres y Berlín. Bandera, 1971.
PP. 176-177

Tul rojo, ca. 1971
Tela, madera. 244 cm. The Estate of
James Lee Byars, courtesy Michael
Werner Gallery.
PP. 176-177

Megáfono dorado, 1971
28 x 23 x 16 cm. The Estate of
James Lee Byars, courtesy
Michael Werner Gallery.
PP. 176-177

Velo rojo, 1972
Tul rojo. 965 x 965 cm
The Estate of James Lee Byars,
courtesy Michael Werner Gallery.
PP. 176-177

Sombrero de copa
de seda negra, ca. 1980s
Seda negra. 25 x 25 x 30 cm
The Estate of James Lee Byars,
courtesy Michael Werner
Gallery.
PP. 176-177

Traje de chaqueta y pantalón
de lamé dorado, ca. 1980s.
Lamé dorado. 68 x 162 cm.
The Estate of James Lee Byars,
courtesy Michael Werner Gallery.
PP. 176-177

OTRAS OBRAS REPRODUCIDAS

JAMES LEE BYARS

(Untitled) 1 x 200 Foot Paper,
fotografía de 1965. [(Sin título)
1 x 200 pies de papel]. Acción,
Templo Shōkoku-ji, Kioto. University
of California, Berkeley Art Museum
and Pacific Film Archive; The Estate
of James Elliott 2003.
P. 16

*Mr. Byars and 12 Facts
(A Short Biography)*, 1968
[El Sr. Byars y 12 hechos
(Una breve biografía)]
Papel mecanografiado. 28 x 21,6 cm.
Extracto del comunicado de prensa
de la Architectural League of New York.
Archivos de la Fundación Solomon
R. Guggenheim, Nueva York. Thomas
M. Messer records. A0007.
P. 35

75 in a Hat, fotografía de 1969
[75 en un sombrero]
Acción, Wide White Space Gallery,
Amberes University of California, Berkeley
Art Museum and Pacific Film Archive;
The Estate of James Elliott 2003.
P. 73

The Pink Silk Airplane, fotografía de 1969
[El avión de seda rosa]
Acción, Wide White. Space Gallery,
Amberes. University of California, Berkeley
Art Museum and Pacific Film Archive;
The Estate of James Elliott 2003.
P. 72

*The Big Glass, or the Refinement
of Perfection*, fotografía de 1974
[El gran cristal, o el refinamiento
de la perfección]. Acción en la instalación *It's
Got To Be Beautiful*, en René Block Gallery,
Berlín. Archive Block, René Block Gallery.
P. 12

*HEAR TH FI TO IN PH AROUND THIS
CHAIR AND IT KNOCKS YOU DOWN*, 1977
[Escucha LA PR FI TO IN alrededor de esta
butaca y verás como te deja fuera de combate]
Butaca, alfombras de seda, carpa de seda,

dimensiones totales 357 x 355 x 368 cm.
Colección Van Abbemuseum,
Eindhoven, Eindhoven, Países Bajos.
P. 39

The Devil and His Gifts, 1983/2023
[El diablo y sus regalos]
16 partes, seda Negra, dimensiones
variables. The Estate of James Lee Byars,
courtesy Michael Werner Gallery.
P. 146

The Figure of Death, 1986
[La figura de la muerte]
Diez cubos de basalto de 700 x 70 x 70 cm.
cada uno. The Estate of James Lee Byars,
courtesy Michael Werner Gallery. Udo and
Anette Brandhorst Collection.
P. 40

*Conjunto de fotografías en
torno a La esfera de oro*, 1992
Fotografía digital. Fotografía de Miguel
Bargalló, cortesía del archivo Miguel
Benlloch / Miguel Bargalló.
P. 48

Postales enviadas por James Lee Byars
a la comisaria Mar Villaespesa, 1992.
Técnicas diversas, 10,5 x 14,8 cm.
Archivo Miguel Benlloch.
PP. 31, 50

RAY JOHNSON

REJ: Notable Collages, Writing No Dates 1,
ca. 1960. [REJ: Collages notables.
Escribir sin fechas 1]. Papel
mecanografiado. 29,7 x 21 cm. Sin
número, B113-S122, 2018.802.113.38.
The William S. Wilson Collection of Ray
Johnson, Ryerson and Burnham Art and
Architecture Archives, Art Institute of
Chicago IM045448.
P. 35

YOKO ONO

Grapefruit, 1964. [Pomelo]
Libro, Wunternau Press, Tokio,
Edition 500. Donación de Gilbert y Lila
Silverman Fluxus Collection, Museum
of Modern Art, Nueva York, 2602.2008.
PP. 20-21

SETH SIEGELAUB

MARCH 1969 [One Month], 1969
[MARZO 1969 (Un mes)]
Calendario con diversas intervenciones
y técnicas variadas, 21,7 x 17,8 cm
Colección MACBA Centro de Estudios.
P. 32

PRESIDENTE DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Ministro de Cultura

Ernest Urtasun Domènech

DIRECTOR DEL MUSEO

Manuel Segade

REAL PATRONATO

Presidencia de Honor

SS. MM. los Reyes de España

Presidenta

Ángeles González-Sinde Reig

Vicepresidenta

Beatriz Corredor Sierra

Vocales Natos:

Jordi Martí Grau

(SECRETARIO DE ESTADO DE CULTURA)

María del Carmen Páez Soria

(SUBSECRETARIA DE CULTURA)

María José Gualda Romero

(SECRETARIA DE ESTADO DE PRESUPUESTOS Y GASTOS)

Isaac Sastre de Diego

(DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES)

Manuel Segade (DIRECTOR DEL MUSEO)

Julián González Cid

(SUBDIRECTOR GERENTE DEL MUSEO)

Tomasa Hernández Martín

(CONSEJERA DE PRESIDENCIA, INTERIOR

Y CULTURA DEL GOBIERNO DE ARAGÓN)

Carmen Teresa Olmedo Pedroche

(VICECONSEJERA DE CULTURA Y DEPORTES

DEL GOBIERNO DE CASTILLA-LA MANCHA)

Horacio Umpierrez Sánchez

(VICECONSEJERO DE CULTURA Y PATRIMONIO

CULTURAL DEL GOBIERNO DE CANARIAS)

Pilar Lladó Arburúa

(PRESIDENTA DE LA FUNDACIÓN AMIGOS DEL

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA)

Vocales Designados

Pedro Argüelles Salaverría

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco

(FUNDACIÓN MUTUA MADRILEÑA)

Juan-Miguel Hernández León

Antonio Huertas Mejías (FUNDACIÓN MAPFRE)

Carlos Lamela de Vargas

Rafael Mateu de Ros

Marta Ortega Pérez (INDITEX)

Suhanya Raffel

María Eugenia Rodríguez Palop

Joan Subirats Humet

Ana María Pilar Vallés Blasco

Patronos de Honor

Pilar Citoler Carilla

Guillermo de la Dehesa

Óscar Fanjul Martín

Ricardo Martí Fluxá

Claude Ruiz Picasso †

Carlos Solchaga Catalán

Secretaria del Real Patronato

Rocío Ruiz Vara

COMITÉ ASESOR

María de Corral

João Fernandes

Inés Katzenstein

Chus Martínez

Gloria Moure

Vicente Todolí

COMITÉ ASESOR

DE ARQUITECTURA

Juan Herreros

Andrés Jaque

Marina Otero Verzier

Director

Manuel Segade

Subdirectora Artística

Amanda de la Garza

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

*Coordinadora General
de Exposiciones*

Beatriz Velázquez

Jefa del Área de Colecciones

Rosario Peiró

Jefa de Registro de Obras

Maria Aranzazu Borraz de Pedro

Jefe de Restauración

Jorge García

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño Granada

*Jefe de Actividades Culturales
y Audiovisuales*

Chema González

*Jefa de Biblioteca y Centro
de Documentación*

Isabel Bordes

Jefe del Área de Educación

Fran MM Cabeza de Vaca

Director de Gabinete

Institucional

Carlos Urroz

Jefe de Protocolo

Diego Escámez

Directora de Comunicación

Diana Lara

Responsable de Proyectos Digitales

Olga Sevillano Pintado

Subdirector Gerente

Julián González Cid

Subdirectora Adjunta a Gerencia

Sara Horganero

Consejero Técnico

Ángel J. Moreno Prieto

*Jefa de la Unidad de Apoyo
a Gerencia*

Rocío Ruiz Vara

Jefa de Recursos Humanos

María Paloma Herrero

Jefa del Área Económica

Beatriz Guijarro

*Jefa de Servicio de Ingresos
y Gestión Estadística*

Azucena López

Responsable de Políticas de Público

Francisca Gámez

*Jefe del Área de Arquitectura, Desarrollo
Sostenible y Servicios Generales*

Francisco Holguín Aguilera

Jefe del Área de Seguridad

Juan Manuel Mouriz Llanes

Jefa del Área de Informática

Mónica Asunción Rodríguez Escribano

Comisariado

Vicente Todolí

Dirección de proyecto

Teresa Velázquez

Coordinación

Ana Uruñuela

Beatriz Velázquez

Gestión

Natalia Guaza

Apoyo a la gestión

Nieves Fernández

Registro

Antón López

Restauración

Arianne Vanrell (Responsable)

Paula Ercilla

Alicia García

Virginia Uriarte

Coordinación de mobiliario

Nieves Sánchez

Planimetría

Jesús Vicente

Traducciones

Philip Sutton

Transporte

DSV

Montaje

REES, S.L.

Seguro

Hiscox, S.A. Sucursal en España

Iluminación

Toni Rueda

Urbia Services

Dirección editorial

Alicia Pinteño

Coordinación editorial

Enrique Fuenteblanca

Traducciones

Jaime Blasco

(Del inglés al español)

*Edición, corrección**de textos y pruebas*

Enrique Fuenteblanca

Diseño gráfico

Jaime Narváez

Gestión de la producción

Julio López

Gestión administrativa

Victoria Wizner

Fotomecánica

La Troupe

Impresión y encuadernación

Impresos Izquierdo S.A.

ISBN: 978-84-8026-658-1

NIPO: 194-24-012-5

D.L.: M-18232-2024

Catálogo editado por el Departamento
de Actividades Editoriales del Museo
Reina Sofía.

Catálogo de publicaciones oficiales
cpage.mpr.gob.es

Este libro se ha impreso con papeles Symbol
Tatami White de 135 g/m² y Arena Natural Rough
de 120 g/m². Tiene 192 páginas y sus dimensiones
son de 20 × 28 cm

© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2024

© Textos de Jordan Carter, Sarah Kislingbury, Alexandra Munroe, Javier Rivero, Vicente Todolí © 2023 Pirelli HangarBicocca © 2023 Marsilio Arte® s.r.l. en Venecia
© Ana María Uruñuela.

© Textos e imágenes de Miguel Benlloch, Cortesía Archivo Miguel Benlloch; Enrique Fuenteblanca y Mar Villaespesa.

Todas las obras de James Lee Byars

© The Estate of James Lee Byars, courtesy Michael Werner Gallery.

© De las fotografías, sus autores
© Miquel Bargalló
© Joaquín Cortés / Román Lores
© Peter Cox
© Juan García Rosell
© Stefan Müller
© Agostino Osio
© Lothar Schnepf

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificada por escrito al editor, será corregida en ediciones posteriores.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Cortesía Archive Block, René Block Gallery, p. 12. Archivo Miguel Benlloch, pp. 31, 50, 55-57. Archivo Miquel Bargalló / Fotografía © Miquel Bargalló pp. 48, 53. Cortesía Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino / Fotografía © Lothar Schnepf, pp. 40, 151, 153, 155, 159, 161. Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació, p. 32. Collection Van Abbemuseum, Eindhoven, the Netherlands / Fotografía © Peter Cox, p. 39. Digital image, The Museum of Modern Art, New York /Scala, Florence, pp. 20-21. The Estate of James Lee Byars, cortesía Michael Werner Gallery, p. 171. The Estate of James Lee Byars, cortesía Michael Werner Gallery, / Fotografía © Roman März, p. 163. Cortesía del Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) / Fotografía © Juan García Rosell, p. 43. Cortesía Michael Werner Gallery / Fotografía © Stefan Müller, p. 149. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés / Román Lores, pp. 91-134, 141, 147, 165, 167, 169, 173, 176-181. Cortesía Museum Ludwig, Cologne / Fotografía © Alan Zindman © Lucy Fremont p. 157. Cortesía Pirelli HangarBicocca, Milán / Fotografía © Agostino Osio, pp. 143, 145. The Solomon R. Guggenheim Foundation/Art Resource, NY/ Scala, Florence, p. 35 (derecha). B113-S122, 2018.802.113.38. The William S. Wilson Collection of Ray Johnson, Ryerson and Burnham Art and Architecture Archives, Art Institute of Chicago. IM045448, p. 35 (izquierda).

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía expresa su agradecimiento a Vicente Todolí, comisario de la exposición. También, particularmente a Wendy Dunaway, y a Michael Werner y Gordon VeneKlasen, que están al cuidado del legado del artista. Así como a los coleccionistas e instituciones que generosamente han confiado sus obras en préstamo:

Archivo Miguel Benlloch; Carnegie Museum of Art; Centre national des arts plastiques, Francia; Colección Gomes de Pinho; Gesellschaft für Moderne Kunst–Museum Ludwig, Colonia; IVAM Institut Valencià d'Art Modern; JAP–Jeunesse et Arts Plastiques, Bruselas; Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz; Museo Municipal de Arte de Toyota; The Estate of James Lee Byars, Cortesía Michael Werner Gallery; University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; Viehof Collection, antes Speck Collection, Mönchengladbach.

Gracias a Pirelli HangarBicocca, Milán, iniciadores y coorganizadores de la exposición, y al equipo que ha facilitado el proyecto en sus diversas fases: Fiammetta Griccioli, Dario Leone, Valentina Fossati, Tatiana Palenzona, Sandra Cane, Giorgia Giulia Campi, Teodora di Robilant.

Igualmente expresamos nuestra gratitud a todas las instituciones y personas que de diversas formas han colaborado en la materialización del proyecto: Argos centre for audiovisual arts, Bruselas; Dan Byers, Carpenter Center for the Visual Arts at Harvard University; Centre national d'art et de culture–Georges Pompidou, París; Antonio Collados, ciengramos; Susanne Friedli, Kunstmuseum Bern; Joaquín Vázquez, BNV Producciones; Cecilia Balestra y Clara Pagnacco, Marsilio Editori; MACBA - Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Lotte Beckwé, Anne-Claire Schmitz y Joanna Zielinska, M HKA.

Este catálogo se edita con motivo de la exposición *James Lee Byars. Perfecta es la pregunta*, organizada por el Museo Reina Sofía y Pirelli HangarBicocca, en el Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía, Madrid, desde el 10 de mayo al 1 de septiembre de 2024.

**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA**



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA



9 788480 266581