

*UN ACTO
DE VER
QUE SE
DESPLIEGA*

COLECCIÓN
SUSANA Y RICARDO
STEINBRUCH

*AN ACT
OF SEEING
THAT
UNFOLDS*

SUSANA AND
RICARDO STEINBRUCH
COLLECTION

*UN ACTO
DE VER
QUE SE
DESPLIEGA*

COLECCIÓN
SUSANA Y RICARDO
STEINBRUCH

*AN ACT
OF SEEING
THAT
UNFOLDS*

SUSANA AND
RICARDO STEINBRUCH
COLLECTION



Vânia Mignone
Abra a porta, 1999

ORTA



Textos
Texts

06	Un acto de ver que se despliega
12	An Act of Seeing That Unfolds
	Manuel Borja-Villel y Beatriz Martínez Hijazo
20	Naturaleza muerta:
	una conversación con
	Fernanda Gomes
28	Still Life: A Conversation with
	Fernanda Gomes
	Isabella Lenzi
144	Un malentendido con la realidad
154	A Misunderstanding with Reality
	Bojana Piškur

18	Fernanda Gomes Cartografía íntima del vivir Intimate Cartography of Living
44	El antes es el después The Before Is the After
66	Forma y vacío Shape and Emptiness
84	Inserciones Insertions
98	Objetos de la memoria Objects of Memory
108	Donde el mapa corta, el relato atraviesa Where the Map Cuts Up, the Story Cuts Across
120	Todas las cosas simultáneamente presentes Everything Simultaneously Present
132	Metonimias para un cuerpo Metonymies for a Body
142	Como poder coger con la mano la palabra Like Grabbing the Word in the Hand
174	Mira Schendel Inmortalizar lo fugaz y dar sentido a lo efímero To immortalize the Fleeting and Give Meaning to the Ephemeral
194	Lista de obras List of Works

Un acto de ver que se despliega

Toda historia es siempre
su invención.
Cualquier memoria es siempre
un hiato en el vacío.

Leda Maria Martins, *Os dias anônimos*, 1999

Cuenta la artista Anna Maria Maiolino que, al llegar a Brasil en la década de 1960, percibió de inmediato cómo muchos aspectos del arte del país incidían en una cuestión: «estaban hechos con poco»¹. Además de la economía de las formas que caracterizó al arte concreto y neoconcreto, Maiolino también se refería a la presencia recurrente de materiales comunes en la práctica artística brasileña.

Fruto quizás de ese mismo contexto, uno de los rasgos más distintivos de la Colección Susana y Ricardo Steinbruch es la centralidad que, en gran parte de sus obras, tiene la presencia de objetos que guardan un fuerte vínculo con lo cotidiano. Como Maiolino, artistas de diferentes tiempos y geografías los recontextualizan y resignifican, sin esquivar su condición de elementos anodinos, de «naderías» en palabras de Mira Schendel. Esto impide su codificación aurática y permite trascenderlos desde su inmanencia, llevarlos más allá de sí mismos para desplegarlos en nuevos diálogos espaciales e incorporarlos a memorias y narrativas que entrelazan lo personal con lo colectivo.

Según el pensador checobrasileño Vilém Flusser, es precisamente en los gestos —que pueden parecer mínimos y no responder a una causalidad determinada— donde se movilizan las disposiciones estéticas y afectivas que posibilitan nuestro propio reconocimiento². Aproximarse a la Colección Steinbruch desde esta posición permite poner de relieve cómo en ella lo macropolítico y lo micropolítico están orgánicamente imbricados, y que su condición fragmentaria, su renuncia a la voluntad de completitud, no es una carencia, sino una consecuencia lógica de no poner en el centro lo discursivo.

Estos gestos —también el propio acto de coleccionar— activan y vehiculan significados que no tienen una estructura lógica cerrada, sino que son «prediscursivos»: están relacionados con intensidades y afectos. Para Fredric Jameson, el afecto, de naturaleza siempre elusiva, es distinto a la emoción³. A diferencia de esta, aquel no se encuentra ligado al ámbito de la significación, no puede traducirse en categorías estancas o cerradas, sino que fluctúa, adoptando distintas intensidades y envolviendo al lector o a la audiencia. Esto conlleva una ruptura del relato tradicional y orienta nuestra atención hacia la interrelación del cuerpo con el espacio que este configura mediante sus movimientos. El papel destacado que se da a Fernanda Gomes y a la citada Schendel —las artistas con las que abre y cierra, respectivamente, esta exposición— ha de entenderse desde esta especificidad de la Colección Steinbruch; un acervo que, contrario a otras colecciones de arte contemporáneo, no

anhela la monumentalidad, sino que se detiene en esa constelación de relaciones cotidianas, afectivas, corporales y espaciales que nos conforman.

En una instalación creada específicamente para la muestra, Gomes propone una nueva lectura sobre sus obras de la Colección. Recolectados de los más diversos lugares, coleccionados y constantemente recursivos, los objetos que conforman sus escenografías acumulan vestigios de situaciones y afectos. En el caso de *Un acto de ver que se despliega*, el papel de los cigarrillos Fortuna que fumó en su primera visita a España, las sillas sobre las que ella y su padre solían acomodarse en su infancia, una cerilla o una cajonera desechada abandonan su lugar natural y casi anónimo para coreografiar nuevos diálogos, configurando esa «arquitectura nómada de recuerdos y memorias, de la cual resulta una íntima cartografía del vivir»⁴.

Geometría y cotidianidad se cruzan en las salas de Gomes y Schendel, y tienden un hilo hacia las poéticas neoconcretas y sus resonancias, que aparecen en las sucesivas partes del recorrido expositivo. En el caso de Schendel —creadora de origen judío que se instaló en Brasil tras la Segunda Guerra Mundial, donde trabajó hasta su fallecimiento— sus obras, a caballo entre lo pictórico, lo escultórico y lo performativo, desbordan cualquier intento de categorización, abriendo sentidos poéticos que prevalecen sobre los inmediatos. La Colección Steinbruch contiene piezas que abarcan casi la totalidad de su carrera, desde sus monotipias y objetos gráficos de la década de 1960 hasta las pinturas expandidas de *Sarrafos*, la última serie completa que produjo a finales de la década de 1980. Todas ellas dan cuenta de la cantidad y variedad de desdoblamientos que alcanzó su trabajo, siempre sin renunciar a su deseo de «inmortalizar lo fugaz y dar sentido a lo efímero»⁵.

Esta irrupción de lo «micropolítico» a partir de una resignificación poética y crítica de lo cotidiano que atraviesa la práctica de Gomes y Schendel está también presente en los trabajos de otros artistas de la Colección Steinbruch. El vietnamita Danh Võ, por ejemplo, engarza la memoria personal con la colectiva, el relato íntimo con el discurso histórico. A través de artefactos híbridos, cercanos al *ready-made*, el artista utiliza la dislocación de ciertos elementos para reparar —en el doble sentido del término— en la lógica colonialista que subyace tras ciertas imposiciones visuales y lingüísticas.

Decía el filósofo francés Michel de Certeau que «donde el mapa corta, el relato atraviesa»⁶. Si en Võ el mapa se resquebraja desde lo semiótico, en la sala que reúne a artistas como Anna Bella

Geiger, Jonathas de Andrade o Juan Downey lo hace desde la especificidad del territorio, a través, de nuevo, de materiales como las postales etnográficas que se vendían en los quioscos brasileños en la década de 1970, un dulce típico del país como el *nego bom* o un mapa mordido por una termita y desinstituido por una cosmovisión otra. Aquí entra en juego la gestualidad, lo prediscursivo y la imbricación entre lo personal y lo colectivo. Algo que se refleja muy claramente en el caso de las obras de Downey, surgidas a raíz de su convivencia con el pueblo yanomami, que subvierten el discurso cartográfico tradicional para articular una intersección entre sus propias meditaciones y la ancestralidad indígena, ensamblando sistemas culturales y epistemológicos *a priori* antagónicos.

Como Brasil, Europa del Este es otra de las geografías nucleares de la Colección Steinbruch. El vínculo entre ambas se evidencia en varias salas de la exposición, pero resulta especialmente interesante en *Inserciones*. A finales de la década de 1960, ante los acontecimientos políticos que marcan la realidad social en diferentes puntos del globo, algunos artistas impugnaron el objeto arte y su relativa pretensión de autonomía. En el contexto brasileño destacan artistas como Cildo Meireles, António Manuel o Artur Barrio, quienes, en un juego de simulacros que involucra de forma directa al espectador, tensionan el régimen político y escópico mediante la idea de inserción: ya sea a través de objetos de consumo (como las botellas de Coca-Cola de Meireles o las papas del argentino Víctor Grippo), los medios de comunicación (las matrices de periódico modificadas por António Manuel) o el propio paisaje urbano (al que Barrio arrojaba carne). El cuerpo, el espacio público y la crítica a la visualidad hegemónica también ocupan un rol central en el arte producido en la Yugoslavia de Josip Broz Tito, abordado a través de Tomislav Gotovac y Sanja Iveković. Sus obras se apoyan en el uso de la fotografía para llevar a cabo una investigación sobre la imagen y su potencial social y mediático. Como señala la escritora y curadora Zdenka Badovinac, la particularidad de estas prácticas estriba en la forma que tienen de activar una variedad infinita de gestos que, en vez de una contestación explícita, abren una infinidad de situaciones micropolíticas⁷.

La Colección Steinbruch desborda la dicotomía entre centros y periferias. Rompe con la idea de que aquello que emerge en las periferias es un mero correlato, una suerte de apéndice, de lo que desde el centro se produce. Su mirada no jerarquizada, despojada de un afán totalizador, le permite vincular prácticas y experiencias artísticas emplazadas en lugares geográficos y simbólicos dispares,

generando cartografías inéditas que van de periferia a periferia sin pasar por ningún centro. Cartografías que dan cuenta de cómo emergen de manera simultánea propuestas que, desde la experimentación con y desde el lenguaje, investigan en torno a las posibilidades poético-políticas de la escritura y el poder disruptivo de la negación, como Mladen Stilinović y Mangelos (Dimitrije Bašičević). O que ponen de relieve cómo soluciones formales y conceptuales que idearon artistas de América Latina y Europa del Este fueron muy diferentes entre sí, pero, en cierto sentido, también convergentes.

Esta aproximación relacional, radicalmente descentrada y desjerarquizada, marca también su manera de trabajar con la temporalidad, con el relato histórico de la propia Colección Steinbruch. En este sentido, resulta coherente que sus fondos cuenten con un artista como Edward Krasiński, quien —no a partir de un elemento constructivo ordenador sino de un sencillo gesto, una línea azul situada a la altura de su corazón— es capaz de generar diferentes dispositivos poético-espaciales que integran propuestas de otros autores, sin absorberlas ni apropiarse de ellas.

Para Walter Benjamin una colección se caracteriza por su capacidad de generar relatos y establecer vínculos entre experiencias del presente y del pasado⁸. *Un acto de ver que se despliega* dispone una serie de intercambios y uniones que, alejados de una visión lineal, pretenden constituir una reserva abierta de situaciones e imágenes que no están sujetas a una lógica progresiva, sino que incorporan discontinuidades y elipsis, tensiones y puntos de fuga. Y así, sin crear una narrativa que se cierre sobre sí misma, desde esa memoria que funciona «como un hiato en el vacío», alumbrar la invención de nuevas historias.

1. Conversación entre Anna Maria Maiolino y Helena Tatay en *Anna Maria Maiolino* [cat. exp.], Barcelona, Fundació Antoni Tàpies / Centro Galego Arte Contemporánea / Koenig Books / Malmö Konsthall, 2010.
2. Vilém Flusser, *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Barcelona, Herder, 1994.
3. Fredric Jameson, *El postmodernismo revisado*, Madrid, Abada Editores, 2012.
4. João Fernandes, «Of time, between home and the world», en *Fernanda Gomes* [cat. exp.], Oporto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2006.
5. La cita procede del manuscrito de Mira Schendel, sin firma ni fecha, en el Archivo Mira Schendel, reimpreso en Luis Pérez-Oramas (ed.), *Tangled Alphabets: León Ferrari and Mira Schendel* [cat. exp.], Nueva York, Museo de Arte Moderno, 2009.
6. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
7. Ver el texto de presentación de la exposición *Museo de las narrativas paralelas* (2011), curada por Zdenka Badovinac, en el Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA): <https://www.macba.cat/es/exposiciones/museo-de-las-narrativas-paralelas> [última consulta: 15-10-2024].
8. Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1992.

An Act of Seeing That Unfolds

Every story is always
its invention.
Any memory is always
a hiatus in the void.

Leda Maria Martins, *Os dias anónimos*, 1999

The artist Anna Maria Maiolino tells us that when she arrived in Brazil in the 1960s, she immediately noticed how many aspects of the country's art were conditioned by the same fact: "they were made with very little."¹ Besides the economy of forms that characterized concrete and neo-concrete art, Maiolino was also referring to the recurrent presence of common materials in Brazilian artistic practice.

Perhaps as a result of that same context, one of the most distinctive features of the Susana and Ricardo Steinbruch Collection is the centrality in many of its works of objects that are closely linked to everyday life. Like Maiolino, artists from different times and places recontextualize and resignify those objects without evading their anodyne nature as "nothings," as Mira Schendel put it. This prevents their auratic codification and allows them to become transcendent through their immanence, carrying them beyond themselves to deploy them in new spatial dialogues and incorporate them in memories and narratives that intertwine the personal with the collective.

According to the Czech Brazilian thinker Vilém Flusser, it is precisely gestures, which may appear to be minimal and not to respond to a particular causality, that mobilize the aesthetic and affective dispositions that enable our own recognition.² Approaching the Steinbruch Collection from this viewpoint allows us to foreground how the macropolitical and the micropolitical are organically imbricated in it and how its fragmentary condition, its renunciation of any desire for completeness, is not a deficit but a logical consequence of not centering discursivity.

These gestures, and also the act of collecting itself, activate and bear meanings that do not have a closed, logical structure but are "prediscursive": they are related to intensities and affects. For Fredric Jameson, affect, always elusive in nature, is different from emotion.³ Unlike the latter, the affect is not bound to the realm of signification and cannot be translated into closed or watertight categories; instead it fluctuates, adopting different intensities and enveloping the reader or the audience. This entails a rupture of traditional narrative and orients our attention toward the body's interrelation with the space it configures through its movements. The leading role assigned to Fernanda Gomes and the aforementioned Schendel, the artists with which this exhibition opens and closes, respectively, must be understood in terms of this specificity of the Steinbruch Collection. For unlike other contemporary art collections, it does not seek monumentality but lingers on that constellation of everyday, affective, corporeal, and spatial relations that shape us.

In an installation created specifically for this show, Gomes proposes a new reading of her works in the Collection. Gathered from the most diverse places, collected, and constantly recursive, the objects that make up her scenographic designs accumulate vestiges of situations and affects. In the case of *An Act of Seeing That Unfolds*, the paper of the Fortuna cigarettes she smoked on her first visit to Spain, the chairs on which she and her father used to sit in her childhood, a match, and a discarded chest of drawers abandon their natural and almost anonymous place to choreograph new dialogues, configuring that “nomadic architecture of recollections and memories resulting in an intimate cartography of living.”⁴

Geometry and everyday life intersect in the rooms devoted to Gomes and Schendel, and they cast a line to the neo-concrete poetics and their resonances that appear in the other sections of the exhibition. In the case of Schendel, an artist of Jewish origin who settled in Brazil after the Second World War and worked there until her death, her works, which straddle painting, sculpture, and performance, escape any attempt at classification, opening up poetic senses that prevail over immediate ones. The Steinbruch Collection contains pieces that cover nearly the whole of her career, from her monotypes and graphic objects of the 1960s to the expanded paintings of *Sarrafos*, the last complete series she produced in the late 1980s. All of them illustrate the quantity and variety of doublings she achieved in her work without ever renouncing her desire to “immortalize the fleeting and give sense to the ephemeral.”⁵

This irruption of the “micropolitical” on the basis of a poetic and critical resignification of the everyday that traverses Gomes’s and Schendel’s practices is also present in the works of other artists in the Steinbruch Collection. The Vietnamese artist Danh Võ, for example, engages personal memory with collective memory, and intimate narratives with historical discourse. Through hybrid artifacts similar to readymades, the artist uses the dislocation of certain elements to repair (in all senses of the word) the colonialist logic underlying certain visual and linguistic impositions.

The French philosopher Michel de Certeau said that “where the map cuts up, the story cuts across.”⁶ While in Võ cracks open up in the map on the basis of semiosis, in the room that brings together artists like Anna Bella Geiger, Jonathas de Andrade, and Juan Downey, this occurs based on the specificity of territory. Once again, this is effected through materials like the ethnographic postcards that were sold at Brazilian newsstands in the 1970s, a typical Brazilian sweet like the *nego bom*, or a map nibbled by a termite and deinstitutioned

by another cosmovision. Gesturality, the prediscursive, and the imbrication between the personal and the collective all come into play here. This is clearly reflected in the case of Downey's works, the result of his cohabitation with the Yanomami people, which subvert traditional cartographic discourse to articulate an intersection between his own meditations and the ancestral Indigenous worldview, assembling cultural and epistemological systems that would seem, a priori, to be opposed.

Like Brazil, Eastern Europe is another of the central geographies of the Steinbruch Collection. The link between the two is evident in various rooms in the exhibition but is of special interest in the *Insertions* section. In the late 1960s, in the face of the political events that were defining social realities at various points around the globe, some artists contested the art object and its relative claim to autonomy. In the Brazilian context, prominent artists in this respect included Cildo Meireles, Antônio Manuel, and Artur Barrio, who engaged in a game of simulacra that directly involved the viewer to tense the political and scopic regime through the idea of insertion, whether that was the insertion of consumer items (like Meireles's Coca-Cola bottles or the potatoes of the Argentinian artist Víctor Grippo), the media (the newspaper layouts modified by Antônio Manuel), or the urban landscape itself (where Barrio tossed meat). The body, public space, and the critique of hegemonic visibility also occupy a central role in the art produced in Josip Broz Tito's Yugoslavia, addressed here through the work of Tomislav Gotovac and Sanja Iveković. Their works rest on the use of photography to carry out an investigation of the image and its social and media potential. As the writer and curator Zdenka Badovinac points out, the particularity of these practices lies in their way of activating an infinite variety of gestures that open up an infinitude of micropolitical situations rather than eliciting an explicit response.⁷

The Steinbruch Collection surpasses the dichotomy between centers and peripheries. It breaks away from the idea that what emerges on the peripheries is a mere correlation, a sort of appendix, to what is produced from the center. Its nonhierarchical gaze, stripped of totalizing intentions, allows it to link artistic practices and experiences located in disparate geographical and symbolic places, generating new cartographies that go from periphery to periphery without passing through any center. These cartographies show how artistic ideas emerge simultaneously through experimentation with and from language to investigate the poetical-political possibilities of writing and the disruptive power of negation, as

in the work of Mladen Stilinović and Mangelos (Dimitrije Bašičević). Or they highlight how formal and conceptual solutions devised by artists from Latin America and Eastern Europe were very different from one another but also, in a certain sense, convergent.

This relational approach, radically decentered and nonhierarchical, also marks the Steinbruch Collection's way of working with the temporality of its own historical narrative. In this respect, it makes sense that the collection should include an artist like Edward Krasiński. Basing his work not on an ordering constructive element but on a simple gesture, a blue line at the level of his heart, he proves capable of generating different spatio-poetic devices that integrate works by other artists without absorbing or appropriating them.

For Walter Benjamin, a collection is characterized by its ability to generate narratives and establish links between present and past experiences.⁸ Removed from a linear outlook, *An Act of Seeing That Unfolds* arranges a series of exchanges and unions whose goal is to construct an open reserve of situations and images that are not subject to a progressive logic but incorporate discontinuities and ellipses, tensions and vanishing points. In this way, without creating a narrative that closes in on itself, and out of that memory that functions as "a hiatus in the void," it aims to foster the invention of new stories.

1. Conversation between Anna Maria Maiolino and Helena Tatay in *Anna Maria Maiolino*, exh. cat. (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies / Centro Galego Arte Contemporânea / Koenig Books / Malmö Konsthall, 2010).
2. Vilém Flusser, *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, trans. Claudio Gancho (Barcelona, Herder: 1994).
3. Fredric Jameson, *El postmodernismo revisado*, trans. David Sánchez Usanos (Madrid: Abada Editores, 2012).
4. João Fernandes, "Of Time, between Home and the World," in *Fernanda Gomes*, exh. cat. (Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2006).
5. The quotation comes from Mira Schendel's unsigned and undated manuscript in the Arquivo Mira Schendel, reprinted in Luis Pérez-Oramas, ed., *Tangled Alphabets: León Ferrari and Mira Schendel*, exh. cat. (New York: Museum of Modern Art, 2009).
6. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, trans. Alejandro Pescador (Mexico City: Universidad Iberoamericana, 2000).
7. See the introductory text to the exhibition *Museo de las narrativas paralelas* (2011), curated by Zdenka Badovinac, at the Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA): <https://www.macba.cat/es/exposiciones/museo-de-las-narrativas-paralelas>.
8. Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos. Filosofía del arte y de la historia*, trans. Jesús Aguirre (Madrid: Taurus, 1992).





Naturaleza muerta: una conversación con Fernanda Gomes

Fernanda Gomes se rodea de materiales y objetos cotidianos que aprehende, transforma y reinterpreta. Vida y obra se entremezclan en una rutina porosa que confiere a la obra un espacio físico, mental y temporal vertebrador. Desde Río de Janeiro, su lugar de nacimiento (1960) y residencia, viaja mucho y pasa largas temporadas en distintas ciudades como París, Nueva York y Colonia. A pesar de tanta intensidad, ha encontrado formas de protegerse de los excesos y de la lógica de la producción capitalista. Trabaja con lo que tiene a mano, con dimensiones y materiales modestos a menudo recuperados. Evita el despilfarro y las acciones superfluas. Su obra, reflexiva y lúdica, está llena de momentos de pausa, contemplación y disfrute.

Formada en Diseño Industrial, trabajó en este campo durante diez años y desde principios de la década de 1990 se ha dedicado exclusivamente a las artes plásticas. Aun así, es posible identificar en su obra aspectos de su formación como la precisión y la economía de medios. En sus cuadros, objetos e instalaciones predominan diferentes tonos de blanco y crudo. La luz también desempeña un papel fundamental y termina siendo un elemento más de su lenguaje. Con sus piezas la artista carioca reacciona y modifica los espacios, construye vacíos y sugiere nuevas coreografías al espectador. En algunos casos sus intervenciones son tan sutiles que resultan casi imperceptibles. Requieren tiempo y atención, son a escala humana y despliegan una relación dialógica entre las distintas obras y con las arquitecturas que ocupan. Los diálogos no suelen repetirse y permanecen como registros en la memoria de quienes vivieron esos encuentros y en la transmisión de esas experiencias.

Con voz dulce, la artista transmite tranquilidad, pero no por ello deja de ser directa y crítica.

ISABELLA LENZI: Siempre he considerado tus obras como receptáculos de tiempo, memoria y afecto. Los objetos y materiales cotidianos que transformas y trasladas a distintos espacios no parecen ser objetos corrientes. Muchos de ellos parecen cargados de historias y significados íntimos.

FERNANDA GOMES: Existe una amplia gama de objetos y acciones. Algunos son objetos que tienen una historia conocida, personal; otros no, pero todo tiene una historia, incluso las cosas nuevas. Veo el árbol en la madera, la planta en la tela, la montaña en el hierro. Me asombran la naturaleza, los procesos humanos, el pensamiento, la mano y la máquina. No sé por qué siempre he sentido una especie de ternura por las cosas, útiles e inútiles,preciadas y despreciadas.

Cuánta vida transmiten ciertas cosas. Hay muchos motivos para elegir, pero ciertas inclinaciones son anteriores a cualquier racionalidad.

LENZI: Tu obra se basa en ejercicios de reinterpretación y decantación, pero también deja espacio para momentos de epifanía. ¿Cuándo y cómo te das cuenta de que la obra está terminada?

GOMES: Vivo en el estudio, las obras ocupan todo el espacio. Me gusta convivir con las cosas durante un tiempo prolongado. Al fin y al cabo, hago todo esto para estimular mi mirada, para crear un espacio en el que pueda vivir rodeada de belleza. Siempre estoy haciendo muchas cosas a la vez. Algunas son obras inmediatas, hechas de un solo gesto, otras son más lentas. Algunas pasan años en proceso, otras son solo un boceto, ni siquiera llegan a ser obras. A menudo la definición es clara: me apasiona o me resulta insoportable mirarla. Otras veces resulta más difícil determinar si es o será una obra, una que realmente importe, que haya alcanzado todo su potencial. Siempre hay una contemplación que implica reflexión, intuición, duda... dudar es fundamental, incluso para tener convicción.

LENZI: ¿Cómo consigues protegerte y preservar ese tiempo de decantación en un momento tan acelerado?

GOMES: ¡Podemos inventar vidas diferentes de la normal!, obstinarnos en vivir lo que queremos y como queremos. Siempre he vivido a mi manera. Me gusta tener tiempo para mí, para el arte y para todo lo demás. Vivir sin tiempo es casi una contradicción. La vida es tiempo, y el tiempo es todo lo que tenemos.

LENZI: ¿No es el tiempo un privilegio?

GOMES: Sí, por supuesto, en un sentido objetivo, ya que la mayoría de las personas se ven obligadas a vender su tiempo de forma inhumana para sobrevivir. Sin embargo, el tiempo tiene muchas dimensiones. Una de ellas es interna: el pensamiento liberándose de las contingencias e intensificando la emoción y los sentidos en la percepción de la vida. ¿Qué hacer con el tiempo interno que tenemos? Incluso en la esclavitud, los seres humanos han resistido, creado y amado. La música, por ejemplo, es una expresión perfecta del tiempo, que experimentamos constante y físicamente en los latidos del corazón. Desde que se pensó que el tiempo es dinero,

muchas personas que podrían ser más libres han preferido cambiar vida por basura, es decir, tiempo por dinero. La sociedad de consumo ha enterrado el tiempo al ensalzar el dinero. Parece que, hoy en día, ni siquiera los que tienen dinero tienen tiempo, que ser dueño de tu propio tiempo es una idea anticuada.

LENZI: Tus obras también sugieren al espectador que modifique su estado de ánimo y la postura corporal. Piden silencio, un ritmo más lento, otras coreografías y un paseo de la vista por distintas superficies. Al fin y al cabo, es la única manera de darse cuenta de las sutilezas de tu trabajo y de la relación que las obras establecen entre sí y con los espacios con los que conviven.

GOMES: Las cosas piden a las personas que se interesan por ellas lo mismo que me piden a mí: una atención intensa, dispersa, prolongada; una atención que se extiende en una experiencia amplia, corporal, mental, emocional; una visión que se refleja en el objeto y que también es reveladora para el propio observador.

LENZI: ¿El diálogo que establecen tus piezas con su entorno nace en el estudio y se traslada al espacio expositivo? ¿O hay situaciones en que «reaccionas» directamente ante la arquitectura y las condiciones de los lugares donde se exponen las obras?

GOMES: Son perspectivas lúdicas. Entre todos los espacios hay una continuidad orgánica, que es mi espacio mental. He creado sistemas para actuar en cualquier lugar. Así dispongo de un campo de acción diverso que responde con flexibilidad a situaciones de todo tipo. Soy reactiva por naturaleza y lo enfatizo concentrándome en estar donde estoy, notando lo que hay a mi alrededor, jugando, disfrutando de lo que me rodea.

LENZI: ¿Por qué predomina el blanco en tu producción?

GOMES: Ya he respondido muchas veces a esta pregunta: ¿por qué el blanco? Ahora me viene a la cabeza algo así como vivir en blanco, pero en una dimensión positiva del espacio y del tiempo, con menos límites y restricciones. Aquí en casa casi todo es blanco, no solo las obras. Es un color que aporta una visualidad diferente, más sutil. El ojo descansa sobrecargado por este mundo de saturación visual chillona. Realza los colores naturales de los materiales. El blanco es luminoso, ligero, reflectante... ¡me encanta! También es práctico: uso

solo una pintura, que es la misma de la pared. Hasta es bueno para matar mosquitos, pues son muy visibles. Hay tantos motivos, pero, como he dicho al principio, nada puede explicarlo. Es así. El amor no se puede explicar.

LENZI: ¿Cómo se puede hacer tanto con tan poco?

GOMES: Es sencillo, literalmente. Es el deseo de una escala humana, compatible con una acción directa y accesible. El esfuerzo es más intangible que material. Una vez más, es un principio de economía. Prefiero tratar con dimensiones y materiales modestos, a menudo recuperados, y una idea del trabajo que rechaza la acción innecesaria o desagradable. Además del placer que suscita, así también aumenta la disposición al error, la experimentación y el rigor. Se duda menos en hacer desaparecer cosas que han salido mal, se reutilizan o desechan sin mayor tristeza o daño. A la inversa, significa hacer mucho para cribar muy poco, para seleccionar lo que realmente vale la pena. Buscar lo significativo en una profusión de insignificancias a las que nos vemos obligados a enfrentarnos en este mundo de excesos y residuos.

LENZI: En medio del bombardeo de información, imágenes y comunicación, creo que lo más difícil es precisamente saber qué cribar y conseguir estar presente en cuerpo, mente y emoción. Vivir hoy en espacios y relaciones parece una tarea de resistencia, una postura política.

GOMES: Sí, pero la vida siempre ha sido y será resistencia. Las formas cambian, pero la opresión es una constante en la historia de la humanidad. La cuestión sería cómo organizar y actualizar esta resistencia en múltiples frentes. Siento que el principio de todo está en lo más básico y trivial, en una construcción personal de la conciencia. Pensar nuestras acciones y necesidades de la forma más libre posible. Cuestionar profundamente nuestras adaptaciones culturales, que a menudo son como un zapato apretado que deforma el pie hasta que empieza a ceder. Claro que sueño con movimientos colectivos más poderosos, pero evito cierta frustración concentrándome en lo que realmente podemos hacer, valorando cada pequeña acción. Observar el panorama general del mundo en este momento es desesperante. Hay logros innegables, pero todavía estamos muy mal posicionados para un futuro viable con justicia, respeto y armonía.

LENZI: Trabajas con materiales frágiles y modestos. ¿Te preocupa la conservación de tus obras?

GOMES: Trabajo con materiales muy diversos, desde los más frágiles o precarios hasta los más tradicionales y estables, como el oro puro. Algunos materiales aparentemente frágiles son bastante duraderos, incluso si se transforman. Todo depende también de las condiciones de mantenimiento, pero algunas cosas no están hechas para durar. Independientemente de su materialidad, necesitan un contexto determinado para mantener su integridad. Las destruyo una vez terminada la exposición. Hay muchas formas de permanencia, incluso la inmaterial, en la memoria y la transmisión.

LENZI: Hablando de permanencia, herencia y transmisión, pocas cosas como el arte (material e inmaterial) son capaces de atravesar el tiempo y crear otras temporalidades. Dialoga con el pasado, pero también con otras posibilidades de futuro y con los espectadores venideros. Viendo tu producción, podemos pensar directamente en la herencia concreta y neoconcreta, tan presente en Brasil, en el minimalismo y en el arte povera, pero me gustaría ir mucho más allá de estas temporalidades, clasificaciones y movimientos. ¿Qué relación guarda tu obra con el pasado? ¿Y con el pasado del arte? ¿Y con el futuro?

GOMES: El ser humano lleva cuarenta mil años garabateando y modelando sus posibilidades de conciencia. Hacíamos arte antes de saber lo que era y todavía no podemos definir lo que es. ¿No es maravilloso? Estas experiencias se extienden por tiempos y espacios tan variados y remotos... es una riqueza inmensa, inagotable. Esta transmisión está en la esencia de lo que hago. Me siento inmersa en este caldo sabroso, primitivo y contemporáneo, moderno y concretamente abstracto. ¡Todo fluye! ¿Hacia dónde? Hacia el principio, ¡hacia lo desconocido! Evito explicarlo, incluso a mí misma. Conecto los pensamientos con las cosas, sin superposiciones, para que sigan siendo lo que son sin estar ligadas a nombres. Este deleite que proporciona el lenguaje visual se articula en las obras de tantos artistas... he tenido la suerte de ver mucho. Me han llegado a gustar cosas que ya no me gustan, pero se han quedado conmigo. Sigo abriendo mi abanico de encandilamientos con obras de artistas que no conocía. Siento que todo está interconectado, es una visión luminosa de la humanidad.

LENZI: En tu práctica artística, ¿cuándo confluyen el pensamiento y la acción?

GOMES: La fusión de acción y pensamiento es la experiencia primordial, cuando me siento un animal perfecto. Es una alegría, algo que busco constantemente.

LENZI: ¿Te diviertes trabajando?

GOMES: ¡Mucho! Tanto o más que con los juegos de mi infancia, que ya eran muy parecidos a lo que hago hoy. Además de divertirme, esta actividad artística es la que me hace vivir una vida que siento realmente mía, más libre e intensa, donde la poesía puede explayarse a voluntad.

LENZI: ¿Qué puede aportarnos el arte en una coyuntura tan distópica?

GOMES: Posibilidades de lo imposible, soñar utopías y vivir nuestros sueños. El arte me enseña a ver, escuchar, sentir, percibir, pensar, vivir, amar. Cada vez siento más que el arte es una poderosa manifestación de amor.

Still Life: A Conversation with Fernanda Gomes

Fernanda Gomes lives surrounded by the materials and day-to-day objects she appropriates, transforms, and reinvents. Art and life blend together in a porous routine in which work occupies a central space physically, mentally, and temporally. From Rio de Janeiro, her place of birth (1960) and residence, she travels regularly and spends long periods in different cities, Paris, New York, and Cologne among them. Despite all this intensity, she has found ways to protect herself from the logic and excesses of capitalist production. She works with whatever comes to hand, on modest scales, often using salvaged materials. She avoids waste and unnecessary acts. Her work is reflexive and playful, replete with moments to pause, reflect, and enjoy.

She studied industrial design and went on to work in the field for a decade. She committed full-time to visual art in the early 1990s, but it's still possible to identify aspects of her training in her work, including precision and an economy of means. Different shades of white and plainness predominate in her paintings, sculptures, and installations. Light also plays a fundamental role and ends up becoming an extra material in her repertoire. She reacts to and modifies spaces with her pieces, building vacuums and suggesting new forms of choreography to the viewer. Her interventions are sometimes so subtle they become almost imperceptible. They require time and attention. Her installations are human in scale and follow the logic of dialogue, both between different works and with the architecture of the space they occupy. These dialogues tend not to be repeated and remain as material and immaterial records, living on in the memory of those who experienced them and who transmit the experience to others.

Gomes speaks with a soft voice that conveys tranquility, though it can be direct and critical too.

ISABELLA LENZI: I've always thought of your pieces as receptacles of time, memory, and affection. The everyday objects and materials you transform and place in different spaces are not just any old objects. They seem to have stories behind them and personal meaning.

FERNANDA GOMES: It's a broad spectrum of objects and actions. Some objects do have established stories behind them, personal stories, while others do not, but everything has a story behind it, even something new. I see the tree in wood, the plant in fabric, the mountain in iron. I am fascinated by nature, human processes, thought processes, the actions of hand and machine. I don't know why, but I've always felt a certain tenderness toward things, whether those things

be useful or useless, precious or unwanted. Some things seem to transmit so much life. So there are many reasons for my choices, but certain inclinations defy any kind of rationality.

LENZI: Your work is based on decanting and repurposing but allows room for moments of inspiration. When and how do you know that a piece is finished?

GOMES: I live in my studio, my pieces occupy an integral part of my space. I like to live alongside things for quite a long time. Essentially all of this is designed to stimulate my gaze, create a space in which I can live amid beauty. I'm always doing lots of things at the same time. Some works are immediate, done with one gesture. Others are slower. Some are in process for years, others are just processes, they never become finished works. I keep things loose, I don't categorize. It's often a clear decision, I fall in love with a piece or I can't bear to look at it anymore. But other times it can be harder to decide if something is or will become a work, a work of real significance, one that reaches its full potential. There is always this contemplation, which involves reflection, intuition, and doubt. Doubting is essential, especially if you want conviction in the end.

LENZI: How do you manage to protect yourself and make sure there's time to "decant" in an era of such acceleration?

GOMES: It's still possible to live a life that deviates from the norm! To insist on living the way we want to, how we want to. I've always done my own thing, I like to manage my own time, to have time for art and everything else. Not having enough time to live is practically a contradiction in terms. Life is time, and this is the only time we've got.

LENZI: Isn't having time a privilege?

GOMES: Yes, of course, in an objective sense, given that most people are obliged to sell their time in an inhumane way in order to get by. But there are different dimensions of time. One is internal, which is thought freeing itself from all constraints in order to perceive life through heightened emotions and senses. How do we spend this internal time that we all have? Even under slavery, human beings resisted, created, loved. Music, for example, is a perfect expression of time, and we experience it constantly and physically through the beat of our hearts. Ever since this idea that time is money took hold, lots of people who

could be freer have chosen to swap life for stuff, to swap time for money, in other words. Consumer society has buried time by worshipping money. These days it seems like even those who have money don't have time, that owning your own time is an outdated concept.

LENZI: Your work also encourages viewers to adjust their spiritual state and bodily posture. It calls for silence, reduced speed, a different kind of choreography, one in which your eyes are left to wander over the different surfaces. This is, after all, the only way to appreciate the works' subtleties, the relationships they establish with one another and with the space in which they coexist.

GOMES: What these things ask of those interested is the same thing they ask of me: prolonged, dispersed, intense attention. Attention that stretches out in a broad, corporeal, mental, emotional experience. To look and reflect on the object but in a way that also reveals something to the viewer about themselves.

LENZI: Is the dialogue your pieces establish with the studio spaces where they are born transposed to the exhibition space, or do you more directly "react" to the architecture and conditions of the place where the work is being exhibited?

GOMES: It's about playful perspectives. There's an organic sense of continuity between all these spaces, and that comes from my own mental space. I've created systems in order to be able to act in any space or place. This gives me a varied sphere of activity and the flexibility to be able to respond to circumstances of all kinds. I'm naturally reactive, and I emphasize this by focusing on being wherever I find myself, noticing what's around me, playing with it and enjoying what's there.

LENZI: Why does white predominate in your work?

GOMES: I've been asked this question so many times: Why white? The answer that comes to mind right now is that I live in white, but in a positive dimension in terms of time and space, with fewer limits and constraints. Almost everything I have here in the house is white, not just my work. It's a color that allows for different visuals, subtler ones. It provides rest to the overburdened eye, for we live in a world saturated with visual gaudiness. It highlights the natural colors in materials. White is luminous, light, reflective, I love it! It's also very practical, I only use

one kind of paint, which is the same as the one I have on the walls. It's even good for killing mosquitoes, they're so easy to spot. There are so many reasons, but as I said at the beginning, nothing can really explain it. It's just the way it is, you can't explain love.

LENZI: How do you do so much with so little?

GOMES: It's simple, literally. It's wanting to work on a human scale, one compatible with actions that are direct and doable. In terms of endeavor, it's more immaterial than material. And again, there's a principle of economy. I prefer to deal in modest dimensions with modest materials, often salvaged, and a concept of labor that rejects unnecessary and unpleasant actions. Besides bringing me pleasure, this approach also increases my openness to making mistakes, to being experimental and rigorous. There's less hesitation in getting rid of things that turn out badly, they're reused or discarded with no great sense of sadness or harm done. Also, conversely, it has to do with producing a lot and sifting through it in order to end up with little, selecting only what's really worth keeping. Searching for something meaningful in the deluge of meaninglessness that we're subjected to in this world of excess and waste.

LENZI: Bombarded with information, images, and communications as we are, one of the hardest things, I think, is knowing what to sift out and how to remain corporeally, mentally, and emotionally present. Experiencing a space and a relationship almost feels like an act of resistance nowadays, a political stance.

GOMES: Yes, but life has and always will be a matter of resistance. Oppression might change form, but it has been a constant throughout human history. The question becomes one of how to organize and update our resistance, on multiple fronts. I feel it starts with the most basic and trivial, the construction of a personal consciousness. Thinking about our actions and needs in the freest possible way. Deeply questioning our cultural adaptations, which can be like shoes that are too tight for our feet at first but are eventually worn in. I wish collective movements were more powerful, of course, but I avoid getting frustrated by focusing on what can in fact be done, by valuing every small act. Looking at the world as a whole feels pretty hopeless at the moment. There's no denying certain achievements, but we are still some way off from any kind of viable future based on justice, respect, and harmony.

LENZI: You work with modest materials that are often fragile. Is preserving your work a concern?

GOMES: I work with a wide range of materials, some of which are fragile and precarious, but others are more traditional and robust, like pure gold. Some seemingly fragile materials are actually quite durable, though they may transform. It also depends on the conditions of wherever they're being kept. But some things are not made to last, regardless of their material, they require a certain context to keep their integrity. I might even destroy them once the exhibition is over. Permanence takes many forms, including the immaterial, through memory and transmission.

LENZI: Speaking of permanence, of "inheritance and transmission," art (whether material or immaterial) has a rare capacity to cut through time and create new temporalities. It can be in dialogue with the past but also with future possibilities and viewers still to come. Looking at your body of work, we might think about a direct inheritance from the concrete and the neo-concrete, so very present in Brazil with minimalism and Arte Povera. But I'd like to go beyond such temporalities, classifications, and movements . . . How does your work relate to the past? And to art from the past? And to the future?

GOMES: Human beings have been sketching and modeling possible forms of consciousness for forty thousand years. We made art before we knew what art was, and we carry on making it even though we still can't define exactly what it is—isn't that wonderful? These experiments proliferate from such varied and remote times and spaces, it's an immense and inexhaustible abundance of riches. Transmission is, therefore, at the core of what I do. I feel like I'm immersed in a thick broth that's at once primitive and contemporary, modern and concretely abstract. Everything is fluid! But where's it going? Back to the beginning, to the unknown! I avoid trying to explain it, even to myself. I connect thoughts to things without superimposing anything so that things continue to be what they are without labeling them. This is the charm of visual language, and it's expressed in the work of so many artists! I've been lucky enough to see, and still get to see, a lot of work. I've liked things I no longer like, but it's all stayed with me. The range of work that grabs me keeps on expanding with artists I once knew nothing about. I feel everything's interconnected, which is a bright way of looking at humanity.

LENZI: In your artistic practice, when do thinking and doing meet?

GOMES: The fusion of action and thought is a primordial experience and that's when I feel like the perfect animal. It's pure joy, something I'm always looking for.

LENZI: Do you have fun working?

GOMES: A lot! As much as if not more than I did when playing games as a child, which is more or less what I still do. As well as having fun, making art makes me live the life I feel is truly mine, a freer, more intense life in which poetry can wander around at will.

LENZI: What can art offer us in such dystopian times?

GOMES: Art makes the impossible possible, it allows us to dream up utopias and live out our dreams. Art teaches me to see, listen, feel, perceive, think, live, love. More and more I have the sense that art is a powerful manifestation of love.



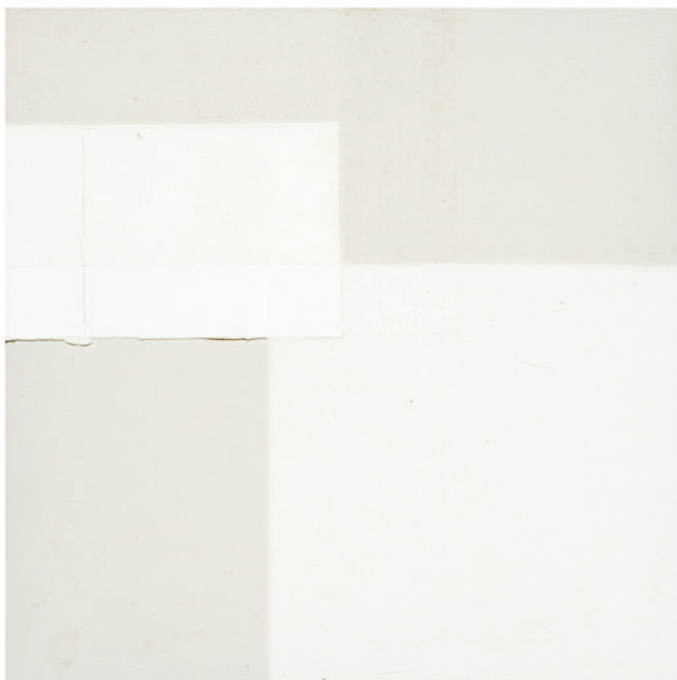
Fernanda Gomes
(todas las obras/all works)
Sin título, 1992

Sin título, s. f.













Sin título, 2011

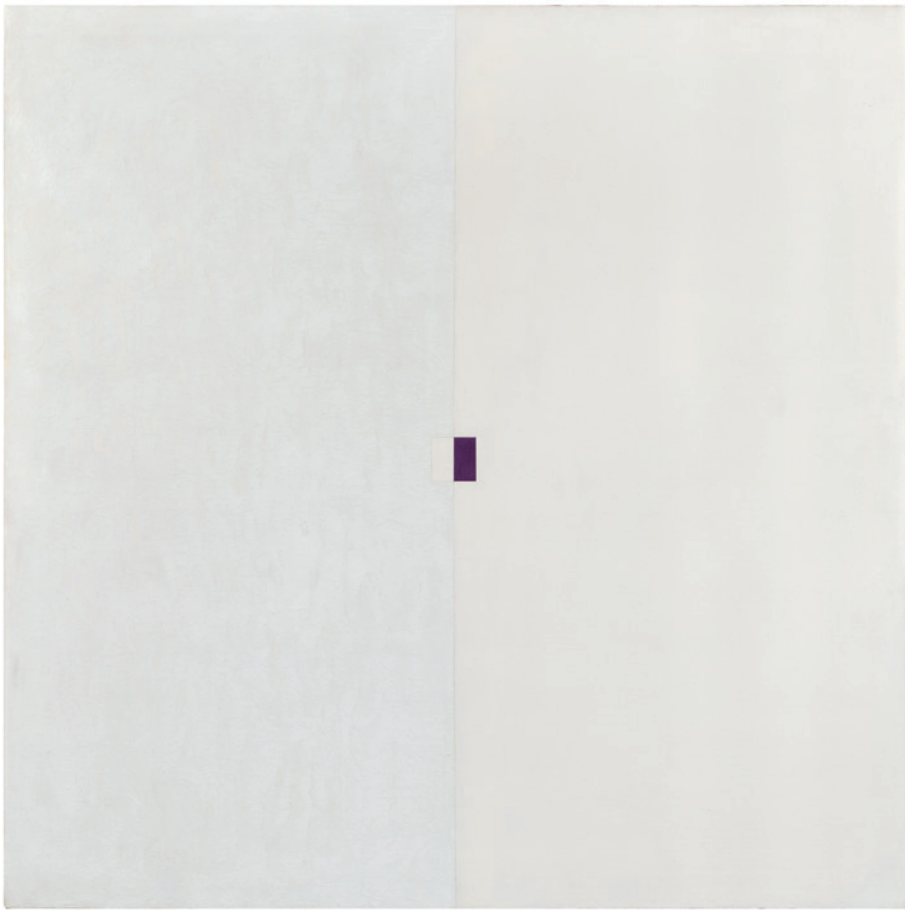
Sin título (*Do It Yourself*), 2022

Sin título, 2001







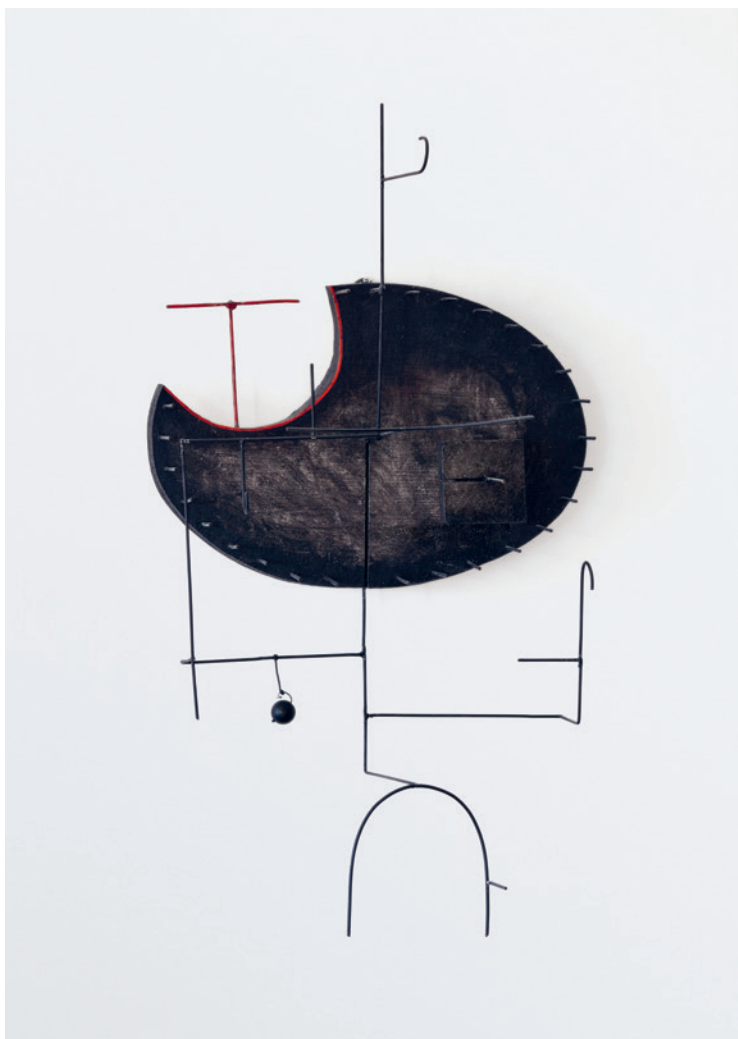


Willys de Castro
Instabilidade integrativa, 1959-1961



Hermelindo Fiaminghi
*Círculos concêntricos
 e alternados*, 1958

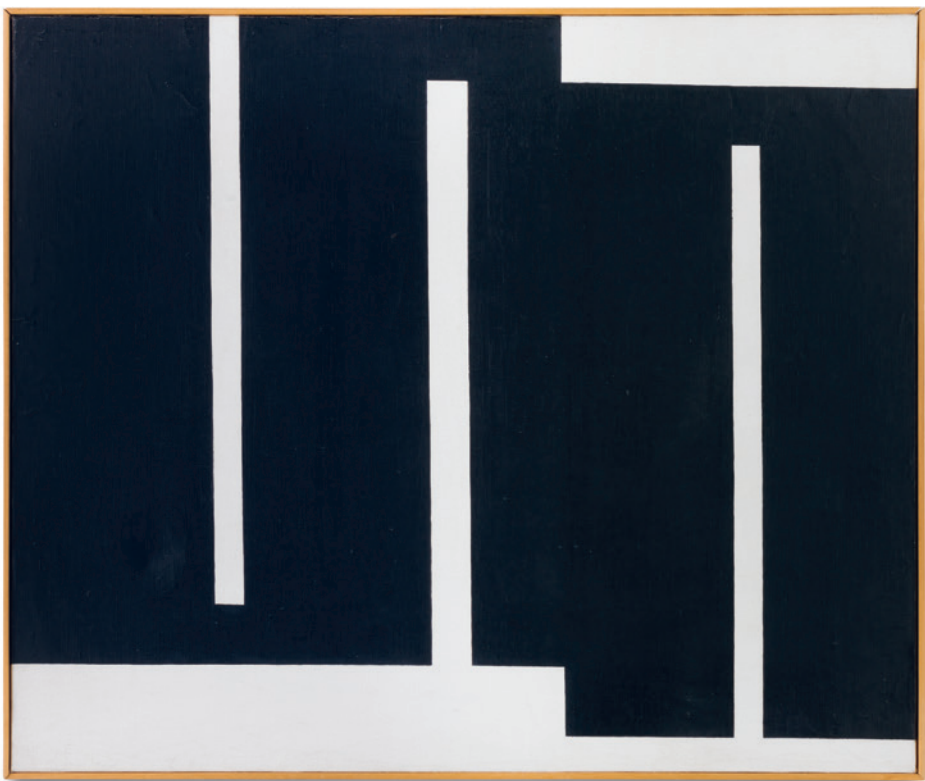
Hércules Barsotti
Preto/branco/preto, 1960



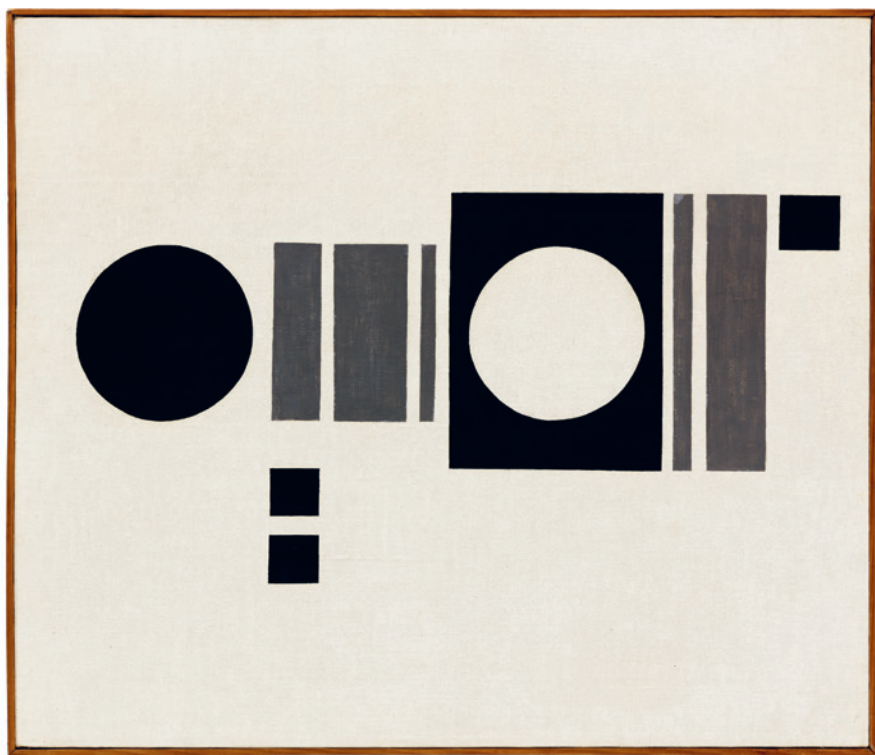
Edward Krasiński
Composition in Space VIII, 1963





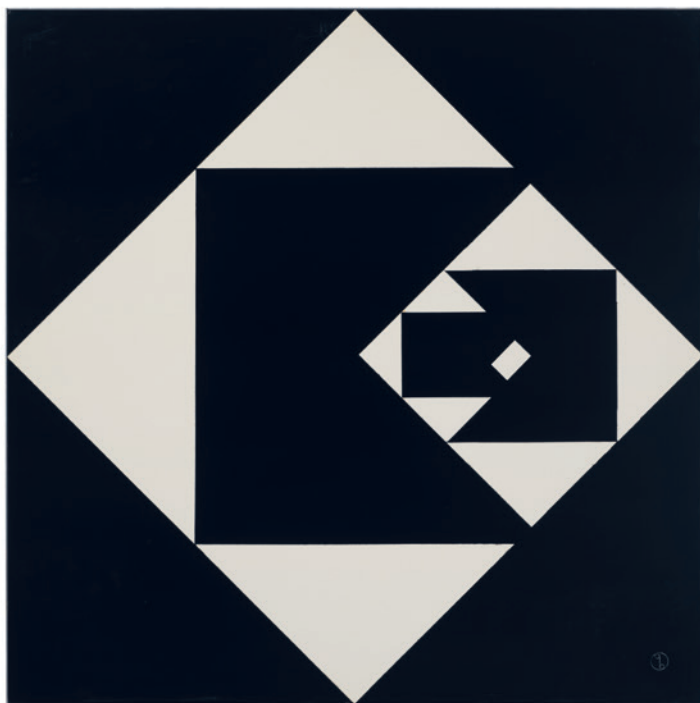


Julije Knifer
Sin título, 1960-1961

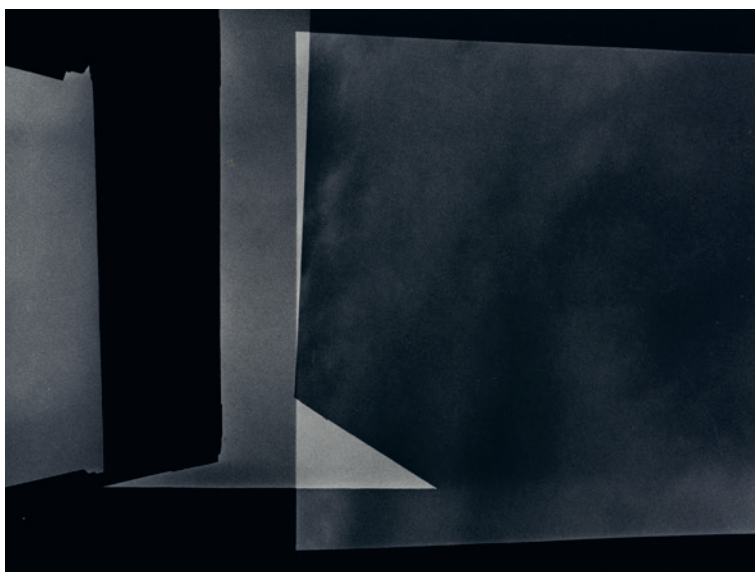
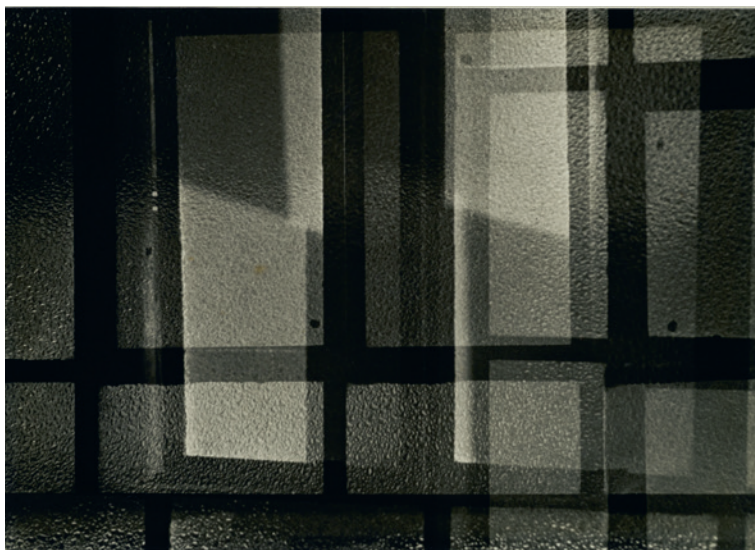




Waldemar Cordeiro
Estrutura determinada e determinante, 1958



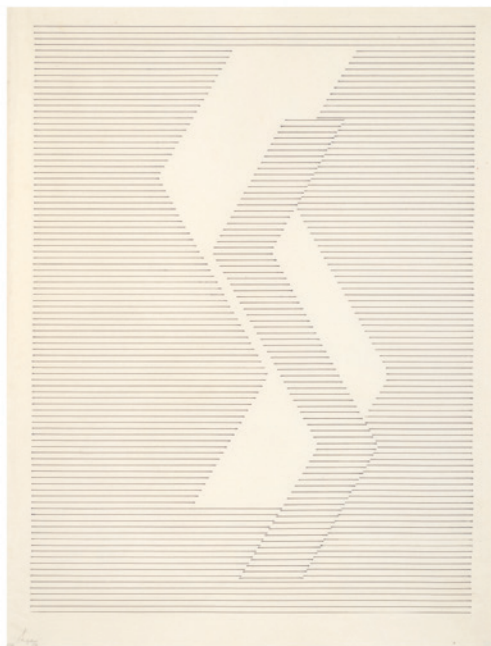
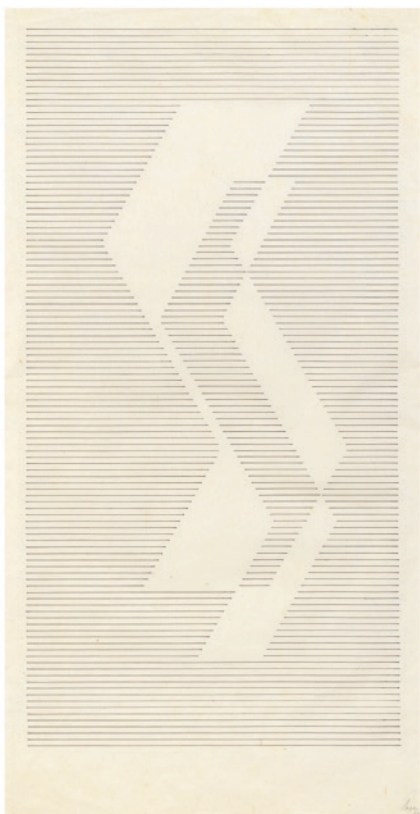
Geraldo de Barros
Projeto para objeto-forma
(desenvolvimento de um
quadrado), 1953



Geraldo de Barros
Fotoforma, 1940

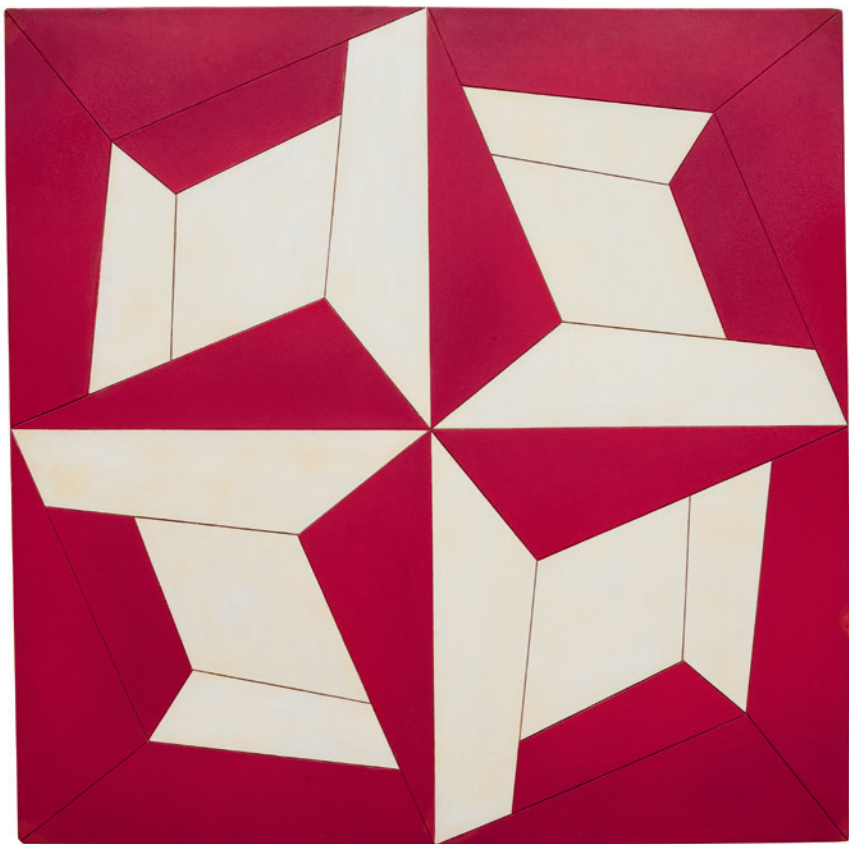
Fotoforma, 1940





Lygia Pape
Sin título, *Tecelar*, 1957

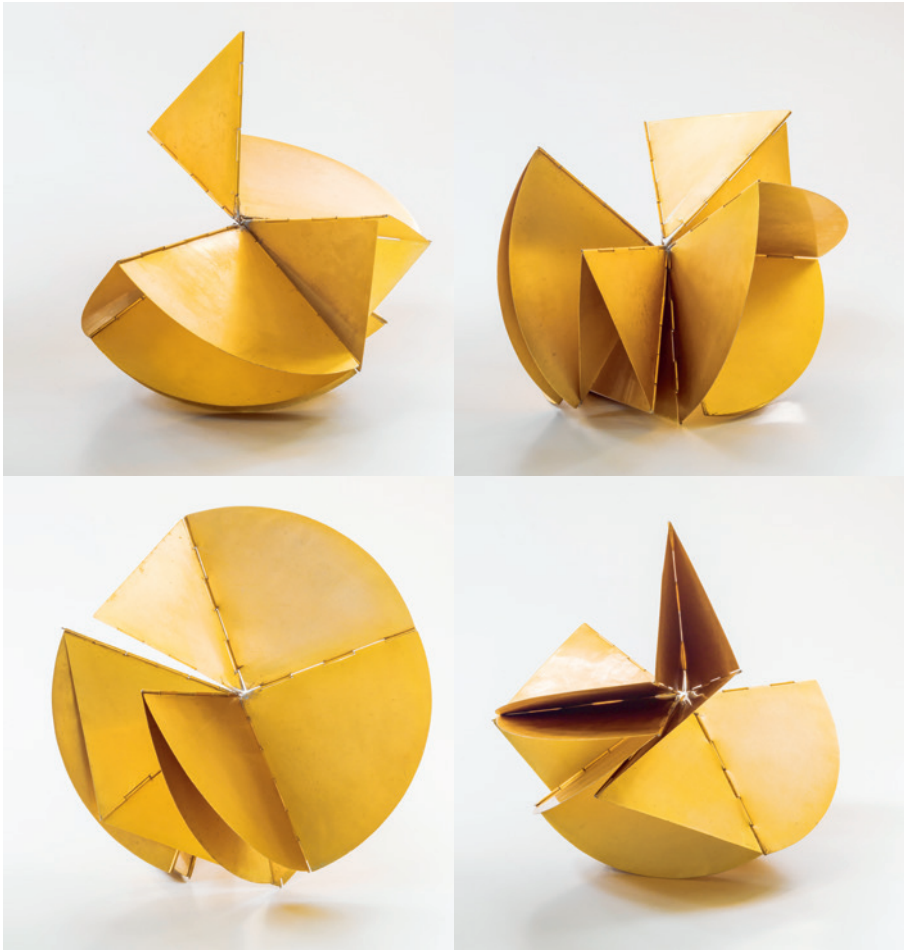
Sin título, *Tecelar*, 1957



Lygia Clark
*Planos em superfície
modulada, 1957*



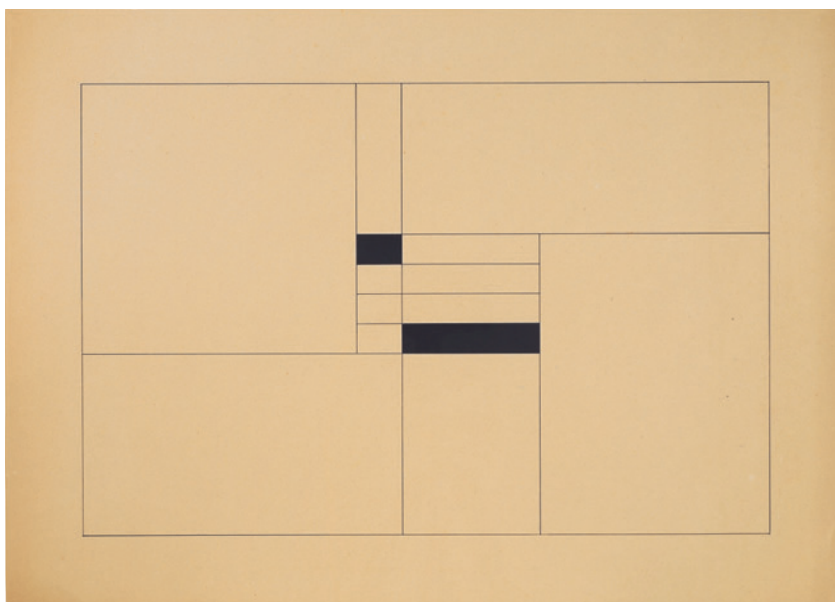
Lygia Clark
Bicho dourado, 1960-1963



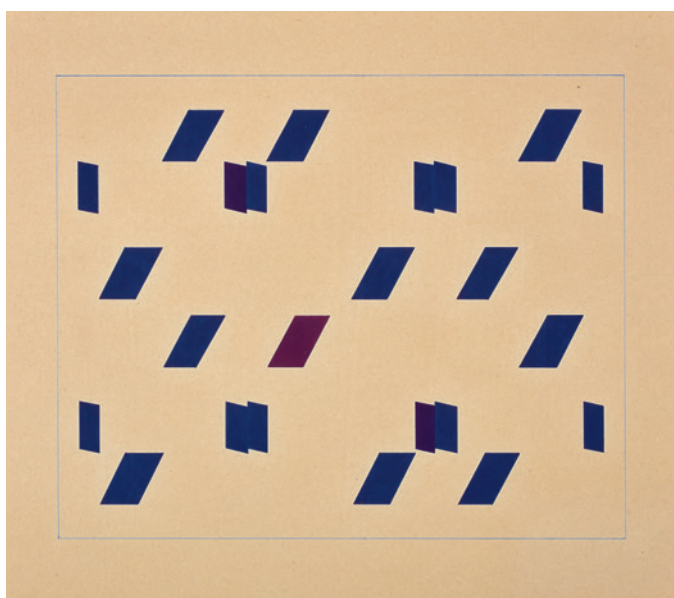
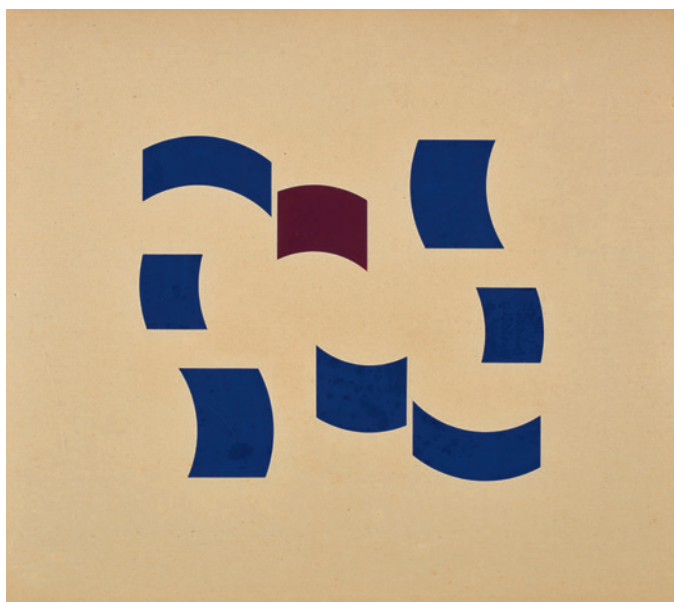


Lygia Clark
O antes é o depois, 1963



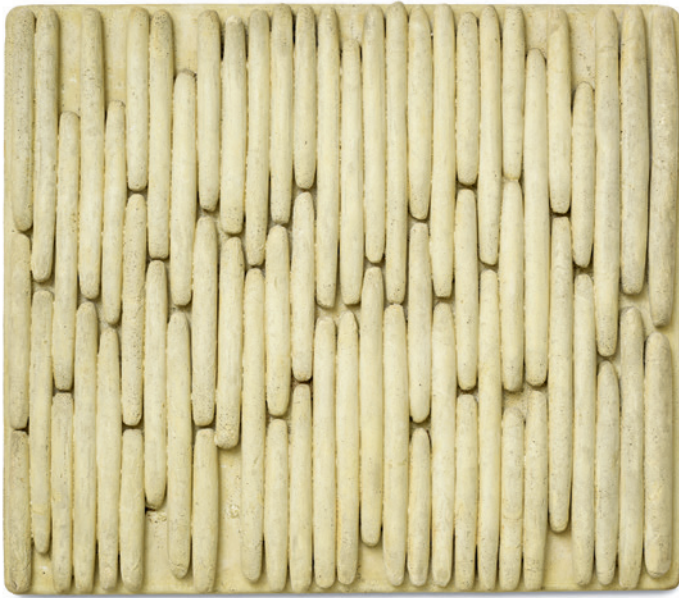


Hélio Oiticica
Metaesquema 164, 1956-1957









Anna Maria Maiolino
Mais codicilli, 1993-1996





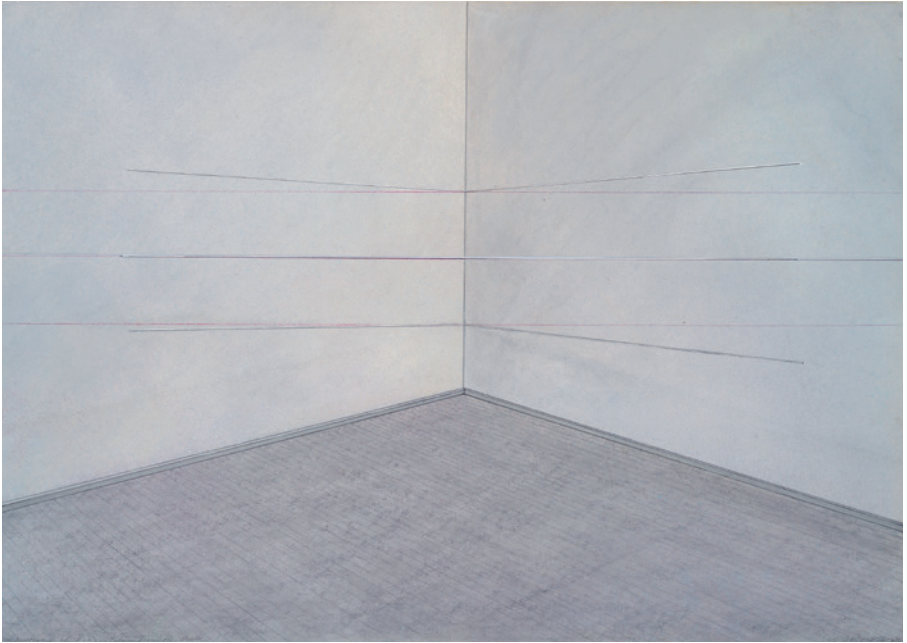
Sérgio Camargo
Sin título, ca. 1980

Leonor Antunes
Permutations, 2017





Lydia Okumura
Impressions of Horizontal from Left,
Impressions of Horizontal from Center,
Impressions of Horizontal from Right, 1977





Antonio Dias
The Illustration of Art, 1972

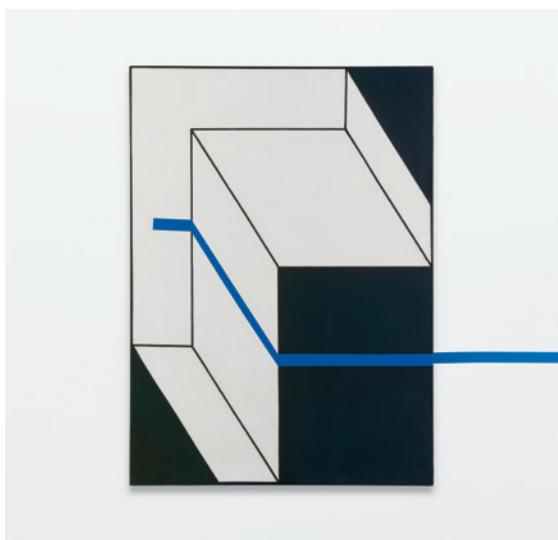
Mathias Goeritz
Cubos incrustados, 1978



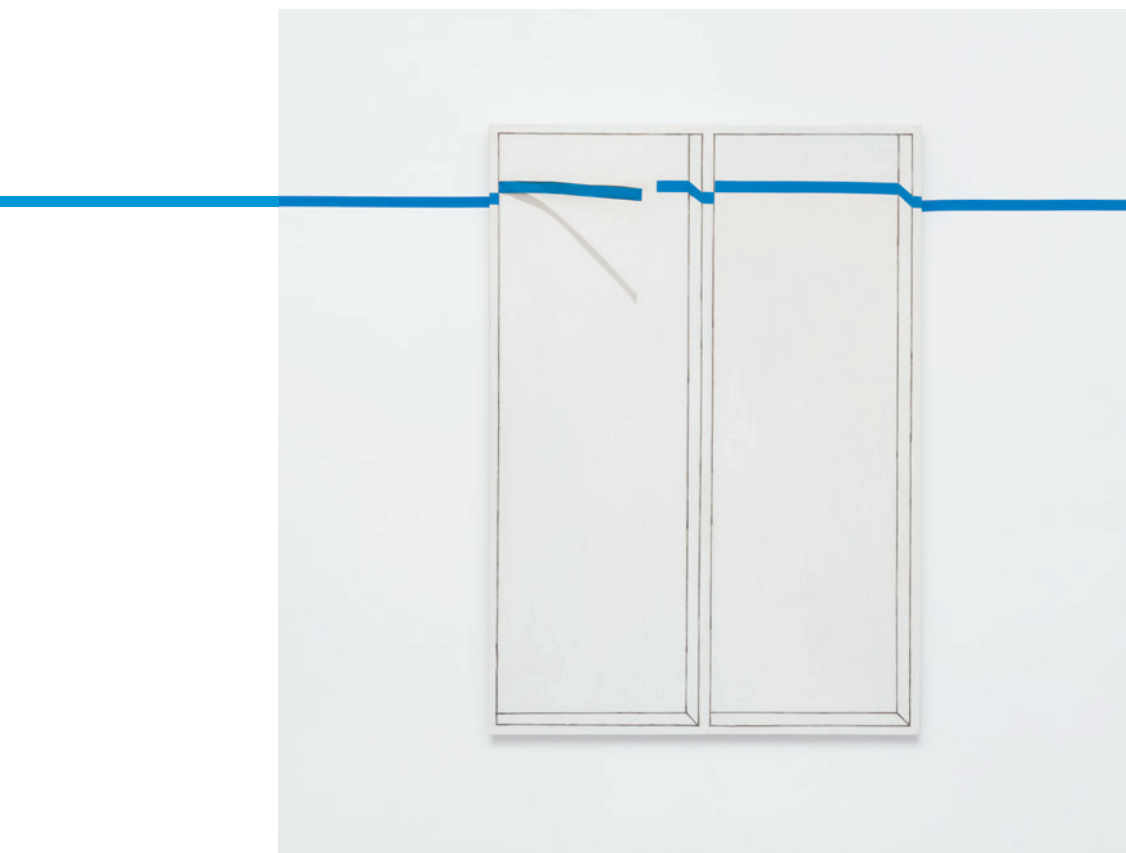


Dóra Maurer
Hidden Structures 1-6,
1977-1980



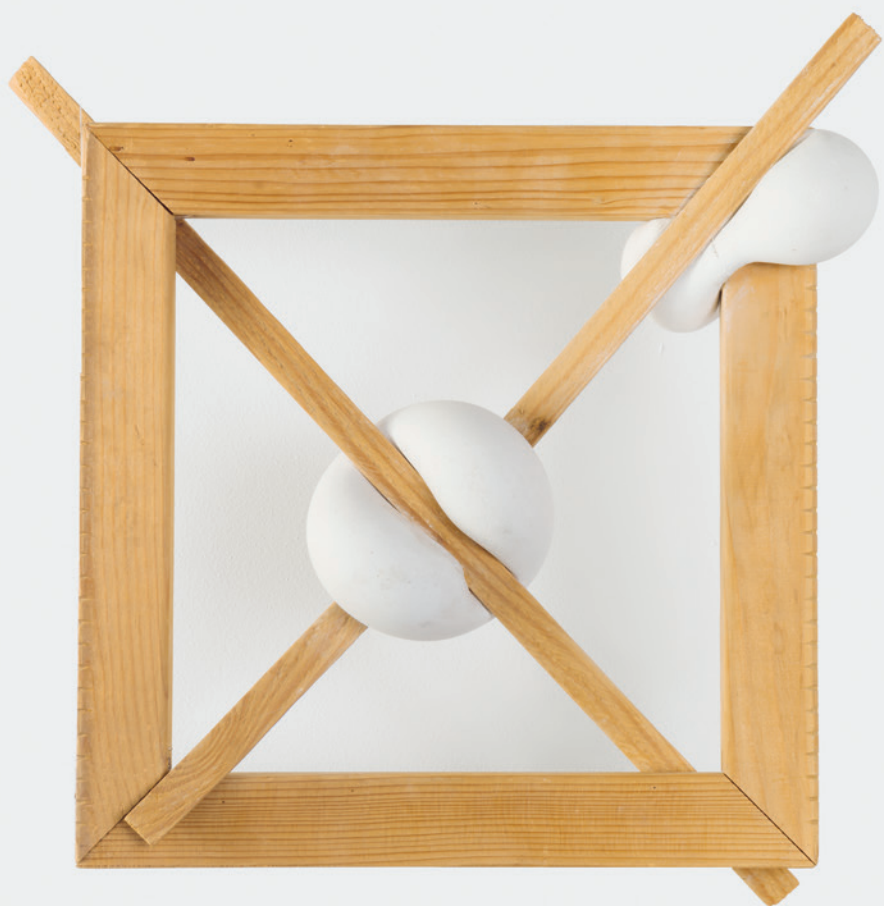


Edward Krasiński
Intervention, 1975















Governo português expulsa nove oficiais democratas

Wenn sich ein Mensch nicht an die Regeln des Verkehrs, des Lebens anpasst, so ist er ein Außenseiter. — Jeder Mensch hat ein Recht auf Glück.

Gráfico e humano; não intelectual

DIA A DIA A MANUEL

DIA A DIA A MANUEL

Delegado prende os casais beijoqueiros

[illegible]

500 LUTARAM POR UM CADÁVER

Três grupos de libertação na guerra total de Angola

[Faint bleed-through text from the reverse side of the page]

GEISEL CASSA MAIS CORRUPOTOS

[illegible]

Corpobra num não objeto

ROUBARAM
O POEMA
ENTERRADO

[illegible]

Einzelne Exemplare des Buches sind in der Bibliothek des Landesarchivs in Bonn aufbewahrt.

Se esse fuscio falasse...

MAIS
AMOR
SEM
MAIS
AMOR

[illegible]

Vasco luta para escapar da degola

Elaborado a partir dos dados da pesquisa realizada pelo Núcleo de Estudos em Políticas da Saúde da FIOCRUZ em parceria com a FAPESP. — Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo — Dados produzidos em agosto 2013.



António Manuel
Enterro, 1968



LIVRO
DE
CARNE

"LIVRO DE CARNE
1978/79
PARIS

A LEITURA DESTE LIVRO SE FEZ A PARTIR DO
CORTE/AÇÃO DA FACA DO AÇUGUEIRO NA CAR-
NE, AS FIBRAS SECCIONADAS, AS FISSURAS, ETC.,
ETC., ASSIM COMO AS TONALIDADES E COLORA-
ÇÕES DIFERENTES. PARA TERMINAR É PRECI-
SO NÃO ESQUECER DE FALAR DAS TEMPERA-
TURAS, ODORES, ... DO CONTATO SENSORIAL
(dos dedos) DOS PROBLEMAS SOCIAIS, ETC. ETC...

.....BOA LEITURA.....



.....TRABALHO de ARTUR BARRIO.....

Artur Barrio

1978

Registro: L.D. HANEUSE





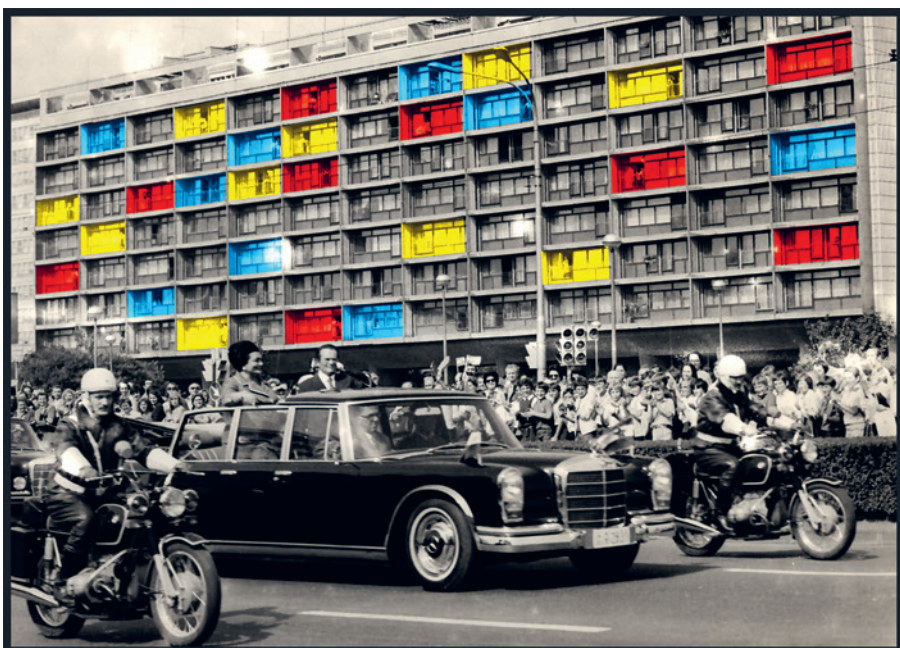


←

Regina Silveira
To Be Continued . . .
(*Latin American Puzzle*), 1997



Ion Grigorescu
Electoral Meeting (4), 1975



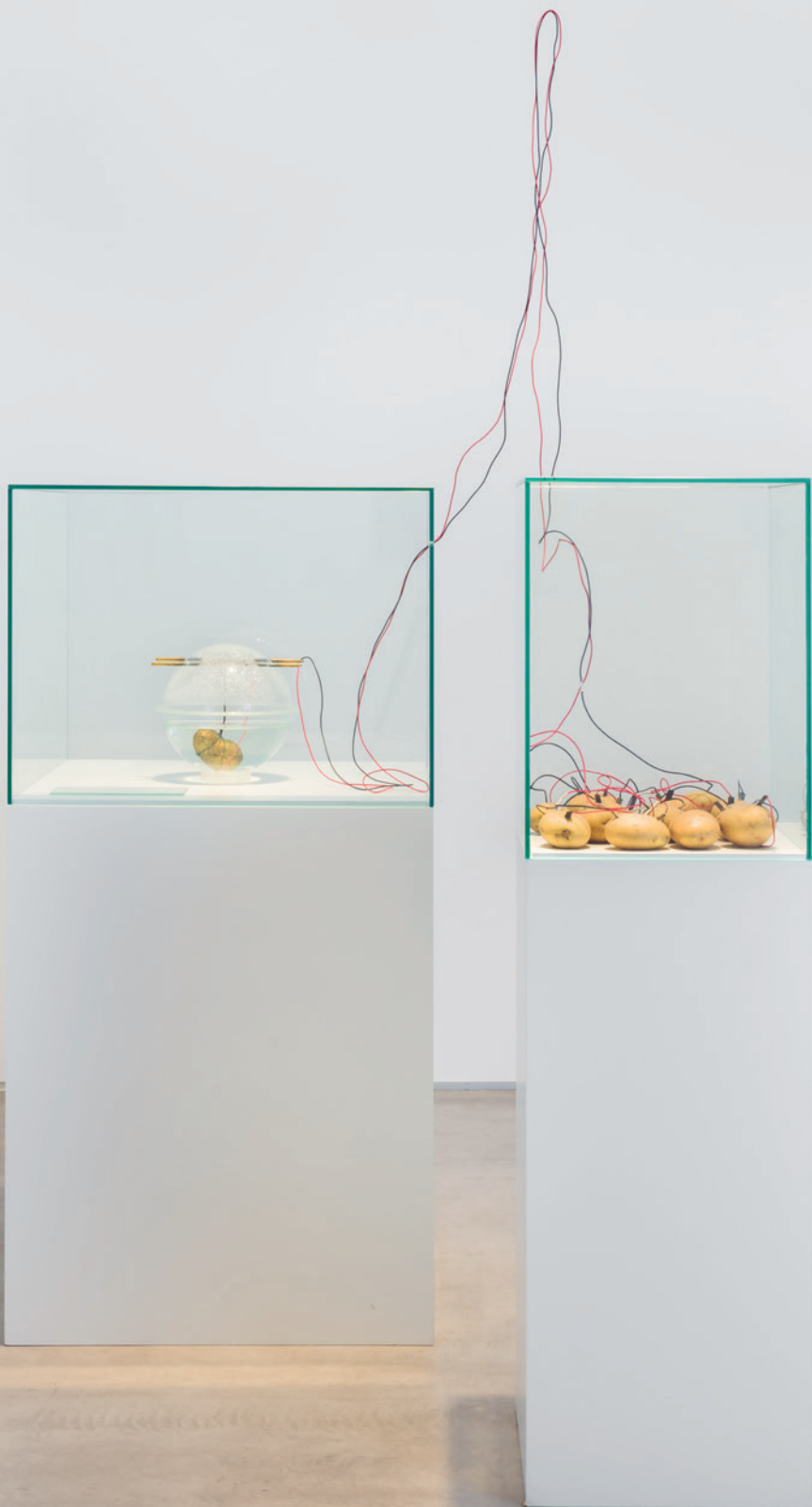
Sanja Iveković
Novi Zagreb
(Ljudi iza prozora), 1979

Ion Grigorescu
Party, 1980



Tomislav Gotovac
Zagreb, I Love You! Performance:
Lying Naked on the Asphalt;
Kissing the Asphalt; Homage
to Howard Hawks and His Film
"Hatari," 1981

Víctor Grippo
La papa dora la papa,
la conciencia ilumina la
conciencia, 1978









Danh Võ
Untitled (*Promised Land*), 2015

02.02.1861, 2009

20 janvier 1861.

F. M. F

Très cher, très honoré et bien-aimé Père,

Puisque ma sentence se fait encore attendre, je veux vous adresser un nouvel adieu, qui sera probablement le dernier. Les jours de ma prison s'écoulaient paisiblement. Tous ceux qui m'entourent m'honorent, un bon nombre m'aiment. Depuis le grand mandarin jusqu'au dernier soldat, tous regrettent que la loi du royaume me condamne à la mort. Je n'ai point eu à endurer de tortures, comme beaucoup de mes frères. Un léger coup de sabre séparera ma tête, comme une fleur printanière que le Maître du jardin cueille pour son plaisir. Nous sommes tous des fleurs plantées sur cette terre que Dieu cueille en son temps, un peu plus tôt, un peu plus tard. Soit la rose empoisonnée, soit le lys virginal, soit l'humble violette. Bâchons tous de plaire, selon le parfum ou l'éclat qui nous sont donnés, au souverain Seigneur et Maître.

Je vous souhaite, cher Père, une longue, paisible et vertueuse vieillesse. Portez doucement la croix de cette vie, à la suite de Jésus, jusqu'au calvaire d'un heureux trépas. Père et fils se reverront au paradis. Moi, petit éphémère, je m'en vais le premier. Adieu.

Votre très dévoué et respectueux fils.

J. Théophile Vénard

m. s.

20 de enero de 1861

J. M. J.

Muy querido, honrado y amado padre:

Ya que mi sentencia se hace esperar, quisiera despedirme de usted una vez más, que será probablemente la última. Mis días de encarcelamiento transcurren apaciblemente. Todos los que me rodean me honran y muchos de ellos me aman. Desde el gran mandarín hasta el último soldado, todos lamentan que las leyes del reino me condenen a morir. No he tenido que sufrir torturas, como muchos de mis hermanos. Un sable separará con un leve tajo mi cabeza, como la flor primaveral que el Señor del jardín corta para su disfrute. Todos somos flores plantadas en esta tierra y Dios nos cosecha cuando llega el momento, más pronto o más tarde. Somos como la rosa ruborosa, el lirio virginal o la humilde violeta. Intentemos todos agradecer, con el aroma o el esplendor que tenga cada cual, al soberano Señor y Maestro.

Querido padre, le deseo una vejez larga, apacible y virtuosa. Que lleve con dulzura la cruz de la existencia, como la llevó Jesús, hasta el calvario del tránsito a una vida mejor. El padre y el hijo se volverán a ver en el Paraíso. Yo, pequeño y efímero, me voy el primero. Adiós.

Su abnegado y respetuoso hijo.

J. Théophane Vénard
Miss. Apost.

January 20, 1861

J. M. J.

Dearest, most honored, and beloved Father,

Since my sentence is still pending, I wish to bid you farewell once again, probably for the last time. The days in my prison pass peacefully. All those around me respect me, and many love me. All, from the great mandarin to the simplest soldier, lament that the law of the realm condemns me to death. I have not had to endure tortures like many of my brothers. My head will be separated from my body with a light saber cut, like a spring flower that the master plucks from his garden for his own pleasure. We are all flowers planted on this earth and plucked by God in his own time, some of us a little earlier, others a little later. One the crimson rose, another the virginal lily, another still, the humble violet. Let us all endeavor to please our sovereign Lord and Master in accordance with the perfume or the radiance that have been bestowed upon us.

I wish you, dearest Father, a long, peaceable, and virtuous old age. Following in Jesus's footsteps, carry the cross of this life gently to the calvary of a happy death. Father and son will be reunited in paradise. I, the little mayfly, will be going first. Farewell.

Your devoted and respectful son,

J. Théophane Vénard
Miss. Apost.







Danh Võ
Let Justice Be Done, 2013



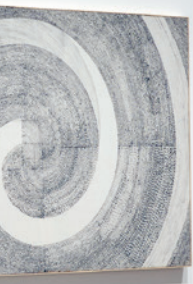
José Leonilson
Espada, 1991





ART
ART
ART



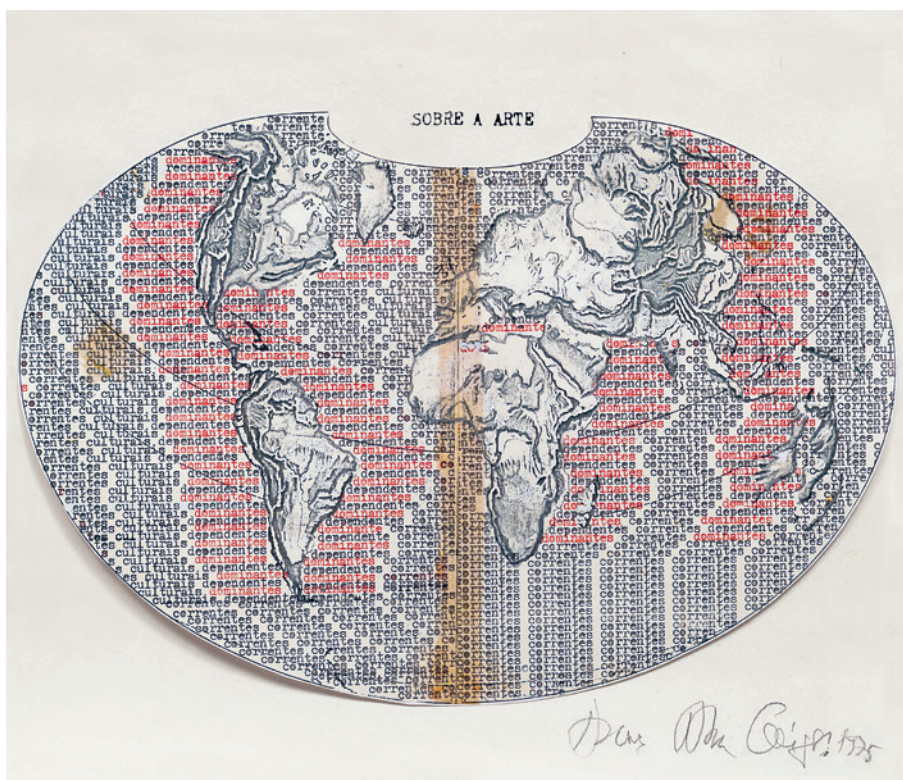


BRASIL
NATIVO
BRASIL
ALIENÍGENA



BRASIL
NATIVO
BRASIL
ALIENÍGENA





Anna Bella Geiger
Brasil nativo, Brasil
alienígena, 1977

Mapa-Mundi – Sobre a
arte – Correntes, 1975



Il primo dei tre dipinti, intitolato "Il mercato", rappresenta una scena di vita quotidiana in un villaggio. Gli abitanti sono ritratti in un'atmosfera di gioia e di comunione, in un'ambientazione di natura rigogliosa. L'artista utilizza colori vivaci e una composizione dinamica per trasmettere un senso di movimento e di vitalità.



Il secondo dipinto, intitolato "Il villaggio", mostra una veduta di un villaggio con case e palme. La scena è caratterizzata da una forte luce solare che crea un'atmosfera calda e accogliente. L'artista utilizza una palette di colori caldi e una composizione bilanciata per trasmettere un senso di serenità e di appartenenza.



Il terzo dipinto, intitolato "Il villaggio", mostra una veduta di un villaggio con case e palme. La scena è caratterizzata da una forte luce solare che crea un'atmosfera calda e accogliente. L'artista utilizza una palette di colori caldi e una composizione bilanciata per trasmettere un senso di serenità e di appartenenza.



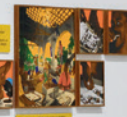
Il quarto dipinto, intitolato "Il villaggio", mostra una veduta di un villaggio con case e palme. La scena è caratterizzata da una forte luce solare che crea un'atmosfera calda e accogliente. L'artista utilizza una palette di colori caldi e una composizione bilanciata per trasmettere un senso di serenità e di appartenenza.



Il quinto dipinto, intitolato "Il villaggio", mostra una veduta di un villaggio con case e palme. La scena è caratterizzata da una forte luce solare che crea un'atmosfera calda e accogliente. L'artista utilizza una palette di colori caldi e una composizione bilanciata per trasmettere un senso di serenità e di appartenenza.



Il sesto dipinto, intitolato "Il villaggio", mostra una veduta di un villaggio con case e palme. La scena è caratterizzata da una forte luce solare che crea un'atmosfera calda e accogliente. L'artista utilizza una palette di colori caldi e una composizione bilanciata per trasmettere un senso di serenità e di appartenenza.



Il settimo dipinto, intitolato "Il villaggio", mostra una veduta di un villaggio con case e palme. La scena è caratterizzata da una forte luce solare che crea un'atmosfera calda e accogliente. L'artista utilizza una palette di colori caldi e una composizione bilanciata per trasmettere un senso di serenità e di appartenenza.



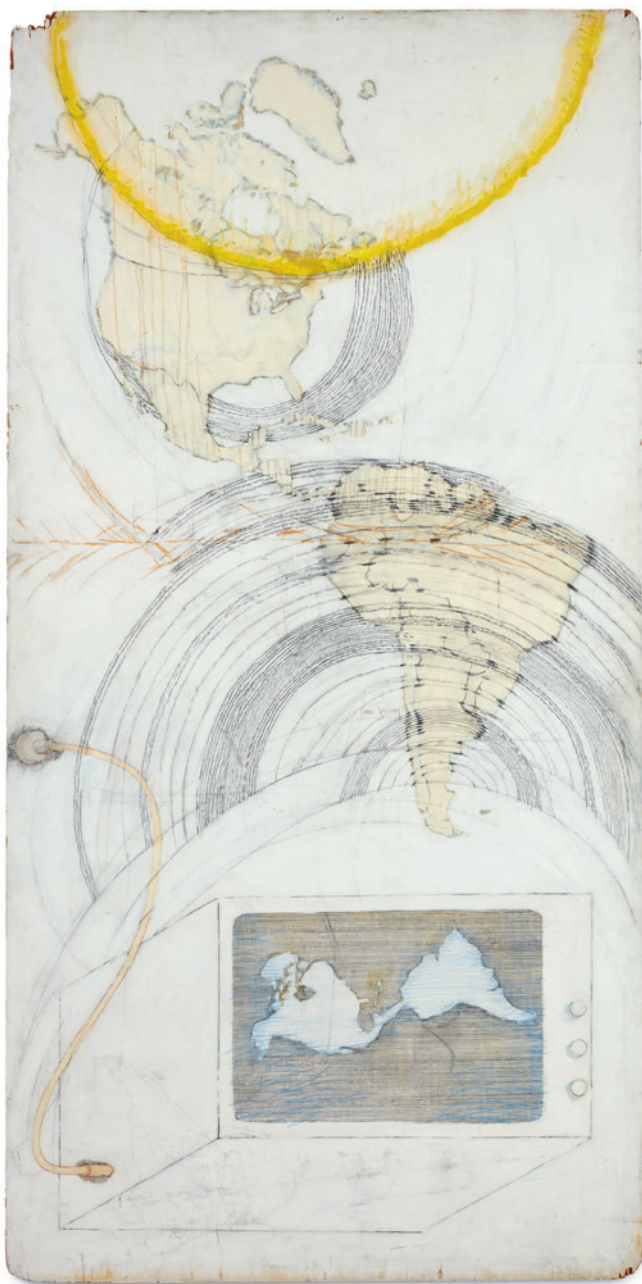


Jonathas de Andrade
40 nego bom é um real, 2014

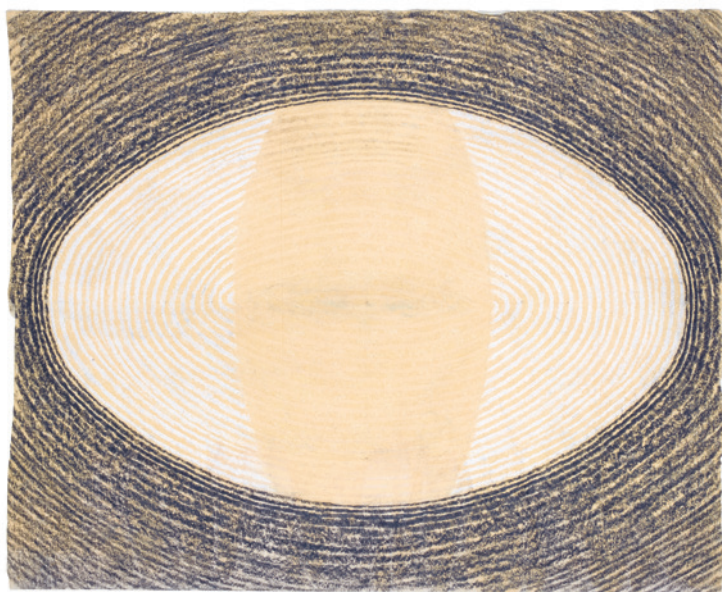


Juan Downey
Meditation, 1978



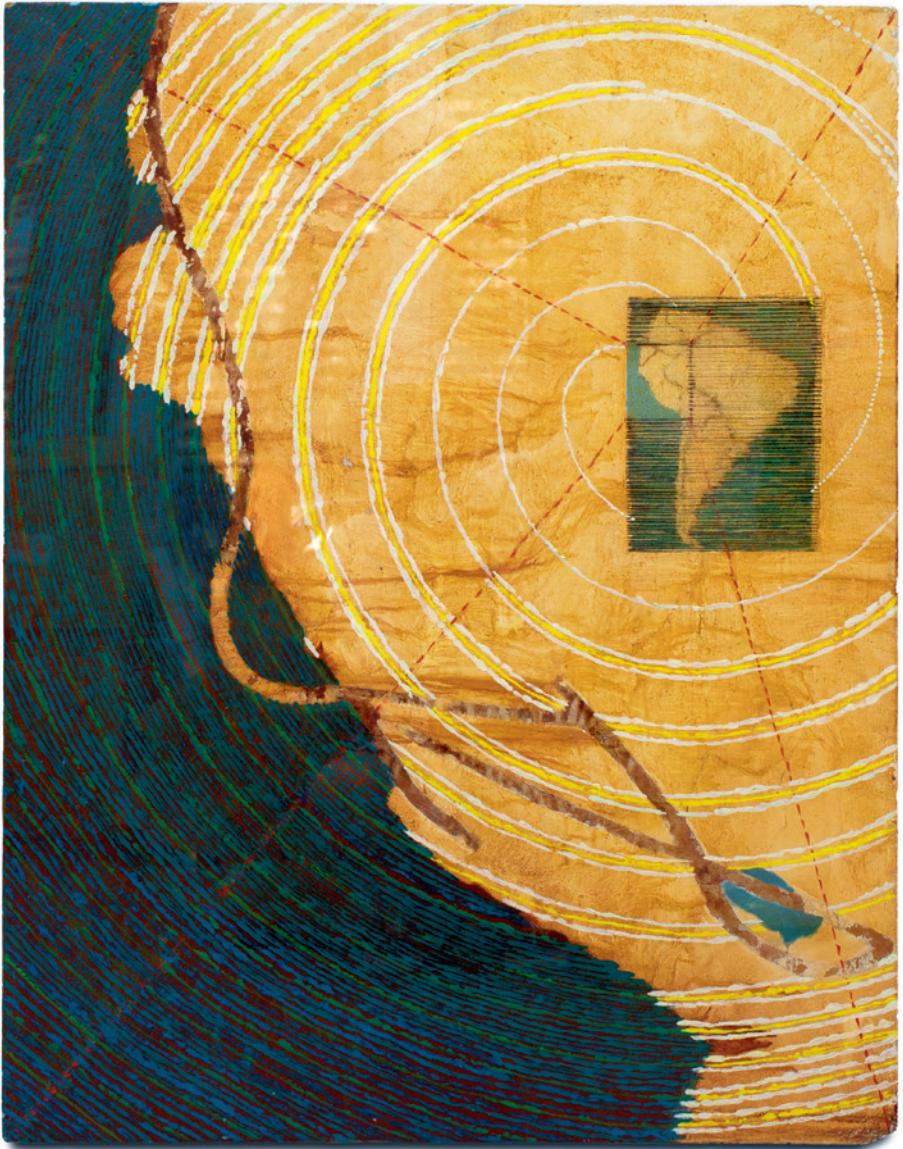


Juan Downey
Video Trans Americas, 1973-1976





Anna Bella Geiger
Orbis Descriptio com
equações e colunas
salomónicas, 1998





SALA 101-10

INTERVENZIONE ALLA GALLERIA
INTERVENZIONE ALLA GALLERIA

INTERVENZIONE ALLA GALLERIA
INTERVENZIONE ALLA GALLERIA
INTERVENZIONE ALLA GALLERIA



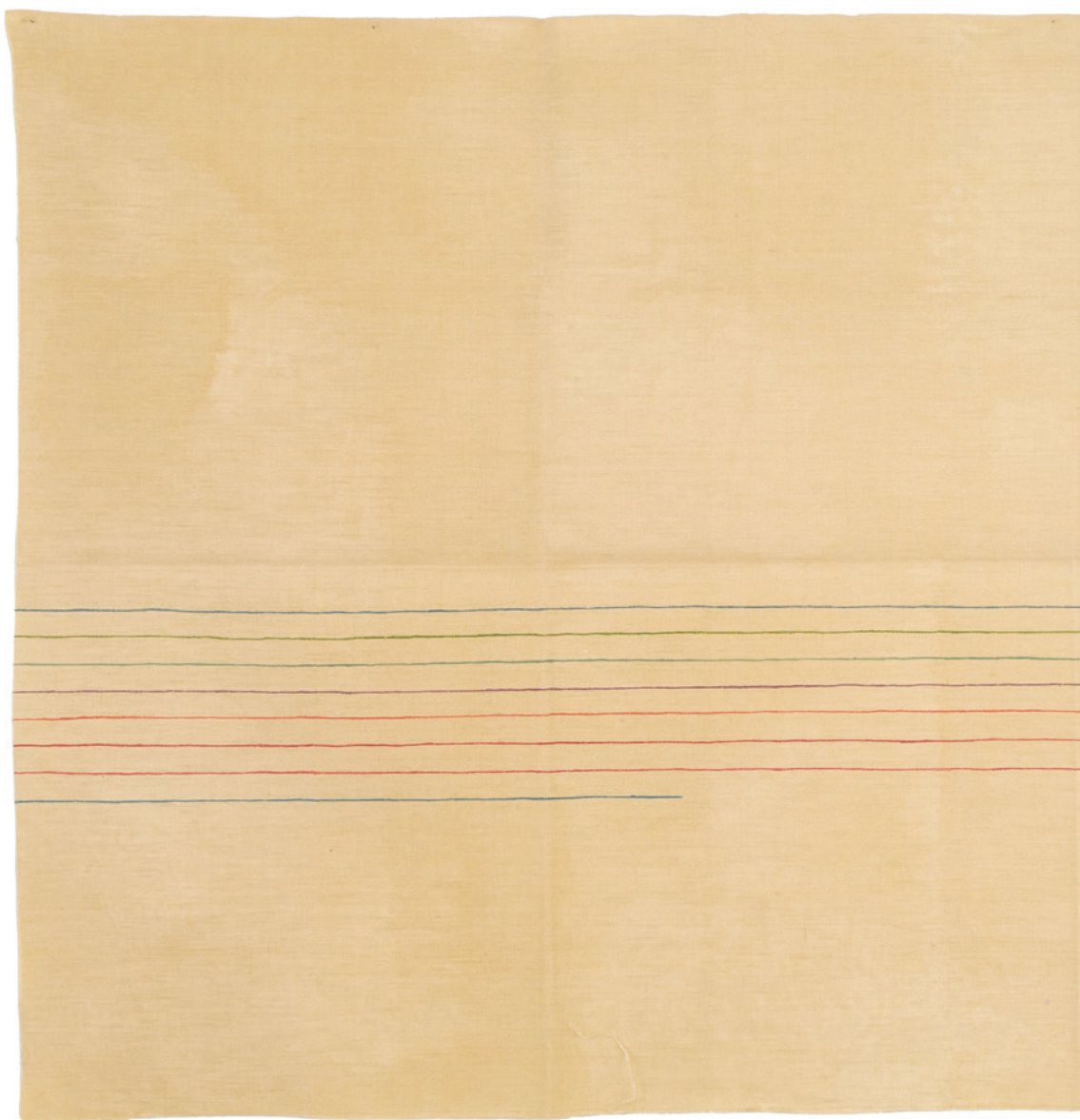




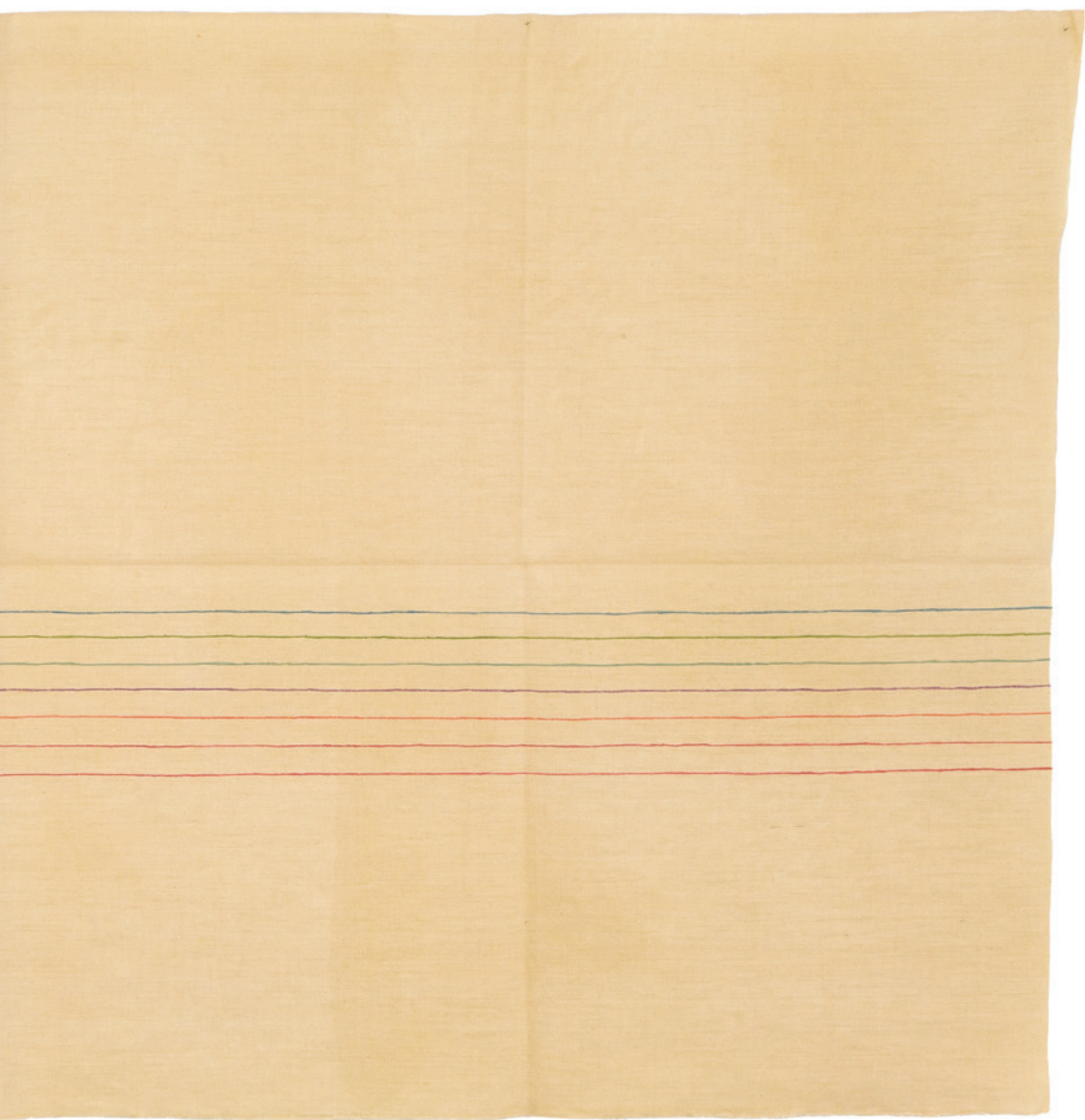
Cildo Meireles
6 notas de 1 cruzeiro.
Preço = 800,00
cruzeiros, 1970



Tunga (Antônio José
de Barros de Carvalho)
Besouro, 1997



Giorgio Griffa
Linee orizzontali, 1974





Marisa Merz
Testa, 1982

Tunga (Antônio José
de Barros de Carvalho)
Sin título, ca. 1977-1980









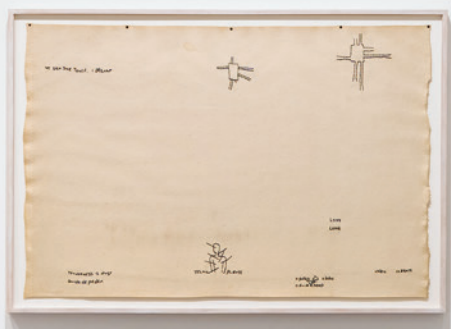
Jac Leirner
Os cem (roda), 1985-1987

Waltercio Caldas
Godard, 1986

Maizenas, 1979









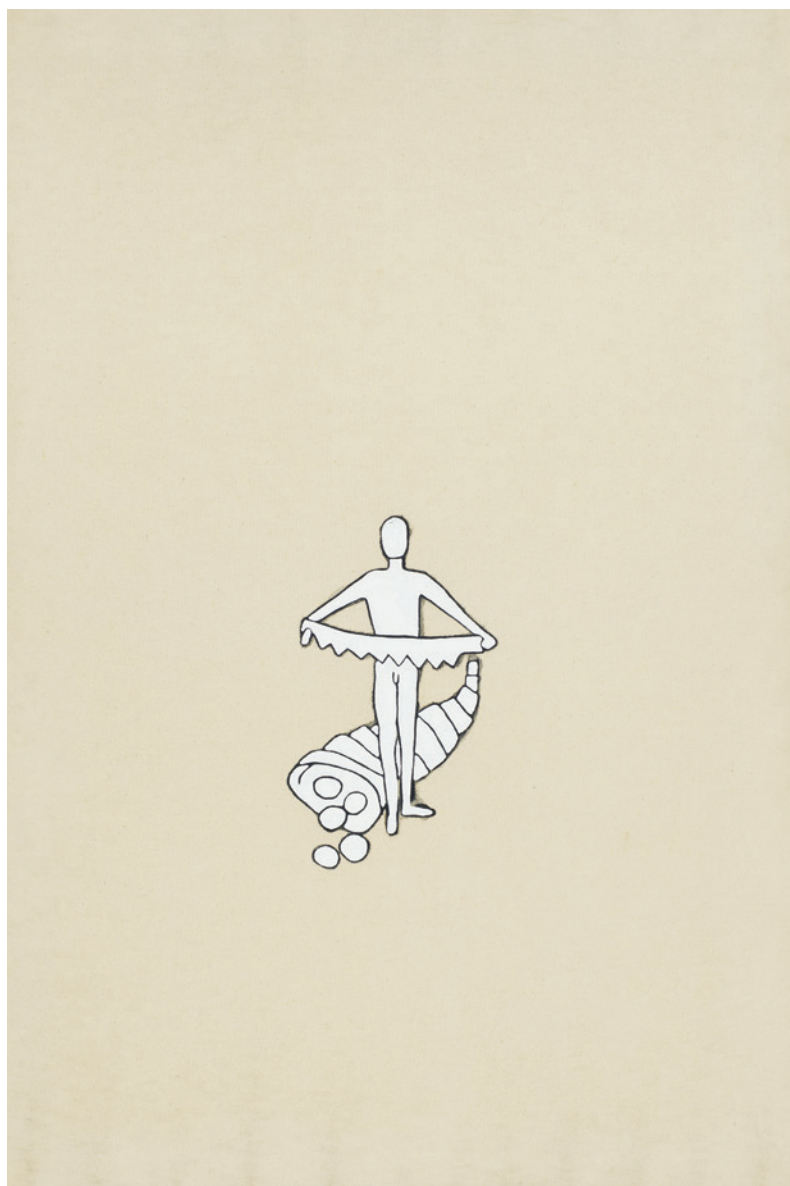
Hudinilson Jr.
Sin título, 1983-1989

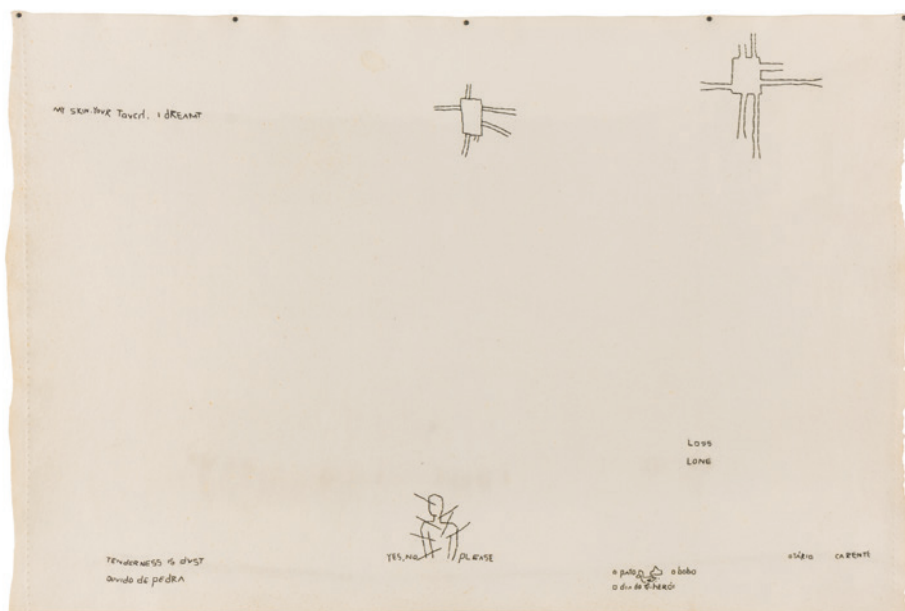


Hudinilson Jr.
Narcisse - Gesto II, 1986



José Leonilson
Voilà mon coeur, ca. 1989





José Leonilson
O dia do herói, 1990





José Leonilson

*O q. você desejar, o q. você
quiser, eu estou pronto para
servi-lo, 1990*





Small informational label next to the large artwork.



l'appareau, la sole,
la baleine, la rose,
le serpent de



Un malentendido con la realidad¹

La producción artística y cultural en Yugoslavia entre 1945 y 1991 se suele interpretar y contextualizar dentro de la narrativa de la historia del arte de Europa del Este. Esta narrativa comenzó a construirse en gran parte a partir de 1989, momento en que los círculos artísticos internacionales empezaron a interesarse por las obras procedentes de Yugoslavia. En la exposición de 1989 titulada *Magiciens de la terre* [Magos del mundo], una de las primeras que se inauguró en Occidente (París) con el supuesto objetivo de exhibir «arte global en pie de igualdad», el número de artistas de Europa del Este era aún muy reducido. Tuvieron que pasar algunos años para que los artistas, comisarios de exposiciones y teóricos del arte de esta región empezaran a desarrollar sus propias narrativas e historias de origen local: en otras palabras, para que comenzaran a reflexionar sobre el contexto específico del arte en Europa del Este. Al hacerlo transformaron también la típica imagen predominante del artista de esta región europea, que dejó de verse como un artista «occidental con un desarrollo incompleto». Pero la diferencia entre el arte europeo occidental y el oriental no era tanto una cuestión de estilos y cánones distintos. Esta diferencia, más allá de la especificidad de las ideologías políticas y económicas, estaba relacionada sobre todo con el sistema del arte, las condiciones de producción artística y el acceso a las historias del arte oficiales².

Al contrario de lo que sucedió en los países que pertenecían al antiguo bloque del Este, el contexto en Yugoslavia era muy particular por su propia versión del socialismo, las intensas relaciones diplomáticas con Occidente y su participación en el Movimiento de Países No Alineados. Todas estas circunstancias afectaron también en gran medida al campo de la cultura en este país. Por tanto, para poder entender el arte yugoslavo de vanguardia de la posguerra en un contexto más amplio, el periodo de la Yugoslavia socialista debe ser observado desde la perspectiva de su herencia cultural y política.

Socialismo yugoslavo

Después de la Segunda Guerra Mundial Yugoslavia vivió un periodo de «democracia del pueblo». No obstante, el arte estaba controlado por una organización del Partido Comunista, el Departamento de Agitación y Propaganda, conocido por la abreviatura *agitprop*, y la mayoría de las exposiciones eran una mezcla de propaganda política combinada con un enfoque didáctico; el realismo socialista era la forma ideológica predilecta del arte proletario, comprometido.

En aquella época, por otra parte, hasta una exposición de arte impresionista se consideraba problemática. Después de la ruptura con la Unión Soviética en 1948 las tendencias modernas se introdujeron en las artes visuales, y en la década de 1950 la élite política se apropió en gran medida del arte moderno para construir un nuevo tipo de socialismo, una nueva política de representación. En 1958 la representante de Yugoslavia en la Bienal de Venecia fue Olga Jevrić con sus obras escultóricas abstractas.

Las relaciones culturales yugoslavas con Estados Unidos eran especialmente complejas y poliédricas, se asentaron sobre todo a través de exposiciones itinerantes supervisadas habitualmente por la Agencia de Información de los Estados Unidos y la Agencia Central de Inteligencia (CIA, por sus siglas en inglés). Mediante la aceptación de exposiciones, películas y música occidentales, Yugoslavia quería transmitir al mundo exterior una imagen de país liberal, moderno y abierto que merecía apoyo militar y político. La exposición *Modern Art in the US* [Arte moderno en EE. UU.], auspiciada por el programa internacional del Museum of Modern Art (MoMA) en Belgrado en 1956, se anunciaba con orgullo como la primera muestra de ese tipo que se presentaba en un país comunista.

En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial se inauguraron numerosas instituciones artísticas por todo el país: el Museo de Arte Moderno de Liubliana en 1947, el Museo de Arte Moderno de Zagreb en 1958, el Museo de Arte Contemporáneo de Skopie en 1964 y el Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado en 1962. Miodrag B. Protić, el director de este último espacio, pasó un año en Nueva York con una beca Ford. Ahí se familiarizó con la colección permanente y la estructura operativa del MoMA, y conoció a los directores del museo: Alfred H. Barr Jr. y René d'Harnoncourt. Estos contactos influyeron en su concepción del nuevo museo y de su futura colección. En 1966, cuando Yugoslavia envió a Estados Unidos la exposición *Yugoslavia: Contemporary Trends, the Young Generation* [Yugoslavia: tendencias contemporáneas, la generación joven], la revista *Newsweek* dedicó un extenso artículo al arte yugoslavo en el que explicaba a sus lectores que el recién inaugurado museo de Belgrado era un monumento ultramoderno a la libertad artística, el certificado de defunción del realismo socialista. En 1969 el MoMA presentó una exposición titulada *Yugoslavia: A Report* [Yugoslavia: un informe], integrada por cuarenta y cinco grabados de artistas yugoslavos y comisariada por Riva Castleman del Departamento de Dibujo y Grabado del museo. En el comunicado de prensa la comisaria escribió que «los artistas de Yugoslavia gozan de tanta libertad de

expresión y motivación creativa que no se les puede comparar siquiera con los artistas de los países más progresistas de Europa del Este»³.

Mirando hacia atrás, parece obvio que Yugoslavia contaba con un sector cultural bastante democrático, por lo menos en comparación con el resto de los países de Europa del Este, cuando se trataba de adaptarse al canon occidental de la historia del arte. Pero también existían ideas políticas contestatarias que se expresaban principalmente dentro de los círculos intelectuales y en las artes. De vez en cuando, las autoridades emprendían acciones administrativas o legales contra esta oposición, que se intensificaron con el fin de la liberalización política en 1974. Arremetían, por ejemplo, contra editores de periódicos, intelectuales, políticos liberales, profesores de universidad, etcétera. El tipo de crítica particular que el Estado no toleraba era la que se dirigía a la izquierda desde la propia izquierda. Uno de los medios atacados por este tipo de crítica fue la famosa revista *Praxis*. Esta publicación también era responsable de la organización de la escuela de verano de Korčula, que se celebró entre 1963 y 1974 y contó con la asistencia de prominentes filósofos yugoslavos, acompañados por Ernst Bloch, Erich Fromm, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas y Henri Lefebvre, entre otros. Debido a su naturaleza crítica, a los editores y a los autores se les tachaba de «anticomunistas profesionales» y de «enemigos del socialismo de autogestión», *Praxis* fue prohibida en varias ocasiones.

En las artes, la oposición al sistema se solía castigar aun cuando se expresaba irónicamente. Las películas de la corriente Ola Negra, por ejemplo, se prohibían a pesar de que eran producidas por asociaciones de cineclubs *amateurs* de financiación estatal. A los directores no les dejaban rodar, a los escritores les acusaban ocasionalmente de «burgueses» y les impedían publicar sus obras, entre otras acciones. Las películas de la Ola Negra eran particularmente problemáticas porque sacaban a la luz la cara más oscura del Estado socialista: su corrupción e hipocresía. A partir de 1968 este movimiento cinematográfico fue víctima de numerosos ataques, sobre todo por su visión pesimista del desarrollo socialista yugoslavo y por expresar las tendencias anarquistas e individualistas de la sociedad. Directores cinematográficos de renombre internacional como Želimir Žilnik, Dušan Makavejev y Karpo Godina vieron cómo sus películas se prohibían o se «inmovilizaban». Uno de los protagonistas de *W. R. - Misterije organizma* [*Los misterios del organismo*, 1971], legendaria película de la Ola Negra dirigida por Makavejev, se opone abiertamente a cualquier forma de represión social al grito de «¡Camaradas amantes, por el bien de vuestra salud,

follad libremente!». No es ninguna coincidencia que en 1970 el Festival de Cine de Género Experimental de Zagreb eligiera como tema la sexualidad con el objetivo de «humanizar la sexualidad y sexualizar a la humanidad»⁴. Si bien las autoridades toleraban en mayor o menor medida el denominado arte no oficial en espacios marginales, como los clubes juveniles, los centros de estudiantes, los estudios de artistas o los apartamentos privados, la actitud en relación con los eventos en espacios públicos era mucho más estricta. El artista Tomislav Gotovac, por ejemplo, acabó en los tribunales acusado de «alterar la moral pública» después de realizar una performance corriendo desnudo en público; la exposición de la desnudez se consideraba en esa época un acto simbólico de libertad de conducta y por eso era necesario perseguirla. En el Archivo de Tomislav Gotovac se conserva documentación relacionada con su juicio y el informe de un psiquiatra al que el artista fue enviado para un examen después de llevar a cabo su performance *Zagreb, I Love You* [Zagreb, te amo] en 1981⁵.

La década de 1980, sin embargo, trajo consigo una transformación de la política en todo el mundo: la izquierda perdió poder y se produjo un giro hacia la política conservadora, de derechas, tanto en Estados Unidos como en Europa. En Yugoslavia, después de la muerte del presidente Josip Broz Tito, el debilitado gobierno federal se mostró incapaz de lidiar con las crecientes dificultades económicas y la década fue testigo de una serie de cambios drásticos en el conjunto de la sociedad. No solo estaba claro que la crisis económica venía acompañada por un auge de los nacionalismos étnicos, sino también que la propia Yugoslavia había empezado a desintegrarse. Las obras de Sanja Iveković realizadas en 1979, *Novi Zagreb (Ljudi iza prozora)* [El nuevo Zagreb (Gente detrás de las ventanas)] y *Trokut* [Triángulo]⁶, son reflejo de un periodo histórico específico que inevitablemente estaba llegando a su fin.

Yugoslavia se desintegró después de una guerra civil que estalló en 1991. Mientras que en Eslovenia la década de 1990 se vivió como una época de entusiasmo que señaló el comienzo del «arte contemporáneo» y la apertura al mundo del arte «global», el resto de la antigua Yugoslavia tuvo que enfrentarse con circunstancias más traumáticas como la guerra, la limpieza étnica, el genocidio y los crímenes contra la humanidad.

Pensar el propio tiempo

Si bien la política cultural socialista yugoslava era bastante abierta, se podría decir que las verdaderas rupturas en el arte

se producían cuando los artistas trastocaban, distorsionaban o «jugaban con» la noción ideológica de tiempo y con el optimismo promovido oficialmente y la educación patriótica de las masas que acompañaban a esta visión. Pero esto no es una característica exclusiva de la Yugoslavia socialista. La filosofía occidental nos ha enseñado que el tiempo y el espacio son inseparables y que no es posible manipular el espacio sin manipular antes la noción de tiempo. En la época socialista se contaba un chiste muy popular que puede servir para ilustrar este fenómeno: tres trabajadores coinciden en la cárcel y se preguntan entre sí por qué han sido detenidos. «Como siempre llegaba al trabajo diez minutos tarde», explica el primero, «me acusaron de sabotaje». El segundo, por su parte, observa: «Como siempre llegaba al trabajo diez minutos antes, me acusaron de espionaje». Y, por último, el tercero concluye: «Como siempre llegaba al trabajo a mi hora, me acusaron de tener un reloj occidental». Al igual que esos tres tipos, que nunca llegaban a tiempo, a la hora «correcta», las rupturas en el arte eran en realidad las experiencias del «tiempo real» y estos artistas «no coincidían a la perfección con él», porque entonces habrían optado por un realismo dogmático en el sentido más puro, «ni se adecuaban a sus pretensiones»⁷ (el arte abstracto entendido como un arte patrocinado oficialmente por el Estado). Eso significa que en lugar de llegar a tiempo estaban «en el tiempo». Y esto, parafraseando a Giorgio Agamben, era una cuestión de coraje: el coraje de mantener la mirada fija en su propia época para poder percibir su oscuridad, no sus luces. La tarea de los artistas era, por tanto, dedicarse a «pensar su propio tiempo».

¿Cómo era posible que los artistas pudieran «estar en el tiempo»? En su breve ensayo «Praise of Laziness» [Elogio de la pereza], Mladen Stilinović lo explica a la perfección⁸. Para él los artistas occidentales no eran perezosos y, por tanto, no eran artistas, sino productores de algo.

Su implicación en asuntos sin importancia como la producción, la promoción, el sistema de galerías, el sistema de museos, el sistema de competencia (quién es el mejor), su preocupación por los objetos, todo eso les aleja del arte. [...] Los artistas del Este eran perezosos y pobres porque todo ese sistema de factores insignificantes no existía. Por eso tenían tiempo suficiente para concentrarse en el arte y en la pereza. Incluso cuando producían arte sabían que daba igual, que no servía para nada.

La pereza (el error, el fracaso, etcétera) pueden actuar como una especie de contrapunto de la obsesión por la productividad y la eficiencia, de la subordinación y la instrumentalización de las energías de cada uno y de la persecución forzosa del éxito en nuestro sistema económico actual. Ser perezoso (cometer errores, fracasar) hoy en día no significa rebelarse contra una autoridad ideológica, como sucedía bajo el comunismo, sino contra una autoridad económica (es decir: el capital). El interés de Stilinović por el lenguaje era uno de los temas principales de su obra: los signos visuales, el discurso poético, los eslóganes políticos, las expresiones marxistas. Al trasladar el lenguaje de la política a un contexto artístico buscaba llamar la atención sobre la vacuidad de ese lenguaje de una manera irónica y burlesca.

Los museos bajo el socialismo también se ocupaban constantemente del tiempo; el espacio se ideologizaba y manipulaba por medio de la propia noción de tiempo, pues se mezclaba, distorsionaba y confundía. Las rupturas radicales no se producían cuando los artistas interferían con el futuro, sino cuando distorsionaban el tiempo pasado para transformar el propio presente, el tiempo en el que estaban. Pero dado que esto casi nunca sucedía dentro de los museos, podemos concluir que, si bien tuvieron lugar algunas prácticas progresistas en estos espacios (la educación de las masas, de los obreros), las prácticas verdaderamente radicales (los «eventos») solo tenían lugar cuando los artistas manipulaban el tiempo ideológico oficial de tal manera que se convertían en historiadores de sus propias prácticas, de su propio tiempo. Esto les permitía repensar la historia del arte de una manera completamente diferente: no necesariamente como una secuencia de representaciones, sino de intensidades o afectos, donde el arte poseía una naturaleza más performativa que representativa.

Existen varios términos que se utilizan habitualmente para hacer referencia a este tipo de obras y procesos artísticos: neovanguardia, nuevas prácticas conceptuales, Nuevas Prácticas Artísticas, o *druga linija* («la otra línea», un término acuñado por el historiador del arte Ješa Denegri). Este último también alude a una línea histórica diferente en el arte local basada en la vanguardia, representada, por ejemplo, en la década de 1920 por la revista dadaísta *Zenit* o el artista constructivista de la escuela de la Bauhaus Avgust Černigoj; por EXAT 51 y las Nuevas Tendencias en la década de 1950; y en las décadas de 1960 y 1970 por los grupos Gorgona (al que pertenecían Julije Knifer y Mangelos), y OHO, Goran Trbuljak, Stilinović, Gotovac, Iveković, Dalibor Martinis y Marina Abramović, entre otros. En su sentido más amplio, Nuevas Prácticas Artísticas

designa una tendencia: la aceptación de los principios más actuales y modernos del arte, el uso de nuevos medios, un nuevo enfoque de la actividad artística y una nueva concepción de la obra de arte, así como un tipo específico de compromiso social. Esta variedad de arte evolucionó al margen del contexto institucional en espacios (públicos) alternativos. El sistema del arte «oficial» se mostraba indiferente en relación con las prácticas artísticas alternativas. Esta falta de interés y de apoyo obligó a los artistas a organizarse a su manera: crearon infraestructuras y redes informales en busca de sus propios sistemas históricos e interpretativos y llegaron a fundar incluso sus propias «instituciones», por así decir. En consecuencia surgieron numerosos colectivos artísticos en Yugoslavia como Gorgona⁹, Grupo de los Seis Artistas (al que perteneció Stilinović), la revista *Maj 75*, OHO o Grupa KÔD. Dicho de otro modo, casi toda la producción alternativa y posvanguardista estaba conectada con diversas formas de producción artística colectiva, de colaboración entre artistas, de organización autónoma y, por último, aunque no por ello menos importante, de interconexión. Pero a pesar de esta amplitud de miras y voluntad de experimentación, la ausencia de una crítica más exhaustiva de las estructuras patriarcales resulta bastante llamativa. Aunque bajo el socialismo las mujeres tenían los mismos derechos que los hombres, al menos en teoría, y los logros emancipadores del socialismo eran innegables (derecho al voto, derecho al aborto, baja maternal remunerada), las mujeres seguían teniendo que luchar por sus derechos a diario. Las pocas artistas que subvirtieron los modelos patriarcales de la sociedad fueron Iveković, Vlasta Delimar, Katalin Ladik y Abramović.

¿Qué pueden decirnos hoy todas estas formas sociales y artísticas alternativas que eludieron de diferentes maneras el discurso del arte oficial? A pesar de sus conexiones internacionales relativamente extensas, los artistas fueron capaces de crear al margen de la interferencia de los intereses del Estado o de un mercado del arte que aún no existía. El término acuñado por la comisaria Zdenka Badovinac, «una expresión de auténtico interés», refleja bien este fenómeno. La exclusión de estas prácticas de las antologías y las recopilaciones occidentales en esa época también resulta bastante reveladora. Los contados artistas que se mencionaban en ellas solo eran objeto de interpretación en la medida en que su arte guardaba relación con las prácticas occidentales. Esto solo cambió cuando los artistas y los teóricos comenzaron a fijarse en su tiempo (en su historia) y en su espacio local. El cambio vino acompañado por una suerte

de descolonización epistémica y una nueva producción de conocimiento local o de narrativas paralelas equivalentes, cuando empezó a exigirse un tratamiento equitativo del arte de todo el mundo. Por supuesto, a esto se le podía dar la vuelta en cualquier momento: el sistema del arte dominante no perdió tiempo en sacar rendimiento de este «nuevo» espacio. Y, una vez más, como ha sucedido tantas veces a lo largo de la historia del arte, el tiempo jugó un papel protagonista en este proceso.

1. Este es el título de uno de los capítulos de *Poljubac za drugaricu parolu* [Un beso para la camarada Slogan], Belgrado, Nolit, 1965.

2. Para profundizar en este tema, ver Bojana Piškur, «Other Histories Other Modernities», en *Southern Constellations: The Poetics of the Non-Aligned* [cat. exp.], Liubliana, Moderna galerija, 2019.

3. The Museum of Modern Art (MoMA), «Yugoslavia: A Report», comunicado de prensa n.º 123, 29 de septiembre de 1969, MoMA, https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4350/releases/MOMA_1969_July-December_0043_123.pdf [última consulta: 18-04-2024].

4. Ver «GEFF 69, 1970», This is a Domino project, <https://thisisadominoproject.org/geff-69-1970> [última consulta: 18-04-2024].

5. La primera vez que Gotovac corrió desnudo por la calle fue en Belgrado en 1971. En su performance de 1981, *Kissing the Asphalt, Homage to Howard Hawks and His Film "Hatari"* [Besar el asfalto, homenaje a Howard Hawks y a su película «Hatari»], el artista bajaba caminando por la calle Illica hasta llegar a la Plaza de la República de Zagreb, donde se tumbaba desnudo en medio de la calzada y empezaba a besar el asfalto. La performance comenzó a mediodía y duró siete minutos. Terminó cuando fue arrestado por la policía.

6. Estas dos obras tratan sobre la visita oficial del presidente Josip Broz Tito a Zagreb en 1979. Durante esta ceremonia se prohibió a la gente asomarse a los balcones. En la performance *Triangle*, Iveković se sentó en su apartamento, simulando masturbarse y bebiendo whisky mientras un agente de las fuerzas de seguridad del Estado la observaba desde un edificio cercano a través de unos prismáticos. Al cabo de un rato, un policía la echó del balcón de su casa.

7. Giorgio Agamben, «What is the Contemporary?», en *What is an Apparatus? And Other Essays*, Stanford, Stanford University Press, 2009, p. 40.

8. Mladen Stilinović, «Praise of Laziness», trad. Marija Marušić, Mladen Stilinović (página web), 1993, <https://mladenstilinovic.com/works/10-2> [última consulta: 18-04-2024].

9. El colectivo Gorgona se mantuvo en activo desde 1959 hasta 1966. Entre sus integrantes cabe destacar a los artistas Josip Vaništa, Mangelos (Dimitrije Bašičević), Julije Knifer, Ivan Kožarić, Đuro Seder, el arquitecto Miljenko Horvat y el crítico Matko Meštrović. Definían sus obras como antipinturas (Knifer, Mangelos, Marijan Jevšovar) y no-arte (Mangelos), en consecuencia, sustituían los objetos artísticos visuales y materiales por propuestas, descripciones y conceptos.

A Misunderstanding with Reality¹

Cultural and artistic production in Yugoslavia between 1945 and 1991 is usually interpreted and contextualized within the Eastern European art historical narrative. This narrative was largely constructed after 1989, and it was only then that the international art world started to become interested in work from Yugoslavia. The 1989 exhibition *Magiciens de la terre* in Paris, one of the first shows in the West to display “global art” on supposedly “equal footing,” included only a small number of artists from Eastern Europe. It was some years later that Eastern European artists, curators, and theorists started developing their own locally rooted narratives and histories—in other words, they started to reflect on the specific context of art in Eastern Europe. In doing so, they also changed the prevailing image of the typical Eastern European artist, who was no longer seen as an “incompletely developed Westerner.” But the difference between Western and Eastern European art was not so much a matter of different styles and canons. This difference, besides the distinct political and economic ideologies, was related primarily to the art system, to the conditions of art production and access to official art histories.²

Unlike in the countries of the former Eastern bloc, the context in Yugoslavia was quite unique, with its own version of socialism, intense diplomatic relations with the West, and membership in the Non-Aligned Movement. All these circumstances to a large degree affected its cultural field too. Therefore, in order to understand the art of the postwar avant-garde in Yugoslavia in a broader context, the period of socialist Yugoslavia should be observed from the perspective of its cultural and political heritage.

Yugoslav Socialism

After the Second World War, there was a period of “people’s democracy” in Yugoslavia. Nevertheless, art was controlled by the Communist Party organization called the Department for Agitation and Propaganda, abbreviated *agitprop*, and the majority of exhibitions were a sort of political propaganda combined with a didactic approach; socialist realism was the favored ideological form of engaged, proletarian art. At that time, even an exhibition of impressionist art was considered problematic. After the break with the Soviet Union in 1948, modernist tendencies were introduced in the visual arts, and in the 1950s modernism was largely adopted by the political elite, which was trying to build a new kind of socialism, a new representational politics. In 1958 Yugoslavia’s representative at the Venice Biennale was Olga Jevrić with her abstract sculptural works.

Yugoslav cultural relations with the United States were especially complex and multilayered; they were mainly established through traveling exhibitions that were often supervised by the United States Information Agency and the CIA. By accepting exhibitions, films, and music from the West, Yugoslavia wanted to communicate to the outside world that it was a liberal, modern, and open country that deserved economic, military, and political support. The exhibition *Modern Art in the US*, hosted by the Museum of Modern Art's (MoMA) International Program in Belgrade in 1956, was proudly announced as the first exhibition of its kind to be shown in a communist country—Yugoslavia.

In the years after the Second World War, many new art institutions opened all over the country: the Museum of Modern Art in Ljubljana in 1947, the Museum of Modern Art in Zagreb in 1958, the Museum of Contemporary Art in Skopje in 1964, and the Museum of Contemporary Art in Belgrade in 1962. Miodrag Protić, director of the museum in Belgrade, spent one year in New York on a Ford Scholarship. There he became acquainted with the MoMA's permanent collection and operational structure as well as with its directors, Alfred H. Barr Jr. and Rene d'Harnoncourt. All those meetings influenced his vision of the new museum and its future art collection. When Yugoslavia sent an exhibition, *Yugoslavia: Contemporary Trends, the Young Generation*, to the USA in 1966, *Newsweek* magazine dedicated a lengthy article to the arts in Yugoslavia explaining to readers that the newly opened museum in Belgrade represented an ultramodern monument to artistic freedom and the gravestone of socialist realism. In 1969 an exhibition was organized in MoMA titled *Yugoslavia: A Report*, consisting of forty-five prints by Yugoslav artists and curated by Riva Castleman from the Department of Drawings and Prints. She stated in the press release: "Yugoslavia's artists have such freedom of expression and encouragement to create that it is superfluous to compare them to artists in even the most progressive Eastern European countries."³

In retrospect, it is obvious that Yugoslavia had a quite democratic cultural sector, at least compared to the rest of Eastern Europe when it came to adapting the Western canon of art history. But there also existed oppositional political ideas that were mainly expressed within intellectual circles and in the arts. The authorities occasionally initiated administrative or legal actions against this opposition, which intensified after the end of political liberalization in 1974. There were, for instance, attacks against newspaper editors, intellectuals, liberal politicians, university professors, and so on. The

one kind of criticism that was particularly not tolerated by the state was criticism of the Left that came from the Left itself. One example of an outlet attacked for this sort of critique was the famous *Praxis Journal*. The journal also organized the Korčula Summer School from 1963 to 1974, which was attended by prominent Yugoslav philosophers as well as Ernst Bloch, Erich Fromm, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas, and Henri Lefebvre. Due to its critical nature—the editors and authors were referred to as “professional anti-Communists” and “enemies of self-managing socialism”—the journal was banned on several occasions.

In the arts, opposition to the system, even in the form of irony, was often sanctioned. Black Wave films, for example, were banned even though they were produced within amateur film club associations financially supported by the state. Directors were not allowed to film; writers were occasionally accused of being “bourgeois” and could not publish their works anymore, and so on. Black Wave films were particularly problematic because they exposed the darker side of the socialist state, with its corruption and hypocrisy. After 1968 there were many attacks on this film movement especially for its pessimistic view on Yugoslav socialist development, as well as its expression of anarchistic and individualistic tendencies in society. Film directors of international renown such as Želimir Žilnik, Dušan Makavejev, and Karpo Godina had some of their films banned or “bunkered.” One of the main characters in the legendary Black Wave film *W. R. – Misterije organizma* (*W. R.: Mysteries of the Organism*, 1971), directed by Makavejev, openly opposes any repression in society, crying out: “Comrade lovers, for your health’s sake, fuck freely!” It is not a coincidence that the 1970 Genre Experimental Film Festival in Zagreb chose as its theme sexuality, with an aim to “humanise sexuality and sexualise humanity.”⁴ While the authorities more or less tolerated so-called unofficial art in marginal spaces such as youth clubs, student centers, artists’ studios, or private apartments, a much stricter attitude was taken toward events in public space. Tomislav Gotovac was taken to court on charges of “disturbing public morality” after his nude performance (streaking) in public. The exposure of one’s own nudity was then considered a symbolic act of freedom of conduct and therefore needed to be persecuted. The Tomislav Gotovac Archive contains records from his trial and the report of a psychiatrist to whom the artist was sent for an examination after his *Zagreb, I Love You* performance in 1981.⁵

The 1980s, however, brought different global politics than the previous decades; the Left lost power, and there was a turn

toward conservative, right-wing politics both in the United States and Europe. In Yugoslavia after President Tito's death, the weakened federal government was unable to cope with the rising economic woes, and the decade saw especially drastic changes in society as a whole. It had become clear not only that the economic crisis was developing hand in hand with growing ethnic nationalisms but also that Yugoslavia as such had already started to disintegrate. Sanja Iveković's works *Novi Zagreb (Ljudi iza prozora)* (*New Zagreb [People behind the Windows]*) and *Trokut (Triangle)*⁶ from 1979 reflect a specific historical period that was inevitably coming to an end.

Yugoslavia broke up in a civil war that started in 1991. While the 1990s in Slovenia were a period of enthusiasm, the beginning of "contemporary art" and the opening to the "global" art world, the rest of former Yugoslavia had to deal with more traumatic circumstances, including war, ethnic cleansing, genocide, and crimes against humanity.

Thinking One's Own Time

Even though Yugoslav socialist cultural politics were quite open, it could be argued that really radical breaks in art happened when artists "played with," disturbed, or distorted the ideological notion of time and the officially promoted optimism and patriotic education of the masses that went with it. But this is not only relevant to socialist Yugoslavia. Western philosophy teaches that time and space are inseparable and that it is not possible to manipulate space without first manipulating the notion of time. A joke from the socialist past illustrates this well: Three workers find themselves locked up, and they ask each other what they're in for. The first man says: "I was always ten minutes late to work, so I was accused of sabotage." The second man says: "I was always ten minutes early to work, so I was accused of espionage." And the third man says: "I always got to work on time, so I was accused of having a Western watch." Just like the three guys who never got the "right" time, the ruptures in art were actually the experiences of the "real time," and these artists "neither perfectly coincided with it" (that is, with time) for this would have been dogmatic realism in its purest sense, "nor [did they] adjust themselves to its demands"⁷ (abstract art as an officially promoted art of the state). It means that they were not on time but "in-time." And this was, to paraphrase Giorgio Agamben, a question of courage—the courage to fix the gaze on their own time so as to perceive not its light but rather its darkness. The task of artists, then, was to be "thinking their own time."

How was it possible for artists to be in-time? Mladen Stilinović's short meditation "Praise of Laziness" explains it well. He wrote that artists in the West were not lazy and therefore not artists but producers of something.

Their involvement with matters of no importance, such as production, promotion, gallery system, museum system, competition system (who is first), their preoccupation with objects, all that drives them away from [sic] laziness, from art. [. . .] Artists from the East were lazy and poor because the entire system of insignificant factors did not exist. Therefore they had enough time to concentrate on art and laziness. Even when they did produce art, they knew it was in vain, it was nothing.⁸

Laziness (error, failure, etc.) can be a sort of counterpoint to obsession with productivity and efficiency, to the subordination and instrumentalization of one's energies and the compulsory search for success in our current economic system. To be lazy (to make errors, to fail) today does not mean to act against an ideological authority, as was the case under communism, but to act primarily against an economic authority (i.e., capital). Stilinović's interest in language was one of the main themes in his work: visual signs, poetic speech, political slogans, Marxist phrases. By relocating the language of politics into an art context, he drew attention to the emptiness of that language in an ironic and humorous way.

Museums under socialism were always dealing with time as well; the space was ideologized and manipulated via the very notion of time, as it was mixed, distorted, and confused. Radical breaks happened not when artists interfered in the future but when they distorted past time so as to change the present itself, the in-time. But since this almost never happened within museums, we can conclude that while there were some somewhat progressive practices going on in these spaces (the education of the masses, i.e., workers), really radical practices—"events"—happened only when artists manipulated the official ideological time in such a way as to become historians of their own practices, of their own time. And this enabled them to rethink art history in a completely different way, not necessarily as a sequence of representations but rather as intensities or affects, where art had a performative rather than representational nature.

There are a few terms commonly used to refer to these kinds of artistic works and processes, such as the *neo-avant-garde*,

new conceptual practices, *New Art Practices*, or *druga linija* ("the other line," a term coined by art historian Ješa Denegri). *Druga linija* also signifies a different historical line in local art based on the avant-garde with, for example, the Dada magazine *Zenit* (Zenith) and the Bauhaus-schooled constructivist Avgust Černigoj in the 1920s; with EXAT 51 and "New Tendencies" in the 1950s, and in the 1960s and 1970s, with the Gorgona group (of which Julije Knifer and Mangelos were members), OHO, Goran Trbuljak, Mladen Stilinović, Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Marina Abramović, and others. In the broadest sense, *New Art Practices* denotes a direction, that is, accepting the most topical and up-to-date principles in art, the use of new media, a new approach to artistic activity, and a new understanding of the work of art, as well as a specific kind of social commitment. Their art evolved outside the institutional context in alternative (public) spaces. The "official" art system was indifferent toward alternative artistic practices, and this lack of interest and support forced artists to organize in their own ways. They were creating informal frameworks and networks, searching for their own historical and interpretive systems, and even setting up their own "institutions" of sorts. As a result there were many artistic collectives in Yugoslavia, such as Gorgona,⁹ the Group of Six Artists (of which Mladen Stilinović was a member), *Maj 75*, the OHO movement or group, Grupa KÔD . . . or, to put it another way, almost all post-avant-garde and alternative production was linked to various forms of collective artistic production, collaboration among artists, self-organizing, and, last but not least, networking. But in spite of openness and willingness to experiment, the absence of broader criticism of patriarchal structures is quite telling. Even though women under socialism had equal rights to men, at least in theory, and the emancipatory achievements of socialism were undeniable (the right to vote, abortion rights, paid maternal leave), women still had to fight for their rights on a daily basis. The few artists subverting society's patriarchal patterns were Sanja Iveković, Vlasta Delimar, Katalin Ladik, and Marina Abramović.

What can all of these alternative social and artistic forms that in different ways evaded the official art discourse tell us today? Despite their relatively extensive international connections, artists were able to create without the interfering interests of the state or the art market, which did not yet exist. Zdenka Badovinac's term "an expression of authentic interest" captures this well. The exclusion of these practices from Western anthologies and overviews of art during that time is also quite telling. The few artists mentioned were

subject to interpretation only insofar as their art related to Western practices. This only changed when artists and theorists started turning back to their local times (histories) and spaces, in conjunction with a sort of epistemic decolonization and accompanied by new production of local knowledge or equivalent parallel narratives, that is, with the demand for equal treatment of art worldwide. Of course, this could also be quickly turned around: the dominant art system lost no time in capitalizing on this "new" space. And again, as so often before in the history of art, time has played a major role in this process.

1. This is the title of a chapter in Dušan Makavejev, *Poljubac za drugaricu parolu* (A kiss for a comrade slogan) (Beograd: Nolit, 1965).

2. For more on the topic, see Bojana Piškur, "Other Histories Other Modernities," in *Southern Constellations: The Poetics of the Non-Aligned*, exh. cat. (Ljubljana: Moderna galerija, 2019).

3. The Museum of Modern Art, "Yugoslavia: A Report," press release no. 123, September 29, 1969, https://www.moma.org/shared/pdfs/docs/press_archives/4350/releases/MOMA_1969_July-December_0043_123.pdf.

4. See "GEFF 69, 1970," <https://thisisadominoproject.org/geff-69-1970/>.

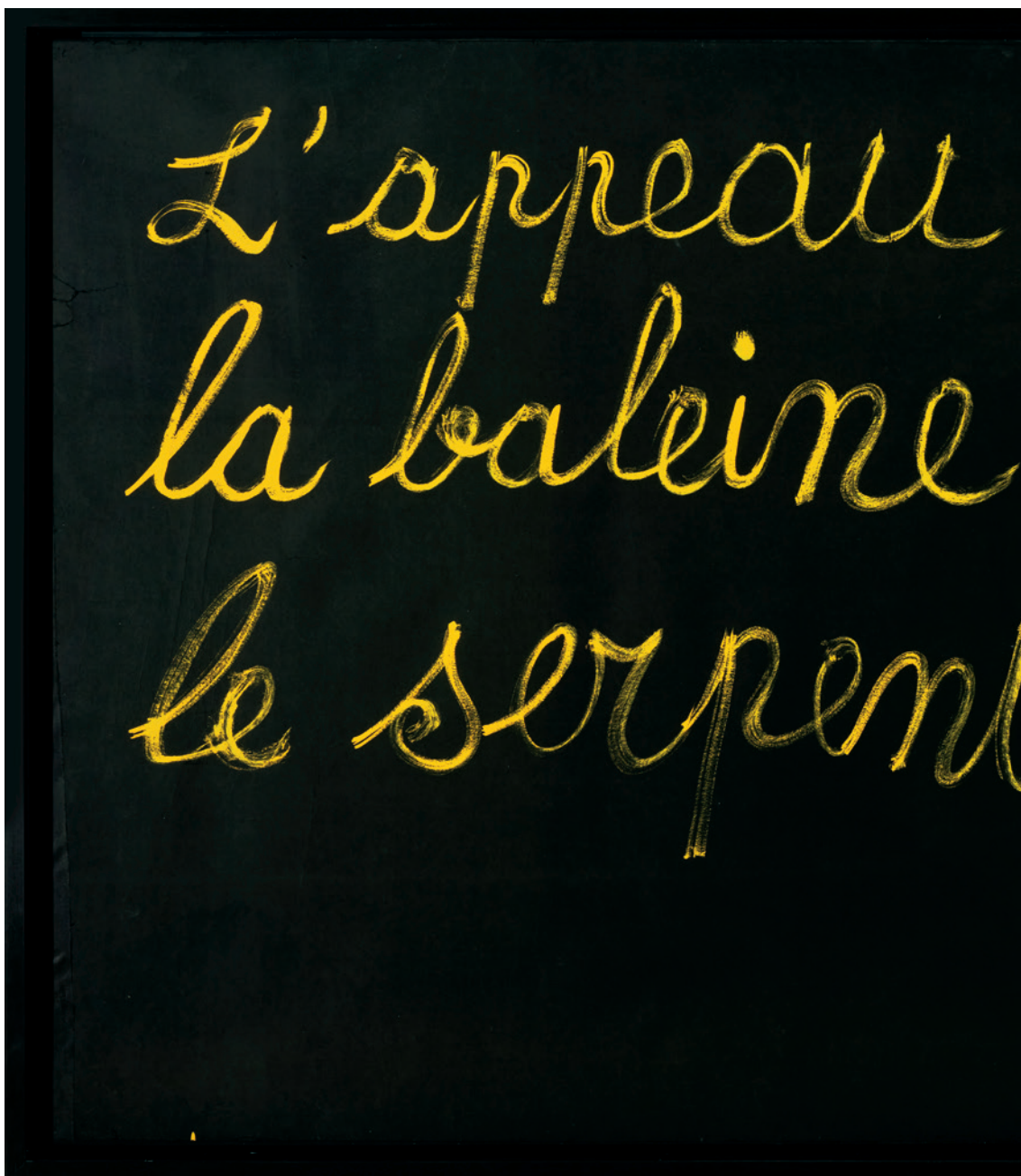
5. Gotovac did his first act of streaking in 1971 in Belgrade. In his 1981 performance *Lying Naked on the Asphalt, Kissing the Asphalt, Homage to Howard Hawks and His Film "Hatari,"* the artist walked down Ilica Street toward Republic Square in Zagreb where he lay naked on the street and started kissing the asphalt. The performance started at noon and lasted seven minutes; it ended when he was arrested by the police.

6. Both works address President Tito's official visit to Zagreb in 1979. During this ceremony people were not allowed on their balconies. In the performance *Triangle*, Iveković sat in her apartment, simulating masturbation and drinking whiskey while a state security agent watched her from a nearby building with binoculars. A while later a policeman removed her from her balcony.

7. Giorgio Agamben, "What Is the Contemporary?," in *What Is an Apparatus? And Other Essays* (Stanford: Stanford University Press, 2009), 40.

8. Mladen Stilinović, "Praise of Laziness," trans. Marija Marušić, 1993, Mladen Stilinović (website), <https://mladenstilinovic.com/works/10-2/>.

9. Gorgona was active from 1959 until 1966, and the group's participants included artists Josip Vaništa, Mangelos (Dimitrije Bašičević), Julije Knifer, Ivan Kožarić, and Đuro Seder, architect Miljenko Horvat, and critic Matko Meštrović. They called their works *anti-paintings* (Knifer, Mangelos, Marijan Jevšovar) and *no-art* (Mangelos), consequently replacing visual and material art objects with proposals, descriptions, and concepts.



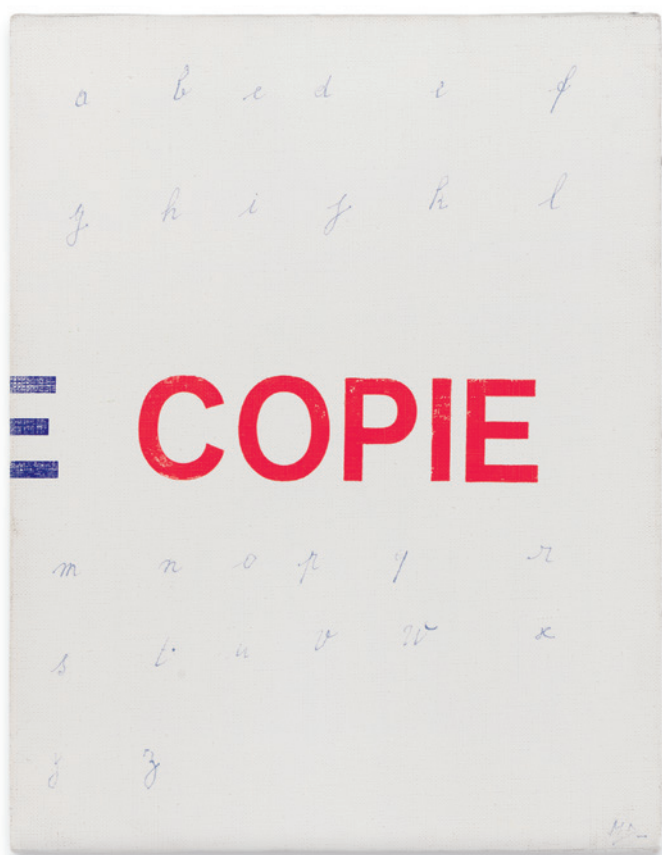
Marcel Broodthaers
*L'appeau, la sole, la baleine,
la rose, le serpent de, 1970*

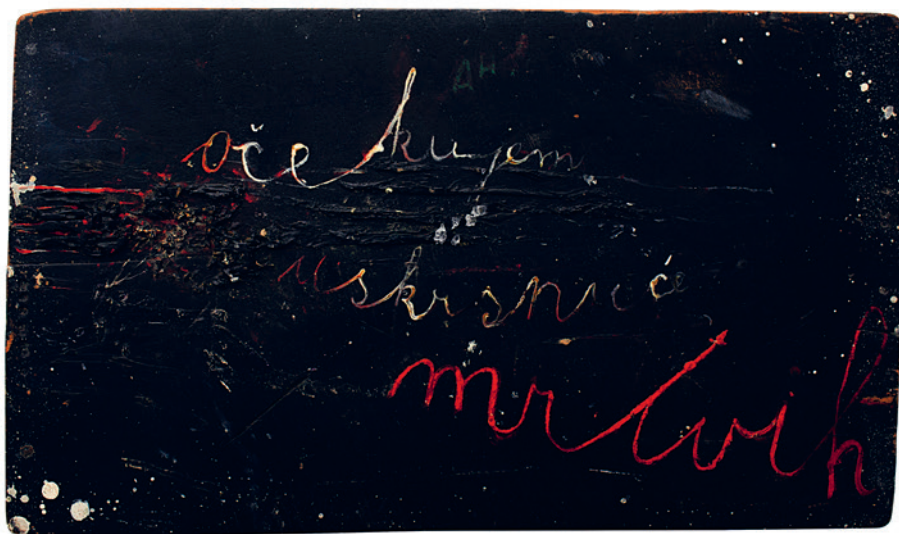
, la sole,
, la rose,
t de



Marcel Broodthaers
Lait, 1967

Pool, 1966

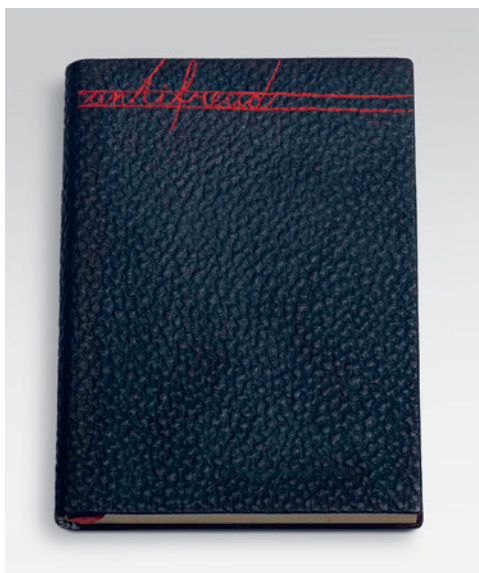




Mangelos (Dimitrije Bašičević)
хлеб, 1957-1963

Oče-kujem uskrsnuće mrtvih, 1964





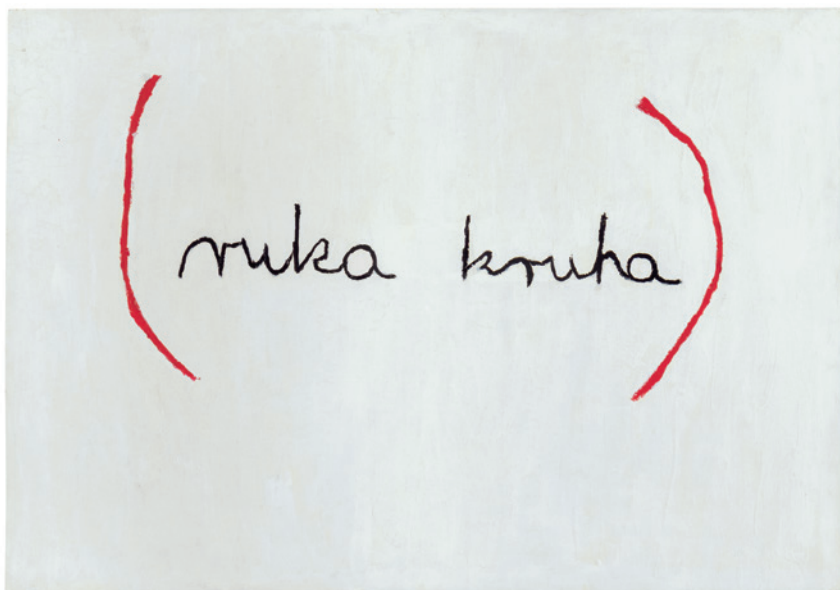
→

Skica-zakon
energije n.º 5,
1977-1978



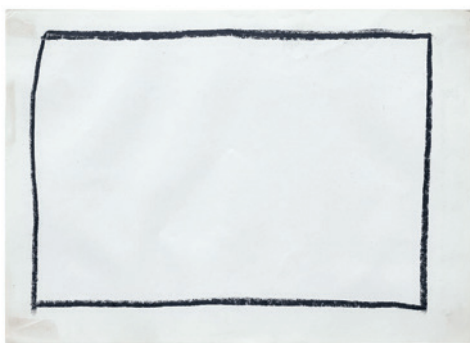
Mangelos (Dimitrije Bašičević)
Antifreud, 1967





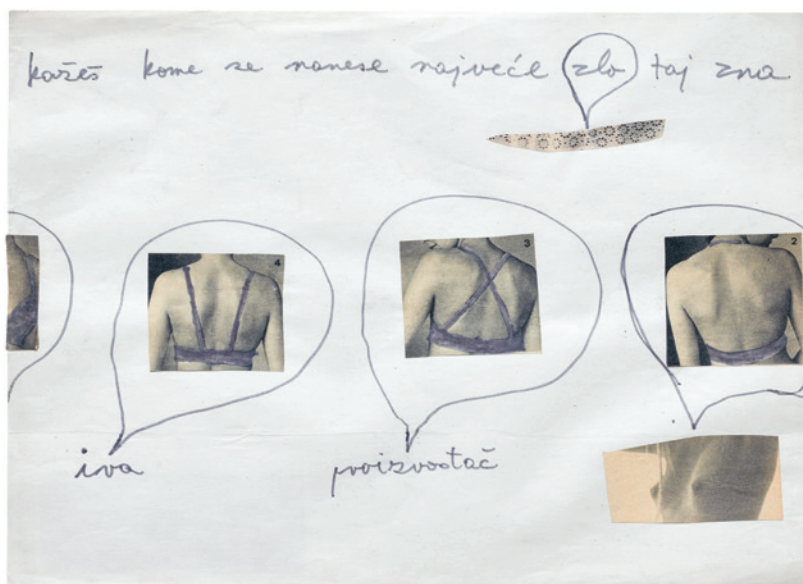
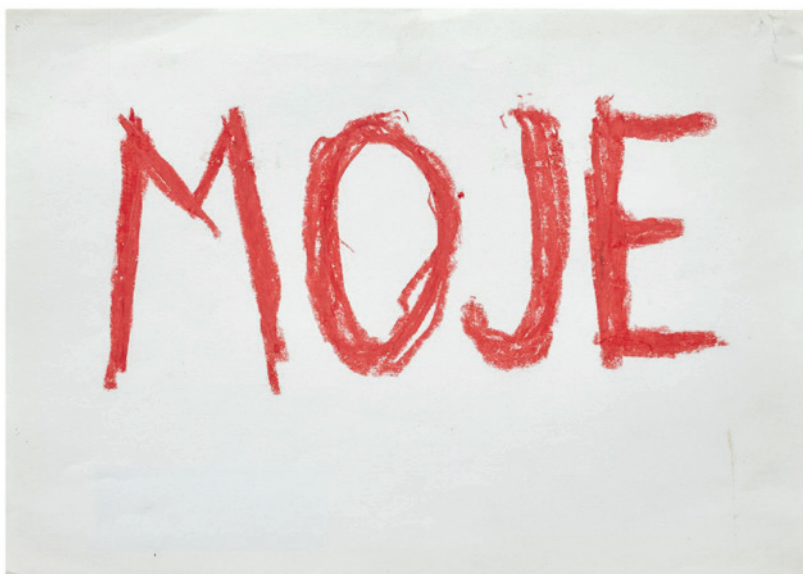
Mladen Stilinović
Ruka kruha, 1974

Ruka kruha, 1974



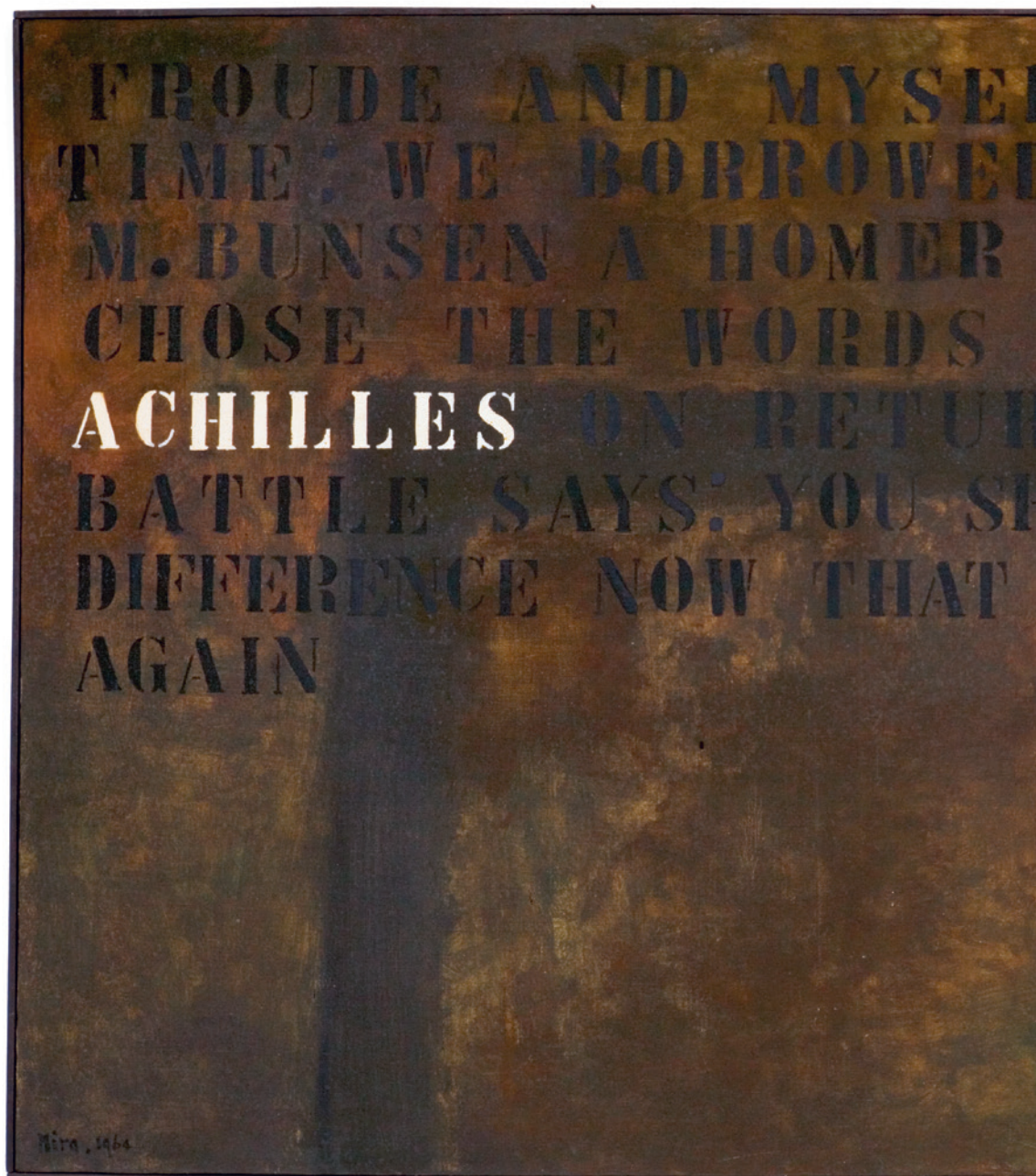


Mladen Stilinović
Kolači, 1983





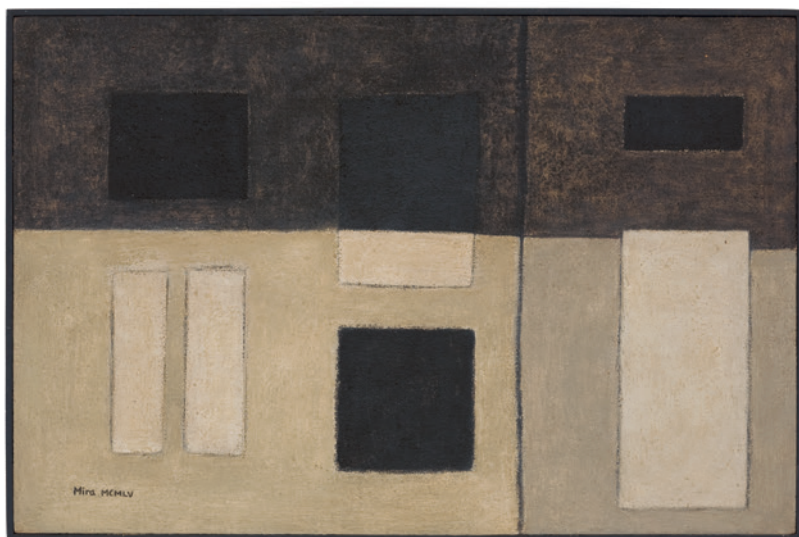




Mira Schendel
(todas las obras/all works)
O retorno de Aquiles I, 1964

LF AT THE
D FROM
AND FROUDE
IN WHICH
NING TO THE
ALL KNOW THE
I AM BACK



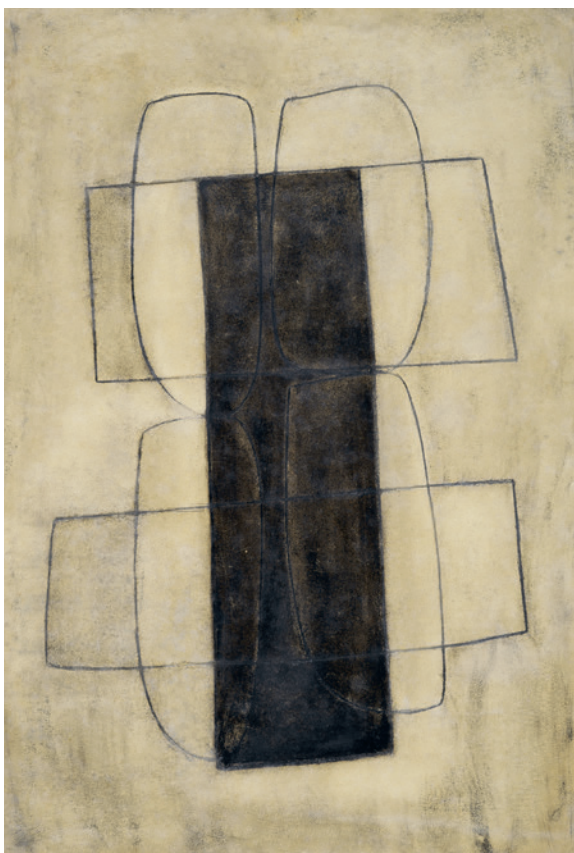




Sin título, ca. 1960

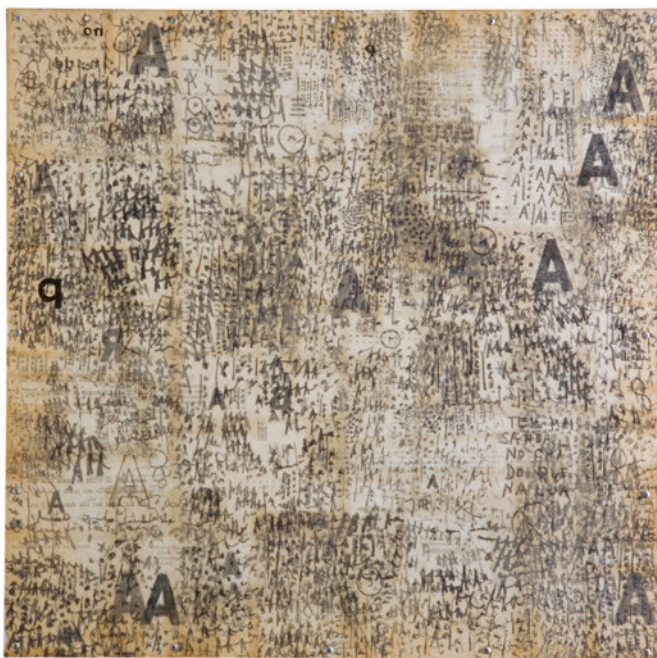


Sin título, ca. 1960



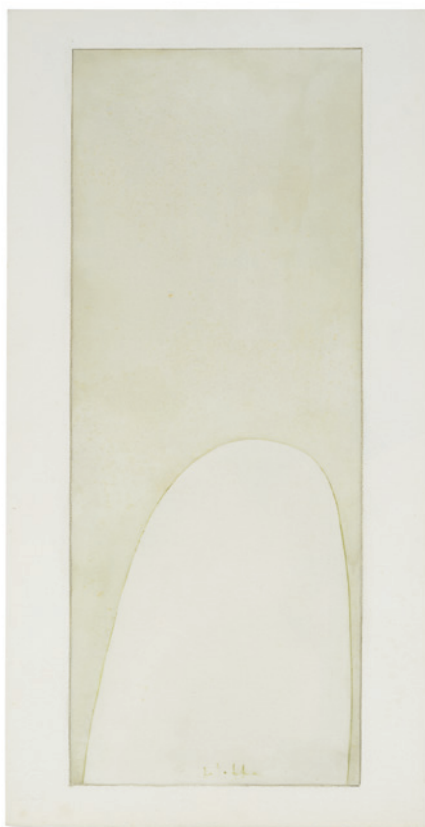
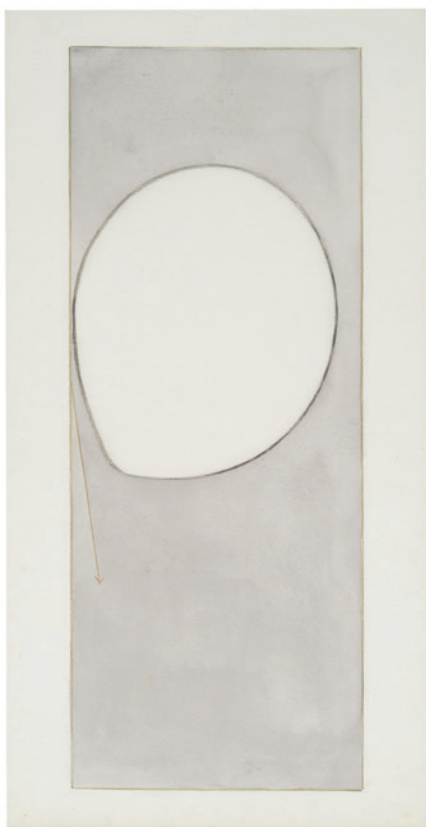


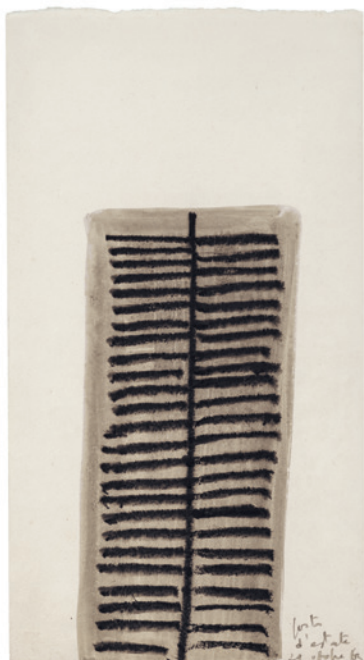
Sin título, serie
Objetos gráficos, 1969



Sin título, serie
Objetos gráficos, ca. 1967







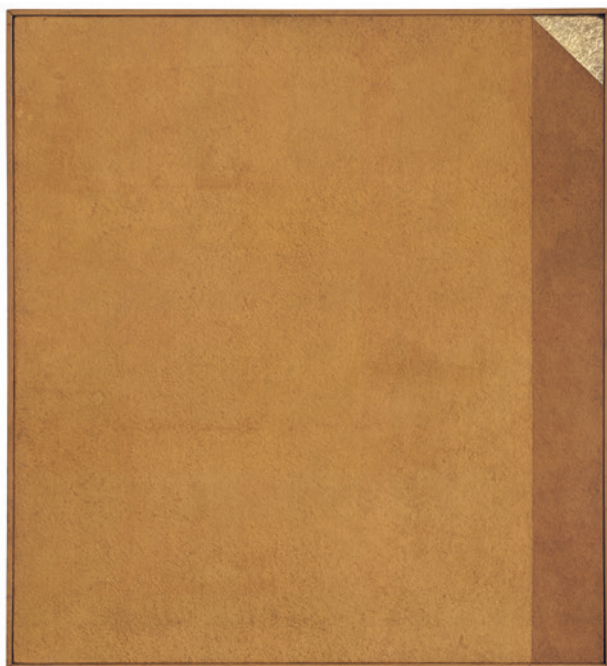
Sin título, 1963



Sin título, 1963

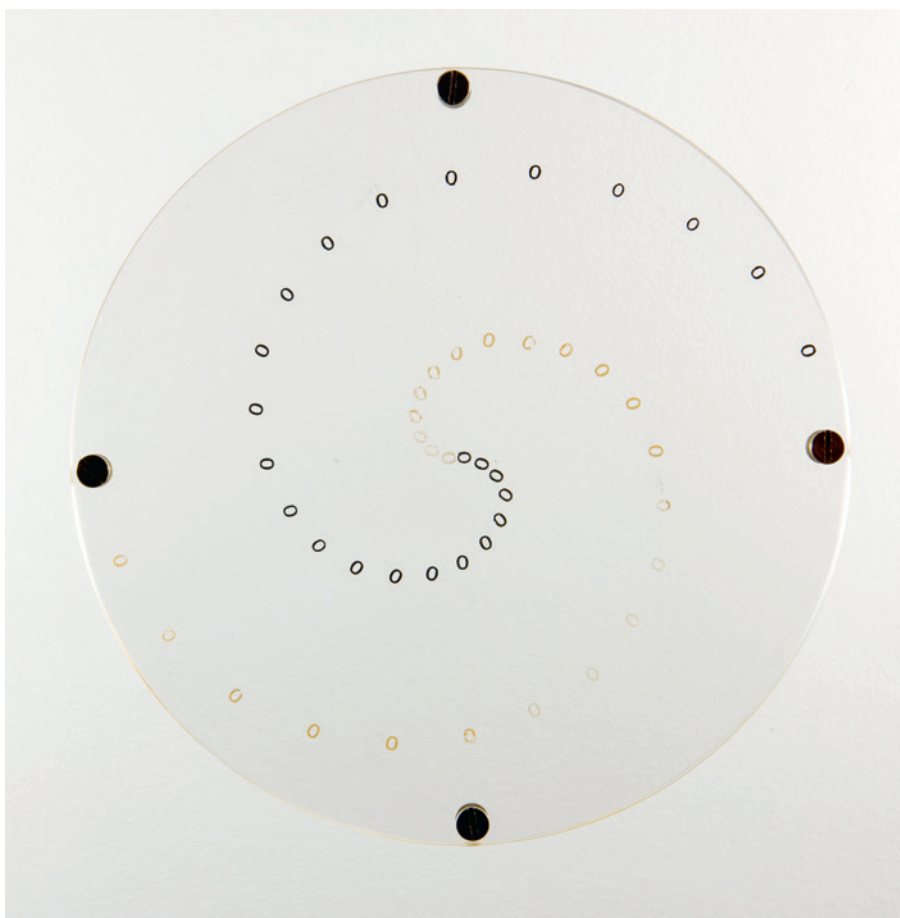


Sin título, ca. 1960



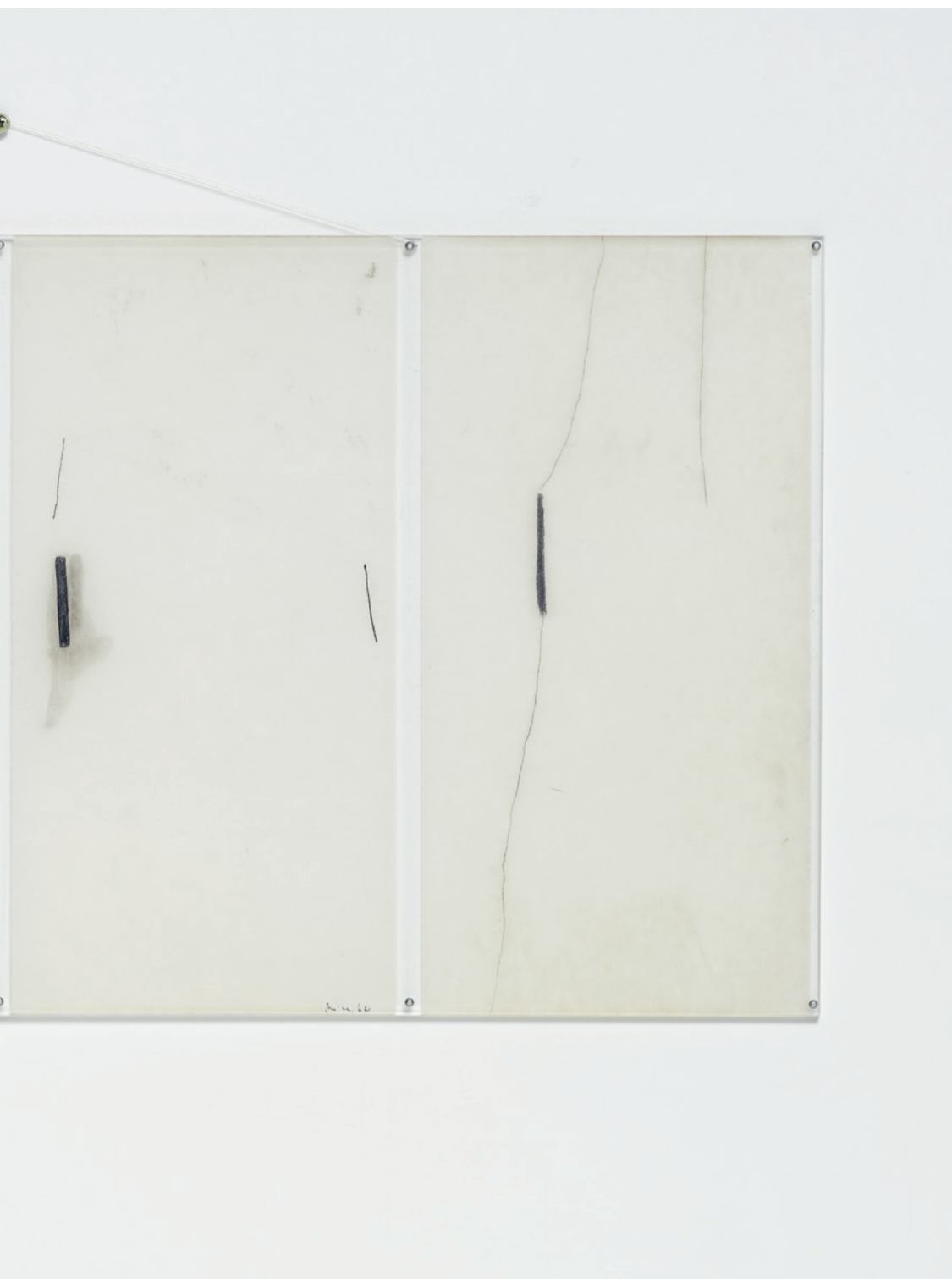












Lista de obras

List of Works

Todas las obra que se relacionan a continuación pertenecen a la Colección Susana y Ricardo Steinbruch, salvo aquellas en que conste una procedencia diferente.

All the works listed below belong to the Susana and Ricardo Steinbruch Collection unless otherwise stated.

Jonathas de Andrade

40 nego bom é um real
[40 bombones negros son un real]
[40 Black Candies for R\$1]
2014
Edición 2/5
Serigrafía, acrílico, cartón, plexiglás y madera
Dimensiones variables
pp. 112-113

Leonor Antunes

Permutations
[Permutaciones]
2017
Madera de teca y cuerda de cáñamo
177 x 20 x 2,5 cm c/u
p. 71

Artur Barrio

Livro de carne
[Libro de carne]
[Meat Book]
1978-1979
29 x 38 cm c/u; total: 15 pp.
pp. 90-91

Geraldo de Barros

Fotoforma
[Photoform]
1940
Fotografía en papel de gelatina de plata (superposición de imágenes en fotograma)
28 x 38,5 cm
p. 56 (arriba)

Fotoforma
[Photoform]
1940
Fotografía en papel de gelatina de plata (superposición de imágenes en fotograma)
30 x 39,5 cm
p. 56 (abajo)

Fotoforma. Estação da Luz, São Paulo, Brasil
[Fotoforma. Estación Luz, São Paulo, Brasil]
[Photoform. Light Station, São Paulo, Brazil]
1949
Fotografía en papel de gelatina de plata (superposición de imágenes en fotograma)
30 x 31,4 cm
p. 57 (abajo)

Fotoforma. Homenagem a Simeão Leal
[Fotoforma. Homenaje a Simeão Leal]
[Photoform. Homage to Simeão Leal]
1950
Fotografía en papel de gelatina de plata (superposición de imágenes en fotograma)
30 x 30,5 cm
p. 57 (arriba)

Projeto para objeto-forma (desenvolvimento de um quadrado)
[Proyecto para objeto-forma (desenvolvimiento de un cuadrado)]
[Project for Object-Form (Unfolding of a Square)]
1953
Esmalte sobre kelmite
60 x 60 cm
p. 55

Hércules Barsotti

Preto/branco/preto
[Negro/blanco/negro]
[Black/White/Black]
1960
Óleo y arena sobre lienzo
52,5 x 102,5 x 3,5 cm
p. 47 (abajo)

Maria Bartuszková

Ohne Titel (Titelmotiv)
[Sin título (Motivo del título)]
[Untitled (Title Motif)]
1984
Madera y yeso
40 x 41 x 10 cm
p. 82

Untitled 2b
[Sin título 2b]
1985
Piedra y yeso
11 x 13 x 13 cm
p. 83

Marcel Broodthaers

Pool
[Pool (Charco/Gallina)]
1966
Barriles de madera, pintura, tiza y cáscaras de huevo
Diámetro: 25 x 33 cm c/u
p. 164 (abajo)

Lait
[Leche]
[Milk]
1967
Botella de leche pintada
22 x 7,5 x 7,5 cm
p. 164 (arriba)

L'appEAU, la sole, la baleine, la rose, le serpent de
[El señuelo, el lenguado, la ballena, la rosa, la serpiente de]
[The Decoy, the Sole, the Whale, the Rose, the Serpent Of]
1970
Pintura sobre papel adherido a lienzo
125 x 217 cm
pp. 162-163

Copie (alphabet)
[Copia (alfabeto)]
[Copy (Alphabet)]
1972

Impresión tipográfica y
alfabeto manuscrito sobre
tela
35 x 27 cm
p. 165

Waltercio Caldas

Maizenas
1979
Técnica mixta sobre cartón
21,2 x 43,5 x 4,7 cm
p. 130 (abajo)

Godard
1986
Hierro pintado
50 x 100 x 40 cm
p. 130 (arriba)

Sin título
[Untitled]
1994
Edición 1/3
Vidrio y alcohol
60 x 37 x 26,5 cm
p. 131

Sérgio Camargo

Sin título
[Untitled]
Ca. 1980
Relieve sobre madera
y pintura
150 x 150 x 3 cm
p. 70

Amilcar de Castro

Sin título
[Untitled]
Ca. 1960
Acero inoxidable
Dimensiones variables
p. 63

Willys de Castro

Instabilidade integrativa
[Inestabilidad integradora]
[Integrative Instability]
1959-1961
Óleo sobre lienzo

99 x 99 cm
p. 46

Lygia Clark

*Planos em superfície
modulada*
[Planos en superficie
modulada]
[Planes on Modulated
Surface]
1957
Pintura industrial sobre
madera
80 x 80 cm
p. 59

Bicho dourado
[Bicho dorado]
[Golden Critter]
1960-1963
Aluminio con pátina dorada
Dimensiones variables
pp. 60 y 61

O antes é o depois
[El antes es el después]
[The Before Is the After]
1963
Aluminio
Dimensiones variables
p. 62

Waldemar Cordeiro

*Estrutura determinada e
determinante*
[Estructura determinada y
determinante]
[Determined and
Determinant Structure]
1958
Esmalte sobre eucatex
150 x 40 cm
p. 54

Antonio Dias

The Illustration of Art
[La ilustración del arte]
1972
Acrílico sobre lienzo
85 x 130 cm
p. 74

Juan Downey

Video Trans Americas
1973-1976
Óleo, acrílico, grafito y
collage sobre madera
243 x 122 cm
Colección Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía
Depósito indefinido de la
Fundación Museo Reina
Sofía, 2019
p. 116

Video Trans America
1976
Óleo sobre madera
91,7 x 72,5 cm
p. 119

Untitled Meditation
[Meditación sin título]
Ca. 1976-1977
Lápiz de color y grafito
sobre papel pegado a
cartulina
23 x 30,5 cm
Colección Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía
Depósito indefinido de la
Fundación Museo Reina
Sofía, 2019
p. 117 (arriba)

Untitled Meditation
[Meditación sin título]
1977
Lápiz de color y grafito
sobre papel pegado a
cartulina
23 x 28,5 cm
Colección Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía
Depósito indefinido de la
Fundación Museo Reina
Sofía, 2019
p. 117 (abajo)

Tayari
1977
Lápiz de color, grafito y
tinta sobre mapa de papel
130 x 55 x 5 cm
p. 115

Meditation
[Meditación]
1978
Óleo, grafito y tinta sobre lienzo
125 x 176,5 cm
p. 114

Hermelindo Fiaminghi

Círculos concêntricos e alternados
[Círculos concéntricos y alternos]
[Concentric and Alternating Circles]
1958
Esmalte sobre Eucatex
60 x 60 cm
p. 47 (arriba)

Anna Bella Geiger

Mapa-Mundi – Sobre a arte – Correntes
[Mapamundi – Sobre el arte – Corrientes]
[World Map – About Art – Currents]
1975
Tinta de máquina de escribir y collage sobre papel
21 x 24 cm
p. 111

Brasil nativo, Brasil alienígena
[Native Brazil, Alien Brazil]
1977
Impresión offset sobre papel
120 x 30 cm
p. 110

Orbis Descriptio com equações e colunas salomónicas
[Orbis Descriptio con ecuaciones y columnas salomónicas]
[Orbis Descriptio with Equations and Solomonian Columns]

1998
Cajón archivador de hierro, encáustica, metales y muelles
35 x 68 x 11 cm
p. 118

Mathias Goeritz

Cubos incrustados
[Embedded Cubes]
1978
Madera y pan de oro
42,5 x 45,1 x 40,6 cm
p. 75

Fernanda Gomes

Sin título
[Untitled]
1992
Tejido, hilo de lino, vidrio y papel
37 x 8 cm
p. 36 (izquierda)

Fortuna
[Fortune]
1992
Papel de cigarro e hilo
73 x 3 cm
pp. 38 y 39

Sin título
[Untitled]
2001
Papel de arroz sobre tela
50 x 50 x 2 cm
p. 40

Sin título
[Untitled]
2001
Cuchillos e hilos de lino
3 x 32 x 1,4 cm
p. 43

Sin título
[Untitled]
2003
Papel e hilo de lino sobre tela
100 x 100 cm
p. 41

Sin título
[Untitled]
2005
Sillas de madera
113 x 42 x 44 cm
p. 37

Sin título
[Untitled]
2011
Pintura sobre madera
57 x 104 x 8 cm
p. 42 (arriba)

Sin título (*Do It Yourself*)
[Untitled (Hazlo tú mismo)]
2022
Cerilla y pintura acrílica
Dimensiones variables
p. 42 (abajo)

Sin título
[Untitled]
s. f.
Tres cajas de cartón, hilo de lino y clavo
27 x 19 x 7 cm
p. 36 (derecha)

Tomislav Gotovac

Zagreb, I Love You!
Performance: Lying Naked on the Asphalt; Kissing the Asphalt; Homage to Howard Hawks and His Film "Hatari"
[¡Zagreb, te amo!
Performance: desnudo sobre el asfalto; besando el asfalto; homenaje a Howard Hawks y su película «Hatari»]
1981
Fotografía en gelatina de plata
19 x 28 cm c/u
p. 96

Giorgio Griffa

Linee orizzontali
[Líneas horizontales]
[Horizontal Lines]

1974
Acrílico sobre tela
122 x 235 cm
pp. 124-125

Ion Grigorescu

Electoral Meeting (4)
[Mitin electoral (4)]
1975
Fotografía en gelatina
de plata sobre madera
contrachapada
50 x 35 cm
p. 94

Party
[Fiesta]
1980
Fotografía en gelatina
de plata
50 x 84 x 3,5 cm
p. 95 (abajo)

Víctor Grippo

*La papa dora la papa,
la conciencia ilumina la
conciencia*
[The Potato Browns the
Potato, Consciousness
Enlightens Consciousness]
1978
Patatas, resina, electrodos
de zinc, electrodos de
cobre, voltímetro, cables
eléctricos, esfera de
resina acrílica, solución
electrolítica de oro y sal
170 x 80 x 80 cm /
170 x 45 x 45 cm
p. 97

Sanja Iveković

*Novi Zagreb (Ljudi iza
prozora)*
[Nuevo Zagreb (Gente
detrás de las ventanas)]
[New Zagreb (People
behind the Windows)]
1979
Edición 5/5
Collage fotográfico e

impresión digital
126 x 172 cm
p. 95 (arriba)

Hudinilson Jr.

Sin título
[Untitled]
1983-1989
Tejido, metal, papel,
cabello, cinta adhesiva,
goma y plástico
Variables
p. 134

Narcisse - Gesto II
[Narciso-Gesto II]
[Narcissus-Gesture II]
1986
Xerografía sobre papel
23 x 31 cm c/u
p. 135

Julije Knifer

Composition 15
[Composición 15]
1959
Óleo sobre lienzo
55,3 x 64,7 cm
p. 53

Sin título
[Untitled]
1960-1961
Óleo sobre lienzo
65 x 77 x 3 cm
p. 52

Edward Krasiński

Composition in Space VIII
[Composición en el
espacio VIII]
1963
Madera, alambre y pintura
acrílica
51 x 29 x 20,5 cm
p. 48

Composition Space
[Composición en el
espacio]
1964

Madera, alambre y pintura
acrílica
59,5 x 71 x 1,5 cm
p. 49

Sin título
[Untitled]
1965
Metal y pintura acrílica
46 x 184 cm
pp. 50-51

Intervention
[Intervención]
1975
Tablero de fibra de madera,
marco de madera, pintura
acrílica y cinta adhesiva
azul
70 x 50 x 2,5 cm
p. 78

Intervention
[Intervención]
1975
Madera contrachapada
pintada y cinta adhesiva
azul
100 x 70 x 8 cm
p. 79

Seung-taek Lee

Godret Stone
[Piedra de Godret]
1957
Piedras, cuerda y barras de
madera
70 x 111,5 x 5 cm
pp. 80-81

Jac Leirner

Os cem (roda)
[Los cien (rueda)]
[The One Hundreds
(Wheel)]
1985-1987
Billetes brasileños antiguos
y acero inoxidable
75 (diámetro) x 7,5 cm
pp. 128-129

José Leonilson

São tantas as verdades
[Son tantas las verdades]
[So Many Are the Truths]
1988
Tinta acrílica, lápiz de color
y ensamblaje de piedras
semipreciosas e hilo de
cobre sobre lona
213 x 106 cm
p. 139

O porta fortuna
[El portador de la fortuna]
[The Fortune Bearer]
1989
Tinta acrílica sobre tela
150 x 100 cm
p. 137

Voilà mon coeur
[Aquí está mi corazón]
[Here Is My Heart]
Ca. 1989
Bordado y ensamblaje.
Cristales, hilo, fieltro y tinta
metálica sobre lona
22 x 30 cm
p. 136

O dia do herói
[El día del héroe]
[Hero Day]
1990
Bordado sobre fieltro
104 x 156 cm
p. 138

*O q. você desejar, o q.
você quiser, eu estou
pronto para servi-lo*
[Cualquier cosa que
desees, cualquier cosa que
quieras, estoy listo para
servirte]
[Whatever You Desire,
Whatever You Want, I Am
Ready to Serve You]
1990
Bordado y cosido sobre
voile y percha de cobre
32 x 42,5 x 10 cm
pp. 140 y 141

Espada
[Sword]
1991
Réplica 21/100, 2007
Bronce
13,5 x 8 x 1,5 cm
p. 106

Anna Maria Maiolino

Codicilli
[Codicilios]
[Codicils]
1993-2000
Cemento moldeado
41 x 47 x 5 cm
p. 69 (abajo)

Mais codicilli
[Más codicilios]
[More Codicils]
1993-1996
Cemento moldeado
41 x 47 x 5 cm
p. 68

Codicilli
[Codicilios]
[Codicils]
1998
Cemento moldeado
41 x 47 x 5 cm
p. 69 (arriba)

Mangelos (Dimitrije Bašičević)

Paysage cantabile, m. 6
[Paisaje cantable, m. 6]
[Song Like Landscape,
m. 6]
1957-1963
Temple sobre madera
28 x 21 cm
p. 167

хлеб
[Pan]
[Bread]
1957-1963
Pintura al agua y tinta sobre
cartón
28,6 x 39,4 cm
p. 166 (arriba)

*Oče-kujem uskrснуće
mrtvih*
[Esperando la resurrección
de los muertos]
[Waiting for the
Resurrection of the Dead]
1964
Óleo sobre tabla
34,3 x 58,4 x 2,1 cm
166 (abajo)

Antifreud
[Anti Freud]
1967
Agenda de bolsillo, pintura
al agua sobre papel
16 x 12 cm
p. 168

Skica-zakon energije n.º 5
[Bosquejo de la Ley de la
energía n.º 5]
[Energy Law Sketch #5]
1977-1978
Pan de oro y pintura sobre
plástico
11 (diámetro) x 16 cm
p. 169

António Manuel

Enterro
[Entierro]
[Burial]
1968
Flan (matriz de periódico
intervenida)
38 x 39 x 4 cm
p. 88

Dia a dia a Manuel
[Manuel Day by Day]
1975
Flan (matriz de periódico
intervenida)
54,5 x 37 x 4,5 cm
p. 86

*Roubaram o poema
enterrado*
[Han robado el poema
enterrado]
[The Buried Poem Was
Stolen]

1975
Flan (matriz de periódico
intervenida)
54,5 x 37 x 4,5 cm
p. 87

Dóra Maurer

Hidden Structures 1-6
[Estructuras ocultas 1-6]
1977-1980

Frotage sobre papel
50 x 65 cm c/u
pp. 76-77

Cildo Meireles

*6 notas de 1 cruzeiro. Preço
= 800,00 cruzeiros*
[6 billetes de 1 cruzeiro.
Precio = 800,00 cruzeiros]
[6 1-Cruzeiro Bills.
Price = 800.00 Cruzeiros]
1970
Pintura acrílica sobre papel
y collage
50,5 x 36 cm
p. 122

*Inserções em circuitos
ideológicos: Projeto
Coca-Cola*
[Inserciones en circuitos
ideológicos: Proyecto
Coca-Cola]
[Insertions into Ideological
Circuits: Coca-Cola
Project]
1970
Pintura acrílica y cristal,
serigrafía
17,8 cm c/u
Colección Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía
Donación del autor, 2011
p. 89 (arriba)

*Inserções em circuitos
ideológicos 2. Projeto
Cédula*
[Inserciones en circuitos
ideológicos 2. Proyecto
octavilla]
[Insertions into Ideological

Circuits 2. Ticket Project]
1970
Siete billetes intervenidos
por el artista. Estampación
sobre papel
5 x 15 cm
Colección Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía
Donación del autor, 2011
p. 89 (abajo)

Marisa Merz

Testa
[Cabeza]
[Head]
1982
Arcilla sin cocer
policromada
15 x 12,5 x 15 cm
p. 126

Vânia Mignone

Abra a porta
[Abra la puerta]
[Open the Door]
1999
Pintura acrílica sobre MDF
31,5 x 81,3 cm
pp. 2-3

Hélio Oiticica

Metaesquema
Ca. 1950
Gouache sobre cartón
41 x 47 cm
p. 65 (abajo)

Metaesquema 164
1956-1957
Gouache sobre papel
40,8 x 56,8 cm
p. 64

Metaesquema
1957
Gouache sobre cartón
47 x 53 cm
p. 65 (arriba)

Lydia Okumura

*Impressions of Horizontal
from Left, Impressions of
Horizontal from Center,
Impressions of Horizontal
from Right*
[Impresiones de
horizontal desde la
izquierda, Impresiones de
horizontal desde el centro,
Impresiones de horizontal
desde la derecha]
1977
Acrílico y grafito sobre
papel
76 x 107 cm c/u
pp. 72-73

Lygia Pape

Sin título, *Tecelar*
[Telar]
[Untitled, Weaving]
1957
Tinta negra sobre papel
japonés
54 x 42 cm
p. 58 (derecha)

Sin título, *Tecelar*
[Telar]
[Untitled, Weaving]
1957
Tinta negra sobre papel
japonés
65 x 34 cm
p. 58 (izquierda)

Mira Schendel

Sin título
[Untitled]
1955
Témpera sobre madera
40 x 60 cm
p. 179

Sin título
[Untitled]
Ca. 1960
Témpera sobre papel
46 x 23,3 cm
p. 180 (derecha)

Sin título
[Untitled]
Ca. 1960
Témpera sobre papel
46 x 23,3 cm
p. 180 (izquierda)

Sin título
[Untitled]
Ca. 1960
Témpera sobre papel
23,8 x 16,1 cm
p. 181 (abajo)

Sin título
[Untitled]
Ca. 1960
Tinta china sobre papel
49,8 x 34,5 cm
p. 181 (arriba)

Sin título
[Untitled]
Ca. 1960
Témpera y carboncillo
sobre tablex
40 x 70 cm
p. 178

Sin título, *Sim*
[Sí]
[Untitled, Yes]
Ca. 1960
Ecoline y tinta china sobre
papel
48 x 38 cm
p. 188

Sin título
[Untitled]
Ca. 1960
Tinta sobre papel
46,3 x 32,5 cm
p. 186 (abajo)

Sin título
[Untitled]
1963
Tinta sobre papel
35 x 19,5 cm
p. 186 (arriba izquierda)

Sin título
[Untitled]

1963
Tinta sobre papel
35 x 19,5 cm
p. 186 (arriba derecha)

O retorno de Aquiles I
[El regreso de Aquiles I]
[The Return of Achilles I]
1964
Óleo sobre tela
93 x 132 cm
pp. 176-177

Sin título
[Untitled]
1964
Óleo sobre papel de arroz
46 x 23 cm
p. 191

4 monotipias
[4 Monotypes]
1964
Óleo sobre papel de arroz
47 x 98 x 0,8 cm
pp. 192-193

Sin título, serie *Droguinhas*
[Pequeñas cosas]
[Untitled, from the series
Little Nothings]
1965
Papel japonés anudado
21 x 26 x 27 cm
Colección Museo
Nacional Centro de Arte
Reina Sofía

Sin título, serie *Objetos
gráficos*
[Untitled, from the series
Graphic Objects]
Ca. 1967
Óleo, grafito letraset y
dactilografía sobre
collage de papel de
arroz entre dos placas de
acrílico
50,3 x 50 x 0,6 cm
p. 183

Sin título, serie *Objetos
gráficos*
[Untitled, from the series

Graphic Objects]
1969
Óleo, grafito y letraset
sobre collage de papel
de arroz entre dos placas
de acrílico
100 x 100 x 0,8 cm
p. 182

Sin título
[Untitled]
Ca. 1970
Lápiz y acuarela sobre
papel
31 x 23 cm

I Ching
1972
Acrílico y letraset
22 (diámetro) x 0,6 cm
p. 190

Sin título, serie *Toquinhos*
[Taquitos]
[Untitled, from the series
Little Stumps]
1973
Acrílico, papel de arroz y
letraset
47 x 26 x 3,5 cm
p. 184

Sin título
[Untitled]
Ca. 1979
Acuarela, lápiz y oro
45,5 x 23,5 cm
p. 185 (derecha)

Sin título
[Untitled]
Ca. 1979
Acuarela, lápiz y oro sobre
tabla
45,5 x 23,5 cm
p. 185 (izquierda)

Sin título
[Untitled]
1981
Témpera y pan de oro
sobre tabla
55,5 x 50 cm
Colección Museo

Nacional Centro de Arte
Reina Sofía. Depósito
indefinido de la
Fundación Museo Reina
Sofía, 2022 (Donación
de Susana y Ricardo
Steinbruch en honor a
Manuel Borja-Villel)
p. 187

Sin título
[Untitled]
Ca. 1984
Témpera y oro sobre papel
36 x 26 cm

Sarrafo
[Listón]
[Splint]
1987
Témpera acrílica y yeso
sobre madera
100 x 180 x 16,5 cm
p. 189

Regina Silveira

*To Be Continued . . . (Latin
American Puzzle)*
[Continuará... (Puzle
latinoamericano)]
1997
Edición 3/3
Impresión digital en vinilo
adhesivo sobre recortes
de EVA
Dimensiones variables
pp. 92-93

Mladen Stilinović

Untitled #II
[Sin título n.º II]
1974
Collage y tinta negra a
rotulador sobre papel
20,5 x 29 cm
p. 173 (abajo)

Ruka kruha
[Mano de pan]
[Hand of Bread]
1974
Acrílico sobre cartón

70 x 100 cm
p. 170 (abajo)
Ruka kruha
[Mano de pan]
[Hand of Bread]
1974
Acrílico sobre cartón
70 x 100 cm
p. 170 (arriba)

Smrđi
[Olores]
[Smells]
1975
Lápiz y lápiz de color sobre
papel
21,8 x 29,7 cm c/u
p. 171

Moje
[Mío]
[Mine]
1974
Lápices de cera sobre
papel
20,8 x 29,7 cm
p. 173 (arriba)

Kolači
[Pasteles]
[Cakes]
1983
Acrílico sobre madera
16,6 x 16,6 x 1,6 cm
p. 172

Tunga (Antônio José de Barros de Carvalho)

Besouro
[Escarabajo]
[Beetle]
1997
Escarabajos peloteros,
hierro, imán, limaduras de
hierro y lámina de cobre
80 x 80 x 20 cm
p. 123

Sin título
[Untitled]
Ca. 1977-1980
Copia de exposición,
2022

Goma, metal y luz
ultravioleta
150 x 150 x 4 cm
p. 127

Danh Võ

02.02.1861
2009
29,6 x 21 cm
Colección Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía
Donación de Danh Võ,
2016
p. 101

Let Justice Be Done
[Que se haga justicia]
2013
Dibujo a tinta y lámina de
oro sobre caja de cartón,
bronce fundido, cadena y
ganchos de hierro oxidado,
rama y palo de madera
42 x 310 x 353 cm
pp. 104-105

Sin título (*Promised Land*)
[Untitled (Tierra prometida)]
2015
Caja de cartón, pan de oro,
tinta y sellos postales
24 x 40 x 26 cm
Colección Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía
Donación de Danh Võ, 2016
p. 100

Sin título
[Untitled]
2021
Torso romano de mármol
(ca. siglo II-III), caja
Carnation Milk Products,
madera y metal
22 x 50 x 33 cm
p. 107

**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
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

**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA**

Director
Manuel Segade

Subdirectora Artística
Amanda de la Garza

Jefe del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

**Coordinadora General de
Exposiciones**
Beatriz Velázquez

Jefe del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Jefe de Registro de Obras
Maria Aranzazu Borraz de Pedro

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefe de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño Granado

**Jefe de Actividades Culturales
y Audiovisuales**
Chema González

**Jefe 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

Directora de Estudios
Julia Morandeira Arrizabalaga

Subdirector Gerente
Julián González Cid

**Subdirectora Adjunta a
Gerencia**
Sara Horganero

Consejero Técnico
Ángel J. Moreno Prieto

**Jefe de la Unidad de Apoyo a
Gerencia**
Rocío Ruiz Vara

Jefe de Recursos Humanos
María Paloma Herrero

Jefe del Área Económica
Beatriz Guijarro

**Jefe 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

Jefe del Área de Informática
Mónica Asunción Rodríguez
Escribano

Esta publicación se edita con motivo de la exposición *Un acto de ver que se despliega. Colección Susana y Ricardo Steinbruch*, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 10 de noviembre de 2022 al 2 de octubre de 2023

EXPOSICIÓN

Comisariado

Manuel Borja-Villel, con la colaboración de Beatriz Martínez Hijazo

Coordinación

Carolina Bustamante
Beatriz Martínez Hijazo

Restauración

Jorge García Gómez Tejedor
Manuela Gómez Rodríguez

Traducciones

Neil Fawle
Philip Sutton

PUBLICACIÓN

Publicación editada por el departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía

Dirección editorial

Alicia Pinteño

Coordinación editorial

Jone Aranzabal Itoiz
Luis Bernal

Traducciones

Del español al inglés:
Philip Sutton, pp. 12-17
Del francés al español:
Alicia Martorell, p. 102
Del francés al inglés:
Carolyn Wooding, p. 103
Del portugués al español:
Marta Pino, pp. 20-26
Del portugués al inglés:
Jethro Soutar, pp. 28-34
Del inglés al español:
Jaime Blasco, pp. 144-152

Edición y corrección de textos y pruebas

Español: Jone Aranzabal Itoiz y Luis Bernal
Inglés: Tess Rankin

Diseño

Manolo García nz

Gestión de la producción

Julio López

Gestión administrativa

Victoria Wizner

Fotomecánica

Lucam

Impresión y encuadernación

Palgraphic

© Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía, 2024

© de las imágenes, sus autores

© Artur Barrio
© César y Claudio Oiticica
© Cildo Meireles
© Estate of Mira Schendel
© Giorgio Griffa
© Mladen Stilinović
© Sanja Iveković
© Sociedade Amigos do Projeto
Leonilson
© Tunga
© Willys de Castro

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 notificado por
escrito al editor, será corregido
en ediciones posteriores.

ISBN: 978-84-8026-656-7
NIPQ: 194-24-008-6
D.L.: M-15222-2024

Catálogo de publicaciones
oficiales
<https://cpage.mpr.gob.es>

Este libro se ha impreso en
Cubierta:
Curious Metallics Ionised de
300 g
Interiores:
Papel Munken Polar de 130 g
Curious Metallics Ionised de
120 g

208 páginas
167 x 235 cm

CRÉDITOS
FOTOGRAFICOS

Claire Dorn: p. 53
Cortesía del artista y
Kurimanzutto, Ciudad de
México/Nueva York, fotografía
Michel Zabé: pp. 104-105
Cortesía del artista y la Galería
Casey Kaplan, Nueva York,
fotografía Giulio Caresio: pp.
124-125
Cortesía Galería 1MiraMadrid:
pp. 95 (arriba); 166 (abajo)
Edouard Fraipont: pp. 36-41; 43;
49-51; 56-57; 68-69; 71-74; 80-
81; 86-88; 90-91; 110-111; 118;
122-123; 128-131; 136-137; 139-
141; 180-181; 185-186; 191-193
Eduardo Ortega: pp. 59-62;
176-177; 179; 182-184; 188-190
Filipe Berndt: pp. 2-3
Imagen Subliminal (Miguel de
Guzmán + Rocio Romero):
pp. 18-19; 44-45; 66-67; 84-85;
92-93; 98-99; 120-121; 132-133;
142-143
Joaquín Cortés y Román Lores,
Museo Reina Sofía: pp. 48;
65; 83; 89; 96; 100-101; 106;
108-109; 112-113; 116-117; 119;
162-164; 166 (arriba); 168-169;
171-175; 178
Mark Lower: p. 107
Martins&Monteiro: p. 134
Pat Kilgore: p. 42 (arriba)
Roberto Ruiz: pp. 42 (abajo); 52;
75-79; 82; 94-95 (abajo); 97;
114-115; 126-127; 135; 138; 165;
167; 170
Serge Hasenböhler: pp. 46-47;
54-55; 58; 64; 70; 187

