

Ida Applebroog



marginalias

Ida Applebroog

marginalias

Ida Applebroog (Nueva York, 1929) es un verso suelto, una artista “sui generis”, única e irrepetible, como la describe Grace H. Glueck en la entrevista que cierra el presente catálogo. La individualidad que siempre ha caracterizado su proceso artístico hace difícil encuadrarla dentro de una corriente concreta de las tantas que han emergido en el largo periodo en el que ha desarrollado su obra, un recorrido que comienza en la década de 1960 y que se extiende hasta la actualidad.

No en vano, más que con otros artistas de su generación, la obra de Applebroog podría emparentarse con la de creadores anteriores a ella, escritores como James Joyce y Samuel Beckett, o nuestro universal y eterno Francisco de Goya, cuyas *pinturas negras* aparecen como referencia ineludible cuando nos acercamos al trabajo de esta artista. Un trabajo que gira en torno a la violencia y a las múltiples formas que esta adopta en nuestras sociedades, y de las que a menudo ni siquiera somos conscientes porque las hemos naturalizado. Creo importante señalar que su disección de esa violencia estructural no adopta nunca un tono aleccionador, adoctrinador. Se trata, más bien, de un desvelamiento aséptico, casi quirúrgico, que no marca cómo debemos posicionarnos ante lo que se nos muestra, sino que persigue interpelarnos para que nos involucremos activamente en su interpretación y en su análisis crítico. Esa necesidad de un espectador activo se relaciona directamente con la centralidad que siempre ha tenido lo performativo en su obra, lo que ella describe como la “puesta en escena”.

En sus distintos proyectos, Ida Applebroog recurre a una gran diversidad de medios y apuesta de una manera decidida por la versatilidad estilística. Ambos rasgos distintivos esenciales de su práctica, como también lo es su posicionamiento feminista, que atraviesa y marca toda su producción. Con todo, me parece importante recordar que a Applebroog nunca le ha gustado que la definan como un “artista feminista”, pues para ella el feminismo es una postura política y vital, no una mera etiqueta estética.

En el marco del compromiso del Ministerio de Cultura y Deporte de recuperar y difundir la contribución de las mujeres a lo largo de la historia y favorecer la identificación de referentes femeninos en todos los campos para promover el ideal de una sociedad igualitaria, esta muestra, la tercera que dedica el Museo Reina Sofía en lo que va de año a la obra de una artista mujer, constituye, además, la mayor retrospectiva que se ha realizado sobre Ida Applebroog hasta la fecha. Abarcando más de cinco décadas de su trayectoria artística, nos brinda la oportunidad de adentrarnos en la incisiva, lúcida y poliédrica obra de una creadora que, desde esa voluntad de resistencia, ha ido trenzado un corpus de trabajo. Obras que desbordan los límites entre lo íntimo y lo político, lo personal y lo colectivo, y nos desafía a confrontarnos con lo que nuestra sociedad disfuncional esconde bajo la alfombra.

A lo largo de su dilatada trayectoria artística, Ida Applebroog ha ido construyendo un poderoso imaginario visual que nos confronta con crudeza a la trastienda oculta de nuestra realidad cotidiana, integrando de manera orgánica la exploración introspectiva con una reflexión crítica en torno a cuestiones como la indefinición de los límites entre lo privado y lo público, el creciente proceso de medicalización de las sociedades avanzadas, las violencias que subyacen tras las relaciones patriarcales normalizadas o el rol anestesiante, de insensibilización ante el dolor ajeno, que ha asumido el discurso mediático.

En su indagación crítica, Applebroog opta voluntariamente por un cierto distanciamiento analítico, huyendo del encasillamiento estilístico y valiéndose de una gran diversidad de medios y materiales —dibujos, acuarelas, pintura al óleo, esculturas, libros de artistas, películas, instalaciones, etc.— para llevar a cabo sus obras. Obras donde lo performativo, entendido en un sentido amplio, juega un papel fundamental y que necesitan de un espectador activo que las recorra, que se involucre en su desentrañamiento y las interprete partiendo de sus propias vivencias.

Las constantes que vertebran su práctica artística comenzaron a fraguarse a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970, tras una experiencia que supuso un punto de inflexión, no solo en su carrera artística sino también en su propia trayectoria vital. En 1969, cuando aún conservaba el apellido de su marido, Horowitz, sufrió una aguda crisis nerviosa que le llevó a ser ingresada durante varias semanas en el Mercy Hospital de San Diego. Allí, en un primer momento como un recurso terapéutico, realizó una vasta serie de dibujos donde representa diferentes figuras biomorfas, a menudo acompañadas de palabras o pequeños textos. Como nos señala Soledad Liaño, este periodo de convalecencia le permite sumergirse en un proceso introspectivo que, por un lado, le posibilita redefinir su identidad —asumiendo incluso un apellido nuevo, Applebroog (una suerte de variación de su apellido paterno, Appelbaum)— y, por otro, empezar a cimentar su nuevo lenguaje artístico.

La exposición que le dedica el Museo Reina Sofía toma como punto de partida este momento de inflexión, se abre con una selección de los dibujos que hizo en el Mercy Hospital y la instalación *Monalisa* (2006-2009), donde la artista revisa y reinterpreta la serie de dibujos que realizó de su vagina en los meses siguientes a su paso por esta institución. Dibujos que podemos ver como un ejercicio de auto(re)conocimiento en el que resuena, aunque en ese momento no lo buscara de una forma consciente, la reivindicación feminista de transformar lo íntimo, lo doméstico en político. Cabe señalar aquí que Applebroog adoptará después un enfoque explícitamente feminista en muchos de sus proyectos y participará de manera activa en organizaciones como Heresies Collective o la Women's Action Coalition (WAC).

Como apuntábamos antes, un eje fundamental de su trabajo es su concepción y utilización del objeto artístico como un elemento performativo, estrategia que le sirve para, por un lado, poner de relieve la dimensión ficcional que tiene toda experiencia vital y, por otro, plantear que estamos atrapados en inercias sociales tóxicas de carácter estructural que condicionan nuestra existencia. Esta centralidad de lo

performático se hace visible, por ejemplo, en *Galileo Chronology* [Cronología de Galileo, 1975], su seminal serie de escenarios teatrales de pergamino (*stagings*) habitados por personajes, a menudo acéfalos y andróginos, de los que no se sabe si su condición es la de víctima o la de verdugo. En una operación de depuración discursiva y visual similar a la emprendida por Samuel Beckett, uno de sus grandes referentes, en estas piezas los elementos se simplifican y reducen a la mínima expresión. Como también ocurre en sus *A Performance Books* —tres series de libros de artistas que realiza entre 1977 y 1982— o en *It's No Use Alberto* (1977), su primera película, donde a través de marionetas de cartulina inspiradas en el *wayang kulit*, teatro de sombras tradicional de Indonesia, dota de movimiento a los personajes de sus *stagings*.

A partir de los primeros años de la década de 1980 sus obras van adquiriendo una escala mayor. La artista empieza a experimentar con la pintura al óleo en composiciones que tienen muchas veces un carácter fragmentado y donde la influencia de Goya resulta fundamental. Aunque Ida Applebroog concibe estas composiciones pictóricas como piezas autónomas, con frecuencia las integra dentro de grandes instalaciones, de las que irá realizando diferentes versiones para adaptarla a los espacios en los que se presentan.

En estas instalaciones Applebroog genera una suerte de escenografía performática que obliga al espectador a circular entre las distintas piezas que forman parte de ellas —es decir, a asumir una posición activa— y les muestra sus extrañas. Esta operación no solo da cuenta de su interés por los espacios intersticiales, por la relación entre interioridad y exterioridad, sino que a su vez contribuye a remarcar la visión de nuestra sociedad como la sociedad estructuralmente disfuncional que ofrece en sus cuadros. Una disfuncionalidad de la que, a su juicio, sería en gran medida responsable el uso sistemático que se hace de la medicina como instrumento, por decirlo en términos foucaultianos, de biopoder que define los límites entre lo normal y lo anormal, lo sano y lo enfermo, la cordura y la locura.

La crítica al papel que juega el poder médico y clínico en el control social adquiere una gran relevancia en los trabajos que realiza desde mediados de la década de 1980. A veces, confluye con un discurso inequívocamente feminista, como en *American Medical Association* (1985) o en la película *Belladonna* (1989) que realizó junto a su hija Beth B. En otras ocasiones, se enmarca dentro de una reflexión más genérica en torno a la violencia constitutiva de nuestro mundo, como en *Variations on Emetic Fields* [Variaciones de Campos eméticos, 1990] y *Catastrophes* [Catástrofes, 2012]; o bien utiliza como punto de partida casos concretos de aberraciones que en nombre de la medicina y de la ciencia se han cometido, como en *Everything Is Fine* [Todo está bien, 1990-1993] o en *Angry Birds of America* [Pájaros furiosos de América], un proyecto que comenzó a realizar en 2016 y donde recrea algunas de las pinturas y dibujos de pájaros que a principios del siglo XVIII llevó a cabo el pintor y ornitólogo estadounidense John James Audubon que mataba de un disparo a las aves que luego representaba.

La exposición *Marginalias*, que toma su título de un trabajo en proceso en el que, en un ejercicio de autoanálisis crítico (y en cierta medida clínico), Ida Applebroog revisita obras anteriores suyas, constituye la primera gran retrospectiva que se le dedica a esta artista en España. Con ella se quiere poner de relieve la potencia discursiva e iconográfica de la obra de esta creadora que, sin renunciar al humor y la ironía, como tampoco lo hicieron sus admirados Beckett y Goya, indaga en los claroscuros de la maquinaria social, en las lógicas perversas que nos impone y que, como títeres descabezados, interiorizamos y replicamos de forma automatizada. La muestra, además, hace hincapié en cómo su obra no se puede entender al margen de su proceso de concienciación feminista ni del rol central que siempre le ha dado a lo performativo, dos elementos que permean y atraviesan toda su producción.

Manuel Borja-Villel

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Índice

- 012 Donde las marionetas
se esconden
Soledad Liaño
- 041 Catálogo
- 156 Entrevista a Ida Applebroog
Grace H. Glueck
- 193 Cuadernos rojos (selección)
- 254 Lista de obras

- 222 Where Puppets Hide
- 234 Ida Applebroog Interview

Donde las marionetas se esconden

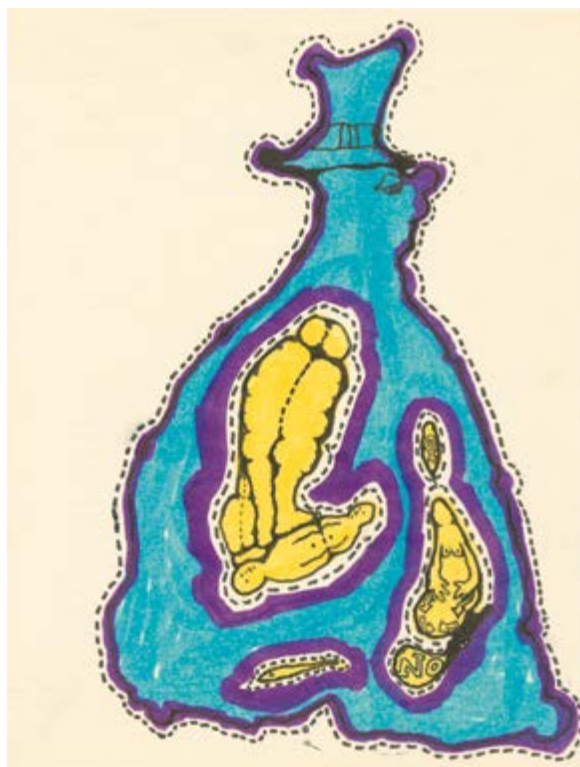
Soledad Liaño

Ida Applebroog (Nueva York, 1929) recuerda los doce años que pasó en Chicago como el periodo más enriquecedor y feliz de su vida. Llegó en 1956 desde su Nueva York natal en la que había cursado estudios en el New York State Institute of Applied Arts and Sciences. En Chicago conciliaba el cuidado de su familia con sus clases en la School of the Art Institute of Chicago. A pesar de estas circunstancias personales, Ida pudo empaparse del excepcional y peculiar contexto creativo que en ese momento se vivía en la escuela, marcado por los Monster Roster¹ y otras generaciones de los conocidos como Chicago Imagists². Su apellido era todavía Horowitz cuando en 1968 se mudaron a San Diego por motivos laborales de su marido. Ida no logró adaptarse a esa ciudad del sur de California. El contraste con Chicago le resultó abrumador. La nostalgia la abocó a una depresión que se fue agudizando con el paso del tiempo y derivó en una crisis nerviosa que la retuvo en el Mercy Hospital durante seis semanas entre los meses de noviembre y diciembre de 1969.

Como parte del tratamiento psiquiátrico que recibió en el hospital, los médicos la animaron a canalizar su dolencia dibujando como terapia. Lo que originalmente pretendía ser una metodología curativa alternativa y

Ida Applebroog con
Room Pieces-Basic Form
n° 4.1.01 (destruida), c. 1971





una base de conversación con su terapeuta, evolucionó en varios cuadernos de extraordinarios dibujos a tinta china, pastel, grafito y acuarela. Un recorrido por estos dibujos de figuras biomorfas nos dejan intuir el esfuerzo de la artista por hallar, en el interior de su cuerpo, explicaciones y respuestas a su crisis existencial, buceando en una maquinaria biológica repleta de modulaciones orgánicas. Macrófagos de los que la artista parece asistirse para despojarse de unas células ya inútiles de un pasado no deseado, y estimular, al mismo tiempo, nuevas voces que le ayudasen a cimentar su nueva identidad.

Gran parte de estos dibujos van acompañados de palabras y frases que reiteran esa búsqueda personal. Una escritura automática, que refleja un profundo existencialismo teñido con frecuencia de humor y sarcasmo, y que Applebroog acuña como una de las constantes vertebrales de su futura trayectoria. En uno de los dibujos las letras de “Ida Horowitz” –su apellido



de casada– se leen colgantes y en precario equilibrio. En otro aparece “Up-side Appelbaum”, el apellido de su padre, patriarca de la familia judía ortodoxa en la que se crio y tanto marcó su infancia. Unos años más tarde decidió liberarse de ambos apellidos y concibió uno propio, único e inventado, Applebroog, como parte de ese proceso de resignificación de su yo. Si bien el periodo en el Mercy Hospital supuso largas semanas de oscura convalecencia, le permitió una introspección que le ayudó a perfilar su verdadera identidad y, en definitiva, a confirmarse como artista.

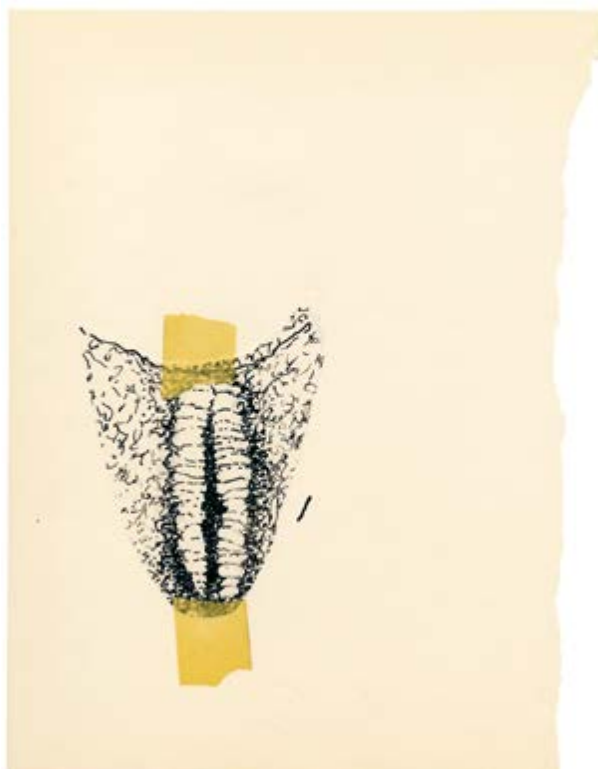
La práctica creativa como terapia o canalización de cuadros depresivos o psicóticos alinearían a Ida Applebroog con una serie de artistas que han desplegado gran parte de su trabajo artístico bajo esos estados. En su caso –a diferencia de otros, como Wols, por ejemplo– resultó ser una coyuntura pasajera, aunque determinante para su evolución personal y artística. Un episodio aislado que le facilitó

reincorporarse a su vida anterior de una manera distinta, más independiente y segura.

Applebroog retoma su vida como artista, madre y esposa, tratando de conciliar de forma ecuánime sus roles con la nueva personalidad que había aflorado tras la terapia médica. En ese anhelo de avenencia encontró su refugio personal, durante los meses siguientes, en su baño diario donde se encerraba durante dos o tres horas para dibujarse los genitales frente al espejo. Este ejercicio tan íntimo, cuyo resultado fue un excepcional conjunto de más de ciento cincuenta dibujos de su vagina, debe entenderse como una continuación del proceso de introspección y autoconocimiento que había iniciado con la terapia. Los bosquejos que trazaba a diario de su vagina, si bien todos a tinta, difieren muchísimo entre ellos, no solo en la aproximación e interpretación del tema, sino también en la ejecución y forma plástica, desplegando una variedad



Wols
Composition [Composición], 1944



Vagina Drawings [Dibujos de la vagina], 1969

de trazo que abarca desde lo fino y minucioso hasta lo más expresionista y abstracto. Sin restarle la merecida importancia al ejercicio plástico *per se*, Applebroog nos ofrece una visión caleidoscópica de sus genitales como forma de cuestionar la univocidad asumida del discurso hegemónico sobre la sexualidad femenina.

Con estos dibujos –realizados en 1969– la artista se estaba alineando, sin ser todavía consciente de ello, con el activismo feminista que se convertiría en uno de los ejes fundamentales de la práctica artística estadounidense en la década de los años setenta. En 1970, el Boston Women's Health Book Collective publicó su libro fundacional *Nuestros cuerpos, nuestras vidas*³ en el que se invitaba a la mujer a desinhibirse en su relación con sus órganos genitales, familiarizándose con ellos y explorándolos. Ese mismo año, Judy Chicago fundaba el primer programa de educación artística feminista en la Fresno State College; un año más tarde, y por invitación de Miriam Schapiro, lo implantaron en CalArts (California



Cubierta del catálogo de la exposición *Womanhouse* (Programa de educación artística feminista, CalArts), 1972

Institute of the Arts) donde Ida asistió. En 1973 Chicago y Schapiro publicaban en la revista *Womanspace Journal* su artículo “Female Imaginery” en el que defendían una iconografía exclusivamente feminista, a la que posteriormente se refirieron como “iconología vaginal”. Sin embargo, como apunta Julia Bryan-Wilson en “Our Bodies, Our Houses, Our Ruptures, Ourselves”⁴, Applebroog se aleja de esta correlación tan directa entre el cuerpo y el ser. La relación que ella plantea de forma inconsciente es mucho más compleja. El tema de la vagina, incuestionable alma de la feminidad, le permite un sinfín de especulaciones y divagaciones imaginativas tanto formales como conceptuales.

En 1976 Applebroog se asoció y participó de forma activa en el Heresies Collective⁵ junto a Chicago, Shapiro, Lucy Lippard o Mary Miss, entre otras. Posteriormente, en 1992, se uniría a la Women’s Action Coalition (WAC)⁶. Su posicionamiento feminista es inseparable de su trayectoria artística y permea en muchos de sus trabajos y series. Crítica de forma abierta

la sociedad patriarcal encallada dañinamente en nuestro mundo, sin embargo lo plantea como un síntoma más de una disfuncionalidad estructural global, de la que Ida nos recuerda con insistencia que somos títeres.

Esta serie de dibujos de su vagina permaneció olvidada en el desván de la casa de Applebroog en Nueva York hasta que fue recuperada en un inventario de su obra llevado a cabo casi cuatro décadas después. Fue el redescubrimiento de este conjunto el punto de partida y base de trabajo de *Monalisa* (2006-2009). Fiel a su espíritu inquieto y de insaciable experimentación plástica, plantea esta nueva instalación a partir de todo ese material. Los dibujos originales procesados ahora mediante escáner e impresión sobre papel Mylar y Gampi, y trabajados por la artista con la tinta de impresión aún húmeda, se transforman en la piel de una pequeña habitación construida con una precaria estructura de madera. El resultado es una estancia impenetrable que invita a espiar por varias rendijas deliberadamente descuidadas. Parece que tampoco se permite salir a *Monalisa*, la voluminosa figura femenina de la serie *Photogenetics* [Fotogenéticas], encerrada en su interior. En el exterior el amenazante Brian, de la misma serie, la custodia:

Vuelvo a vivir sola en un recinto cerrado
el 222 de la Tercera Avenida
¿De verdad es esto tan distinto de la vida en el
otro recinto
en el Mercy
con horas de visita?
Esta vez
no hay recintos de cristal
ni molestos celadores
que me echen una ojeada
en recintos de cristal.
Nadie aporrea
recintos de cristal.
No me quitan las Horquillas

del pelo
no las quitan de en medio
para protegerme.
No me quitan el cinturón
de la bata
para protegerme.
No hay gritos
en recintos de cristal.
nadie aporrea nada
nadie aporrea
no hay humillaciones
No me siento como un mono enjaulado
y expuesto en todo momento
para que los celadores me vean para
protegerme.
Esta vez tengo llave
Por dentro y por fuera [...]⁷

Este poema escrito tras su paso por el Mercy Hospital, puede entenderse como uno de los referentes originales de la instalación *Monalisa*. La mujer presa de su propia sexualidad; el sostén de la construcción doméstica con los genitales apelaría además a la imposición social de conciliar ser mujer, madre y artista. Sin embargo, no plantea un recinto completamente hermético. La naturaleza traslúcida del papel –que nos remite a los *shōjis* japoneses– así como las fisuras indiscretas la hacen vulnerable. Los límites difusos, y la consiguiente relación contaminada entre lo íntimo y lo público, lo doméstico y lo político, es una constante que atraviesa la práctica de la artista desde sus primeros trabajos.

Tanto el conjunto de dibujos del Mercy Hospital así como los de su vagina, pueden concebirse como un ensayo bidimensional de sus grandes esculturas biomorfas en las que comenzó a trabajar inmediatamente después. Entre 1969 y 1974 Applebroog desarrolló cuarenta y tres esculturas elaboradas fundamentalmente a partir de látex, malla de queso y muselina, para ser colgadas a distancias variables

del suelo y techo. En ellas asume la influencia de Claes Oldenburg con quien había coincidido en Chicago un encuentro que la condujo al uso insistente del látex durante años. Cuando Applebroog se muda a Nueva York en 1974, tras casi veinte años de ausencia, desconocía su nueva escena creativa y se desalienta al percatarse del parecido de sus esculturas con las de Eva Hesse, escultora alemana contemporánea conocida y respetada en esas fechas. Si bien esa cercanía habría sido totalmente casual –Ida ignoraba la existencia de la artista– esto le desanimó a seguir esa senda de experimentación, y optó por destruir estas piezas como única vía para empezar de nuevo. Felizmente se conserva un buen archivo técnico y fotográfico de estas esculturas, que a la vez que deja patente la similitud antes mencionada, evidencia su capacidad de experimentación plástica, llevando la tridimensionalidad a conceptos y formas que hasta el momento había manejado en papel.

Los primeros años tras su vuelta a Nueva York fueron un tiempo de introspección y silencio que comenzó a compartir casi de forma compulsiva con una serie de diarios personales que escribía en sus largos trayectos en metro cuando visitaba a su madre en Brighton Beach. Estos diarios –que constituyen una fuente fundamental para entender su trabajo plástico como hecho indisoluble de una constante, brillante y mordaz reflexión vital– se hicieron públicos en la *DOCUMENTA 13* (2012) donde fueron revisitados a modo de instalación, poniendo de manifiesto el holismo de su trayectoria creativa. Su hija, la cineasta Beth B., presentó poco después la película *Call Her Applebroog* [Llámala Applebroog, 2016] reiterando la importancia de todos esos cuadernos para entender la verdadera dimensión artística de Ida Applebroog.

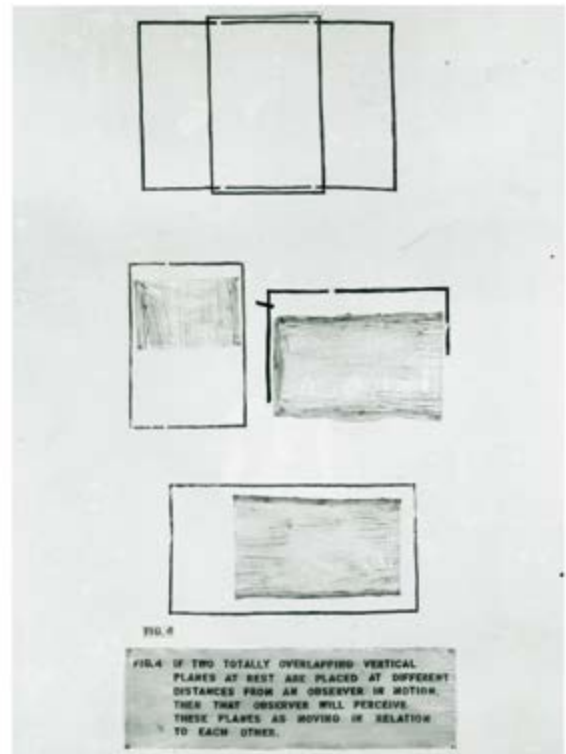
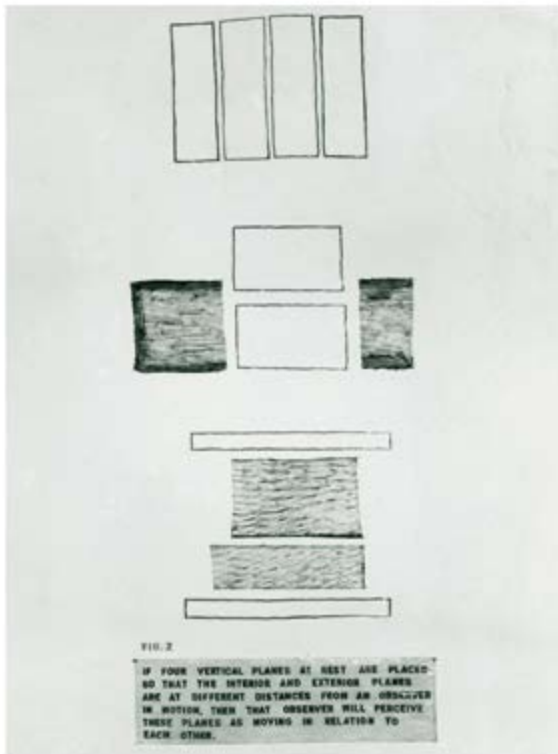
Lejos de ser una simple redacción de memorias personales son un crisol de pensamientos, ideas y conceptos que vertebran todo su trabajo plástico. Frases, e incluso diálogos, se suceden de forma mecánica en las páginas dando voz al silencio



Fotografías de *Galileo II* y bocetos para los *Teoremas de Galileo*, 1974

FIG. 2 If 4 vertical planes at most are placed so that the interior and exterior planes are at different distances from an observer in motion then that observer will perceive these planes as moving in relation to each other.

que siempre acompañó a la artista desde su niñez. Una escritura automática, tan críptica como certera, que nos permite entretejer las inquietudes, preocupaciones y diatribas que articulan todo su discurso práctico, a menudo abordado con sátira e ironía para amplificar la eficacia de las palabras. Los múltiples diálogos y guiones ilustrados que intercala con frases se suceden sin orden, principio o final, rebelan su especial interés por el teatro y sus potenciales escénicos. Pronto trasladó el uso de la gramática teatral de sus diarios a su trabajo plástico, haciendo de ello un elemento fundamental en toda su trayectoria. Ida se nutre de recursos escénicos para cuestionar las continuas contaminaciones entre ficción y realidad, para denunciar una sociedad henchida de lacras y vicios enquistados, y plantea la vida como un escenario en el que todos somos títeres de unas inercias políticas y sociales disfuncionales y perversas. “Life is a performance [La vida es una actuación]” reza cual mantra en algunas páginas de estos cuadernos.



La experimentación con grandes formatos tridimensionales que había iniciado en California concluyó en unas grandes estructuras de pergamino dispuestas a modo de instalación practicable. Estas escenografías –tituladas *Galileo* (1974) por estar inspiradas en los teoremas del sabio italiano– están conformadas a partir de bastidores dispuestos de una forma rítmica y cambiante en función de la posición y altura del espectador, y obtienen todo su sentido cuando son transitadas y, por tanto, activadas. Introduce así en ellas los conceptos de tiempo y espacio intrínsecos al lenguaje teatral.

Su investigación sobre Galileo Galilei le llevó al encuentro con la correspondencia que este intercambió con su hija Virginia. Ida rinde buena cuenta de todo este proceso de investigación y conceptualización en varias páginas de uno de sus diarios, siendo este el origen de *Galileo Chronology* [Cronología de Galileo, 1975]. Confirma asimismo la importancia que adquiere

lo escénico en su obra, conceptualizando una narrativa plástica a través de una secuencia de los actos que adoptan un formato literalmente teatral. Introduce unos patrones que parcial o íntegramente repetirá en sus trabajos posteriores: el pergamino como soporte que manipula con Rhoplex⁸ para darle volumen y unas sombras que lo acercan al aparato teatral, el motivo del telón, un dibujo simplificado cercano al cómic que revela su formación en diseño. Sin embargo, el texto narrativo que articula esta pieza resulta una excepción, siendo precisamente lo opuesto, su ausencia, lo que caracteriza las escenas de Applebroog.

Aunque el tema de esta obra nos conduce a Bertolt Brecht⁹, al que eventualmente recuerda con alguna que otra referencia, es sin embargo Samuel Beckett su fuente de inspiración esencial. Confiesa lectora compulsiva del dramaturgo irlandés, sobre todo durante los años setenta, encuentra en él recursos sugerentes y eficaces para trasvasarlos y revisarlos a su conveniencia y efecto plástico. La serie de *stagings* [teatrillos, 1975] –que extrae de apuntes originales de sus diarios– dan buena fe de ello: se plantean con un mismo patrón de pequeños teatrillos de pergamino que repiten una escena idéntica en diferente número de veces. Applebroog sumerge al espectador en medio de la acción, sin presentación previa o desenlace. La misma escena que se repite insistentemente y nos descubre la cara más cruda de la rutina y los clichés. Refleja una influencia del cine, reinterpretando los fotogramas en actos, pero sobre todo nos acerca al teatro de Beckett donde el tiempo se reduce con frecuencia a un contrato fútil y absurdo que parece no resolver nada. Obras como *Esperando a Godot* (1952) o *No yo* (1973) que nos abducen e hipnotizan por medio del lenguaje, las frases reiterativas, la repetición de palabras, su simple cadencia o modulación, y dejan el reto de la conclusión al espectador. Así mismo, la puesta en escena de las obras beckettianas es habitualmente descrita con gran precisión al inicio e incluso al final de cada obra, dejando

patente una austeridad que se convierte en parte esencial de la trama y el concepto.

Applebroog se nutre con brillantez de estos recursos para referirse a las fórmulas impuestas por la máquina social donde los personajes se ven atrapados en convenciones de las que es difícil escapar. Los elementos gráficos de la escena se simplifican y reducen a la mínima expresión. Una austeridad inteligentemente medida que de nuevo nos lleva a Beckett:

[...] Tres urnas grises idénticas de un metro de altura aproximadamente. De cada urna sobresale una cabeza, el cuello sujetado en la boca de la urna [...] Caras despojadas de edad y aspecto para que parezcan casi parte de las urnas. Pero sin máscaras [...] ¹⁰

[...] Escena parcialmente en sombra. BOCA, al fondo a la derecha del público, alrededor de 3 metros por encima de la escena, débilmente iluminada de cerca y abajo, el resto de la cara en la sombra. Micrófono invisible [...] ¹¹

[...] Simetría y sencillez máximas [...] ¹²

Las frases que Ida incorpora a los teatrillos también están reducidas a lo esencial. Los personajes de sus *stagings* son con frecuencia acéfalos y andróginos. Una androginia – “figura alta de pie, sexo indeterminado” ¹³ – que hace que cualquiera sea una posible víctima o verdugo.

La ironía, el humor y lo absurdo acompañan a ambos autores como eficaces herramientas para desenmascarar con crudeza las lacras atemporales de la sociedad. También un cripticismo que obliga al espectador a implicarse como única vía posible para hilvanar la historia en toda su complejidad. En el ensayo “The ‘I am Heathcliff says Catherine’ syndrome” que Applebroog publica en la revista *Heresies* en 1977 ¹⁴ reflexiona audazmente sobre el humor en la mujer y la

dificultad para reírse de sí misma –a diferencia de otros colectivos minoritarios como los judíos o los negros– como un síntoma de inseguridad y dificultad para revelarse ante una estructura patriarcal demasiado arraigada¹⁵. En ese artículo, refiriéndose a los *stagings* en los que estaba trabajando, comenta: “En mi trabajo, dentro de una serie de ‘obras teatrales con marionetas’, empleo el humor para comunicar lo que de otro modo sería difícil decir, para hacer que el contacto humano, en todo momento problemático, sea menos intimidatorio”¹⁶.

Entre 1977 y 1981 Ida Applebroog desarrolló en su estudio tres colecciones de libros ilustrados bajo el título de *A Performance* [Una performance]. Cada uno de ellos –con una tirada de quinientos ejemplares numerados por la artista– fue realizado manualmente y tratado como una pieza más “que existe en el espacio, igual que el arte”, en palabras de la artista. Estos libros de artista son una evolución de los *stagings* en concepto y forma, con una escena por página que al igual que en los teatrillos se repite a lo largo del libro y solo ocasionalmente introduce un cambio en alguna de ellas. La primera colección, *Galileo* (1977-1978), conformada por diez libros, fue realizada a partir de fotografías de los *stagings* en pergamino. La segunda, titulada *Dyspepsia* [Dispesia], la publicó entre 1979 y 1980 y sus once libros muestran escenas mucho más íntimas que la primera. En esta serie se mantienen las cortinas laterales que forzaban la separación entre la escena y el espectador, a modo de telón, permitiéndole juzgar la acción desde la distancia, al más puro estilo brechtiano. La escena se enmarca, además, en una ventana con un estor semibajado. Tienta así al espectador a violar la privacidad ajena, y una vez más cuestiona la difusa línea que separa lo público de lo privado. En los siete libros de la última serie que editó, *Blue Books* [Los libros azules, 1981-1982], la ventana se ha convertido en un marco de televisión abriéndonos la mirada, así, a un noticiero subjetivo. Es la serie más política y crítica con el giro conservador que dio la política estadounidense con el triunfo de Ronald Reagan en 1981.

La mayoría de estos libros se encabezan con un título propio siempre precedido de “A Performance” a modo de manifiesto. Sin ignorar que la performance es una de las prácticas creativas más consustanciales a la década de 1970, representa además un credo vital de la artista, como asevera el ya mencionado *Life is a performance* [La vida es una performance] o *Everything is performance* [Todo es performance] que le acompaña en sus diarios y dibujos. Applebroog convierte el libro en un elemento performativo con dos fases de actuación: el circuito de distribución y el de percepción. Recién llegada a Nueva York divisó en estas publicaciones caseras una estrategia para establecer una red de contactos con el ecosistema artístico neoyorquino. Enviaba las ediciones a sus contactos por correo postal, produciendo reacciones y respuestas muy diversas en sus destinatarios que luego archivaba metódicamente como parte del proceso. Por otra parte, los libros requieren una participación del lector muy activa para interpretarlos¹⁷. La mera ejecución plástica te lleva, de forma inconsciente, a pasar las páginas de principio a fin y viceversa para conseguir pergeñar la complejidad de la trama. Al igual que en los *stagings*, apenas una frase acompaña a las imágenes, y los silencios insinúan aquello de lo que resulta difícil hablar, llenando los vacíos con nuestras propias vivencias.

Estos teatrillos también sirvieron de base para su primera película *It's No Use Alberto* [No tiene sentido, Alberto] que se presentó en el Whitney Museum of American Art en diciembre de 1978. Planteó su proyección a modo de instalación, multiplicándola en cuatro monitores sincronizados de tal forma que reproducía la idea de escena seriada de *A Performance* y los *stagings*. La presentación se completaba con varios de los *stagings* y un conjunto de sus manuscritos que enriquecían y ampliaban con lucidez el horizonte de la cinta. Interpretada por marionetas de cartulina inspiradas en el *wayang kulit*, teatro de sombras indonesio, Applebroog dota de acción y narrativa a los



It's No Use Alberto [No tiene sentido, Alberto] 1978



actores inertes de los *stagings* y los libros de *Galileo*. Recordemos que en su citada publicación de *Heresies* ya se refería a los *stagings* como “obras teatrales con marionetas”, avanzándonos algo en ciernes.

Es interesante observar cómo a lo largo de su trayectoria retoma unos actores ya existentes en otros soportes y los redefine en un nuevo medio, como reacción a los encorsetamientos sociales dominantes. Otras veces, desgaja, literalmente, una pieza de una instalación para introducirlo en un nuevo escenario con una vida distinta.

La deriva de los *stagings* supuso la ampliación de la escala de los escenarios hasta alcanzar el tamaño de las ventanas reales. En su versión más hitchcockniana –con la estética de *Dyspepsia* y su estor semibajado– *Ida* anima, aún más, al espectador a espiar las escenas privadas que acontecen frente a él. Los títulos de varias de estas nuevas piezas son nombres de edificios o lugares conocidos, reiterando así el difuso límite entre lo íntimo y lo público. Unas escenas domésticas, nada inocuas en algunos casos, que como

en *Trinity Towers* (1982) nos muestra sin tapujos el drama solitario de los primeros casos de sida en Estados Unidos que desencadenaron cientos de suicidios ante la incertidumbre y la desprotección social. Obras que ponen de manifiesto una vez más la capacidad de Ida de llevar los dilemas y problemáticas personales a una dimensión política.

Desde mediados de la década de 1980, Applebroog comenzó a experimentar con el óleo¹⁸ manteniendo el formato de los años anteriores. Lejos de ajustarse a un único tamaño estándar, la artista opta por crear composiciones fragmentadas de lienzos y tablas de diferentes tamaños. Cada pieza de la composición muestra, además, un tema distinto y estanco, reflejo del individualismo congénito a la contemporaneidad capitalista. Plantea una suerte de proyección multicanal que remite a las omnipresentes imágenes televisivas repletas de violencia y agresividad, que se suceden y solapan continuamente, desbordándose en el *modus operandi* diario. Nos muestra escenarios contradictorios donde cohabitan lo siniestro, lo amable, lo realista y lo imposible a partes iguales, en definitiva, todas las formas posibles de interpretar una realidad. Su admiración y consiguiente influjo de Francisco de Goya se hace eco

Boboli Gardens, 1987



en toda esta serie de pinturas, no solo por alusiones directas en los títulos o personajes, sino por la manera de retratar a los protagonistas, que más que víctimas se muestran como perpetuadores –enajenados o no– de las lacras de la sociedad. Su formación en la School of the Art Institute of Chicago, y la influencia de Leon Golub en concreto, se hace igualmente visible en estas pinturas.

Gran parte de estas composiciones pictóricas están agrupadas bajo el título de *Marginalias*, con el que la artista abarca una serie abierta de piezas que interpreta como “notas al margen”. Si bien tienen entidad por sí mismas, pueden ser parasitarias de otras obras a las que aportan información adicional en función de las circunstancias plásticas y conceptuales de cada nueva ubicación. En 1993 Ida fue invitada a participar en la Whitney Biennial, una edición excepcional que supuso un cambio de paradigma en los estándares culturales y artísticos dominantes: frente a la arraigada abstracción lírica de ediciones anteriores, se apeló a un compromiso político y dio cabida a las minorías, poniendo especial atención en las políticas identitarias. En este contexto, la artista presentó una instalación conformada a partir de *Marginalias*. Con

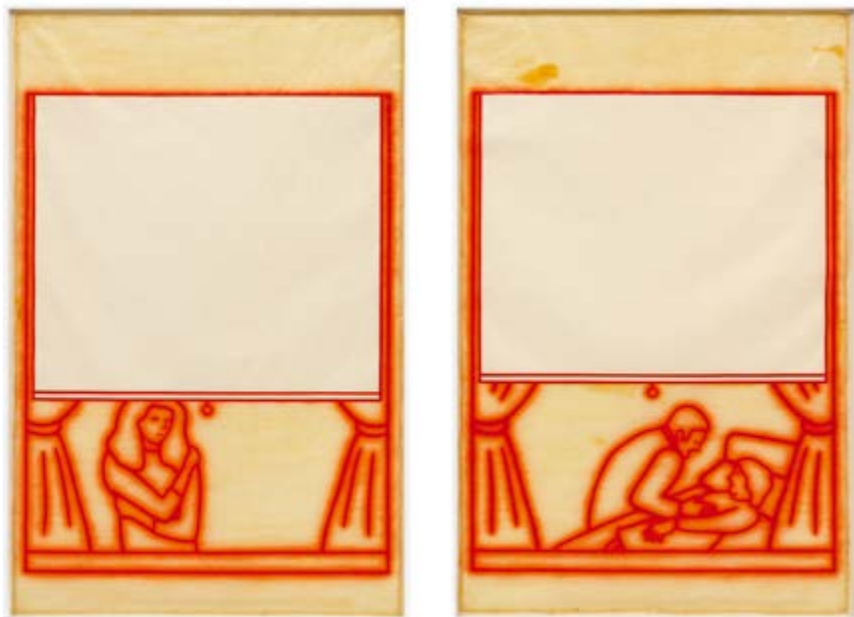


Marginalias, vista de la instalación en la Whitney Biennial, 1993

una imaginería distópica y confusa, que trenza lo pueril con lo macabro, atentó contra la quimera del *american way of life* con la que se pretendía anestesiar una sociedad hartó más distópica, oscura y disfuncional. La artista encaró al visitante con el lado incómodo de la vida que solemos esquivar, obligándole a circular por las piezas y mostrándole sin rubor ni más preámbulo sus traseras, sus entrañas. Applebroog ahonda en su atracción por el espacio intermedio, lo limítrofe como parte esencial de su obra, invitando a la pluralidad interpretativa. Una escenografía performática que adquiere su sentido último con el deambular de los espectadores, sugiriendo distintas lecturas personales de una misma realidad. Applebroog no pretende dar lecciones morales, adoctrinar, ni posicionarse, sino ampliar el foco a los márgenes y concebir nuevas escenografías que integren la diferencia.

La sociedad enferma, desestructurada y disfuncional que vemos retratada continuamente en la obra de Ida, es una de sus principales preocupaciones. Cede, sin embargo, parte de esta responsabilidad a una interpretación distorsionada de la medicina y la ciencia como fábrica de individuos afectados, medicalizados, y, en definitiva, sumisos. Con frecuencia la artista recurre a conceptos y vocabulario médicos para poner en evidencia este hecho como otro estigma más que nos oprime. Cuestiona asimismo los roles de doctor y paciente, haciéndolos intercambiables ¿Cuál es el verdadero significado de normalidad?, ¿de sano? o ¿de enfermo? Ida vuelve a dirigirnos la mirada a Goya poniendo en entredicho el uso de esos términos, así como la frágil y refutable linde entre la cordura y la locura.

Probablemente su propia experiencia en el Mercy Hospital, la sensibilizó con el tema haciendo de ello una constante en su obra. Si en 1979 su segundo conjunto de libros de la serie *A Performance* tenía el subtítulo de *Dyspepsia* – término médico para la gastritis o indigestión– en la década de 1980 comienzan a proliferar títulos como *Mercy Hospital* (1982)¹⁹, *Tweedle Animal Hospital* (1983-1984) o *Lithium Square* (1988). En su proyecto para la revista *Artforum*, “American Medical Association” (1985)²⁰, analiza lo médico desde un posicionamiento feminista, ampliando la dañina relación de



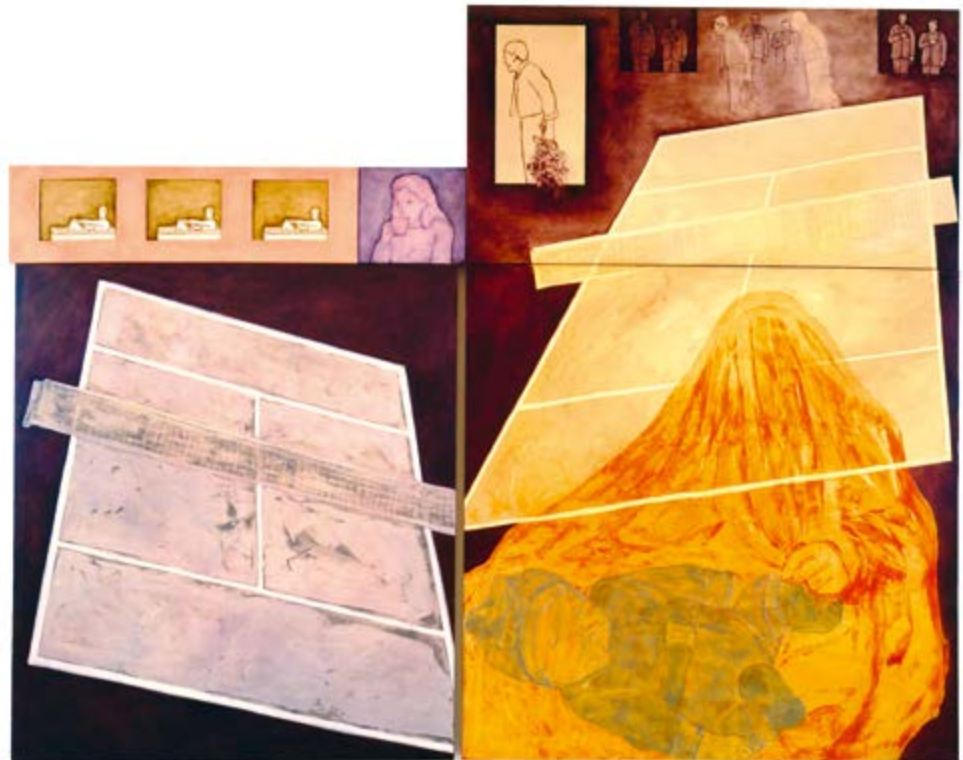
poder que ejerce el médico-hombre sobre la paciente-mujer y nos recuerda, además, las reivindicaciones del mencionado Boston Women's Health Book Collective.

La película *Belladonna* (1989), fruto de la colaboración con su hija Beth B. parte de una selección en apariencia aleatoria de extractos del artículo de Sigmund Freud "Pegan a un niño"(1919)²¹, de testimonios de supervivientes de los atroces experimentos médicos de Josef Mengele en Auschwitz, así como de frases sueltas del juicio a Joel Steinberg por pederastia y asesinato²². Experimentos e investigaciones médicas son, otra vez, un sustrato fundamental en esta película que deviene en un nuevo retrato de la violencia estructural de nuestra sociedad. El montaje, azaroso, repetitivo, con una narrativa interrumpida, permite una relación con su trabajo plástico. La dureza del texto que recitan unas cabezas parlantes se subraya con una iluminación tenebrista. Induce así a un extrañamiento perceptivo, resultado de la trabazón entre la inocencia infantil, la asepsia formal y la violencia de los contenidos, que al igual que en sus *stagings*, repite insistentemente para reforzar la importancia del mensaje.

El título de la película, *Belladonna*, es una reflexión sobre la representación femenina que invita a reposicionar la mirada del espectador. Alude al prototipo de mujer que por edad, físico o cualquier otra circunstancia ha quedado marginada de la representación canónica. La *Atropa Belladonna* es también una planta venenosa que utilizaban las mujeres del siglo XIX con fines cosméticos para enrojecer los pómulos y dilatar las pupilas. Un veneno al servicio de una moda cínica que perpetuaba el papel de la mujer como mero objeto de deseo y su invisibilidad en las estructuras de poder. Al igual que en *Monalisa*, los títulos de ambas obras apelan, y esconden a la vez, a esa mujer-objeto, haciendo visible su servilismo. Igualmente, las referencias a Freud cuestionan las inercias del complejo de Edipo en el que la mujer tiene una presencia residual, poniendo de manifiesto la perpetuidad de los estereotipos patriarcales.

“Parte del paisaje americano son escenas que le hacen sentir a uno náuseas, campos eméticos²³. Estos normalmente están compuestos de dos elementos básicos,

Lithium Square, 1988





consumo compulsivo y violencia”²⁴, afirma Applebroog al comentar *Emetic Fields* [Campos eméticos, 1989], título de una de sus piezas más lúcidas. Siguiendo el esquema de composición fragmentada, la artista enfrenta a la reina Isabel II del Reino Unido –en su versión más popular– con un cirujano anónimo. En el centro, un paisaje distópico donde una mujer, cinchada a unos zancos por sus zapatos, parece recoger unos frutos trufados con cabezas y torsos de hombres. La Reina, ajena a la surrealista estampa que le separa del doctor, sentencia con rotundidad e ironía: “Tú eres el paciente”, “Yo soy la persona real”.

La reina británica reaparece en otras obras como en la instalación *Variations on Emetic Fields* [Variaciones de Campos eméticos, 1990], donde los papeles y lienzos que la integran nos muestran de nuevo, sin escatimar sarcasmo y humor, un desalentador paisaje de banalidad social: son la mayoría personajes y escenas que apelan a una domesticidad, a unas rutinas y unos comportamientos que no manifiestan alteración o empatía alguna ante la proximidad de escenas insólitas, violentas e incluso macabras. Las piezas de la composición, distintas en formato y técnica, funcionan de manera autónoma, incidiendo así en ese individualismo y ensimismamiento de cada una de ellas. Denuncia, de este modo, la ausencia de lo común en aras de la satisfacción individual enajenada por el consumismo y la violencia. El color verde que baña la instalación, el título, así como

American Medical Association
en *Artforum*, vol. 23, n° 8, abril
de 1985

las imágenes de pacientes, redundan en lo médico, lo hospitalario, como una manifestación más del poder que manipula o abusa en nombre de la sanación.

A lo largo de 2012 realizó un imponente conjunto de dibujos a tinta Ultrachrome sobre papel Mylar bajo el título de *Catastrophes* [Catástrofes]. Parte de estos desasossegantes acontecimientos se refieren, una vez más, a lo clínico. Entre las catástrofes varias se pasea una enfermera tirando de una camilla con un enfermo ¿ya difunto? cinchado. Otra escena muestra a un doctor realizando un reconocimiento poco ortodoxo a su paciente. Con ambos ejemplos, Applebroog confirma su inquietud ante la medicalización ubicua de nuestra sociedad.

La investigación médica es el punto de partida de la instalación *Everything Is Fine* [Todo está bien], presentada con *Variations on Emetic Fields* en el Brooklyn Museum en 1993. *Everything Is Fine* fue su respuesta a un artículo publicado en el *New Yorker*²⁵ sobre los experimentos y abusos a los que fueron sometidos unos monos de las selvas africanas y filipinas como parte de la investigación de distintos virus, entre ellos el VIH y el Ébola. Como es habitual en Ida, su obra trasciende cualquier tipo de juicio de valor o posicionamiento, mostrando solo los simios, sin violencia. Al igual que en

Everything Is Fine [Todo está bien], vista de la instalación en el Brooklyn Museum, 1993





John James Audubon, *Birds of America* (1827-1838): Flamenco americano

la instalación de *Marginalias*, los lienzos se despegan del muro, dejando al descubierto sus traseras. Crea así una tridimensionalidad que invita al espectador a transitarla y pergeñar su propia versión de los hechos y circunstancias. Reivindica nuevamente el tiempo y el espacio como factores activos y subjetivos que contribuyen a personalizar las distintas versiones de los hechos, tantas como espectadores se presten.

En esta misma línea crítica hacia la investigación médica y científica cabe mencionar su proyecto *Angry Birds of America* [Pájaros furiosos de América] que comenzó a desarrollar en 2016. Desde entonces Applebroog ha dibujado, pintado y modelado pájaros, en gran medida motivada por su interés en la ornitología. El origen del título de esta serie se urde a partir de la obra del ornitólogo, naturalista y pintor estadounidense John James Audubon, *Birds of America* (1827-1838). Ida reinterpreta varias de las 435 láminas del libro, pero además, en una suerte de homenaje, también

recurre a dos naturalistas del siglo XVIII, Alexander Wilson y Mark Catesby, que históricamente fueron eclipsados por la fama de Audubon. La artista tiene muy presente que estos bellos estudios de pájaros fueron hechos a partir de especímenes muertos de un disparo, poniendo de manifiesto la violencia implícita que esconden.

Sin embargo, la reflexión que supone este conjunto de dibujos es más compleja y poliédrica. Jo Applin lo relaciona con el contexto político americano del momento, que supuso el principio de la era Trump y sus políticas racistas, misóginas y populistas²⁶. La artista reflejó ese desaliento y furia personal pintando pájaros muertos o enfadados. Un contexto muy diferente al de la obra de Audubon desarrollada en tiempos de una democracia floreciente.

La práctica artística de Ida Applebroog es sobre todo un medio para interactuar con la realidad y hacernos partícipes de una representación maquiavélicamente orquestada de la vida. Nos cede sin embargo la responsabilidad y voluntad de decidir qué rol queremos desempeñar en ella. La versatilidad plástica de su trayectoria se debe a la resistencia de la artista a ser encorsetada en clichés de discursos hegemónicos y unívocos. La obra de Applebroog ofrece enfoques mucho más amplios y coyunturales que retratan la máquina social en toda su complejidad.

* El título de este ensayo recoge una frase de Ida Applebroog en uno de los manuscritos iluminados, *Codex No. 1*, reproducido en la página 72 de este libro.

¹ Monster Roster es el nombre que en 1959 el crítico Franz Schulze dio a un grupo de artistas (H. C. Westermann, Leon Golub, Nancy Spero, entre otros) que en su mayor parte estuvieron vinculados a la School of the Art Institute of Chicago. Recibieron ese nombre que puede traducirse como “Equipo de monstruos” por su figuración algo siniestra, grotesca y surrealista.

² El término “Chicago Imagism” fue acuñado también por Schulze en su libro *Fantastic images: Chicago art since 1945* (Chicago, Follett Publishing Company, 1972) para referirse a los artistas de Chicago emergentes tras la II Guerra Mundial y que expusieron en el Hyde Park Art Center en la década de 1960. Schulze destacaba de este grupo, una práctica artística muy distinta al resto de los artistas estadounidenses y concretamente los neoyorquinos: para los artistas de Chicago, la imagen estaba “concebida y juzgada como una entidad psicológica o metafísica, no meramente como un objeto artístico” (óp. cit. p. 12).

³ *Our Bodies, ourselves* (New England Free Press, 1970) fue un libro exclusivamente realizado por mujeres que en un lenguaje directo y asequible suministraba una información plural, práctica y libre de prejuicios sobre el cuerpo femenino. Editado por el colectivo de mujeres de Boston (formado en 1969) para confrontar la visión médica hegemónica paternalista sobre la salud y la sexualidad femenina. Este colectivo comenzó a funcionar dando cursillos y tras varias sesiones llevaron el contenido del curso al papel convirtiéndose en un éxito de ventas.

⁴ En *Ida Applebroog. Mona Lisa*, Nueva York, Hauser & Wirth, 2010 [cat. exp.].

⁵ Fundado en Nueva York en 1976 por mujeres artistas, escritoras y activistas que defendían el socialismo feminista. Muchas de ellas habían sido miembros de otros grupos como la Art Workers’ Coalition (AWC), el Ad Hoc Women Artists’ Committee y las Women Artists in Revolution (WAR). Su principal objetivo fue generar debate en torno a la política, el feminismo y su relación con el arte. El colectivo publicó el semanario crítico *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* de 1977 a 1992.

⁶ La Women’s Action Coalition (WAC) fue una alianza feminista que reivindicaba los derechos de las mujeres a través de la acción directa. Fue fundada en Nueva York en 1992.

⁷ Ida Applebroog, fragmento del poema inédito “The Green Dress”, San Diego, 1969-1970.

⁸ El Rhoplex es la marca comercial de una emulsión acrílica que proporciona consistencia, rigidez y brillo al material donde se aplique.

⁹ Bertolt Brecht escribió *Leben des Galilei* [trad. cast. *Galileo Galilei*, Buenos Aires, Ediciones Losange, 1956] en el exilio en Dinamarca en 1938-1939. La primera versión de la obra se estrenó en 1943 en la Schauspielhaus de Zúrich, la segunda versión en el Coronet Theatre de Beverly Hills en 1947.

¹⁰ Descripción del escenario de *Play*, Londres, Faber and Faber, 1964 [trad. cast.: *Comedia*, en *Pavesas*, Barcelona, Tusquets, 1987].

¹¹ Descripción del escenario de *Not I*, Londres, Faber and Faber, 1973 [trad. cast.: *No yo*, en *Pavesas*, Barcelona, Tusquets, 1987, p. 159].

- ¹² Descripción del escenario de *Happy Days*, Nueva York, Grove Press, 1961 [trad. cast.: *Los días felices*, Madrid, Cátedra, 1996 (2ª ed.), p. 127].
- ¹³ Descripción del personaje de *No yo*, óp. cit., p. 159.
- ¹⁴ *Heresies*, nº 2, mayo de 1977, pp. 118-124.
- ¹⁵ “[...] Uno de los síntomas de un cambio social real será que empecemos a hacer chistes sobre nosotras mismas, así como sobre ‘ellos’, y nos riamos sin cortapisas”, *Heresies*, nº 2, p. 124.
- ¹⁶ Ídem.
- ¹⁷ “Cada vez que recibía un libro, lo hojeaba, lo devoraba de una sentada, lo ponía en la estantería con los demás y luego me daba cuenta de que la muy puñetera me había implicado en la performance”, testimonio de uno de los receptores, en Ida Applebroog, *A Performance. Are you Bleeding Yet?*, Nueva York, La Maison Red, 2002, p. 116.
- ¹⁸ Por razones sanitarias se vio obligada a abandonar el Rhoplex, la resina acrílica que utilizaba sobre el pergamino.
- ¹⁹ El título de *Mercy Hospital* con el que hoy día se conoce el conjunto de dibujos fechados en 1969, fue asignado casi cuatro décadas más tarde.
- ²⁰ “American Medical Association: a project by Ida Applebroog”, en *Artforum*, vol. 23, nº 8, abril de 1985, pp. 57-59.
- ²¹ Sigmund Freud, “Pegan a un niño”, en *Obras Completas*, vol. I, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1927.
- ²² El proceso de Joel Steinberg por abuso y asesinato de su hija adoptiva en 1987 fue el primer juicio por asesinato televisado en la ciudad de Nueva York.
- ²³ Sustancia o medicamento que provoca náuseas.
- ²⁴ *Ida Applebroog*, Ulm, Ulmer Museum, 1991, p. 40 [cat. exp.].
- ²⁵ Richard Preston, “Crisis in the Hot Zone”, en *New Yorker*, 26 de octubre de 1992.
- ²⁶ Jo Applin, “Bird on Wire”, en *Ida Applebroog. Angry Birds of America*, Kunstmuseum Thun, 2019, pp. 11-50 [cat. exp.].

Catálogo

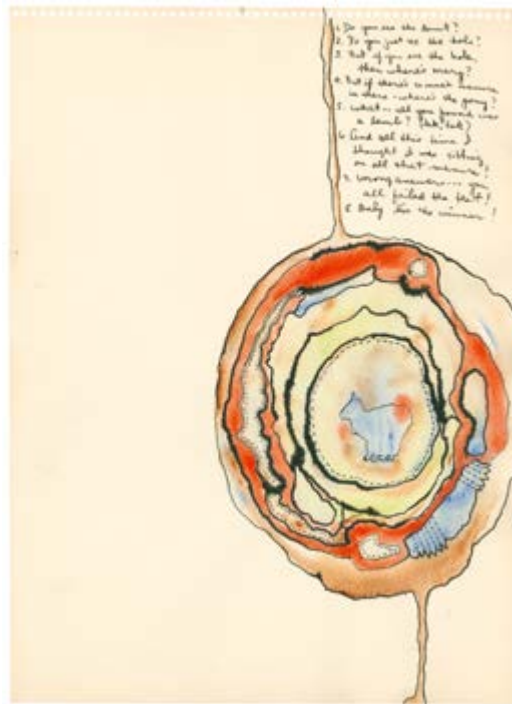
Vista de la instalación en el Museo Reina Sofía, 2021

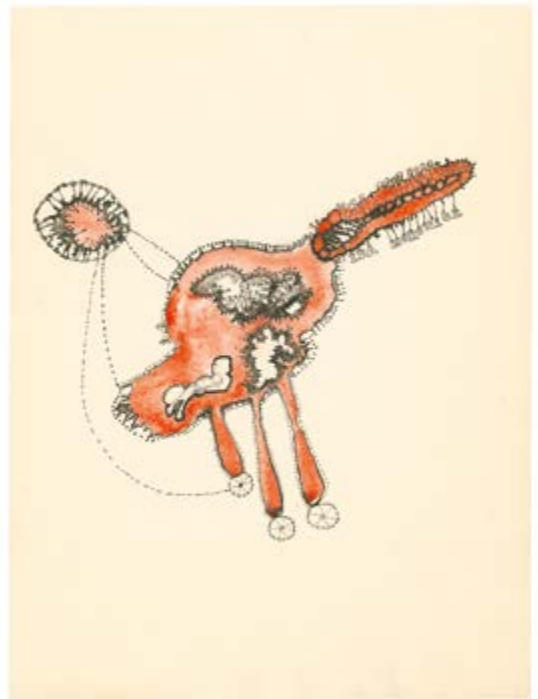
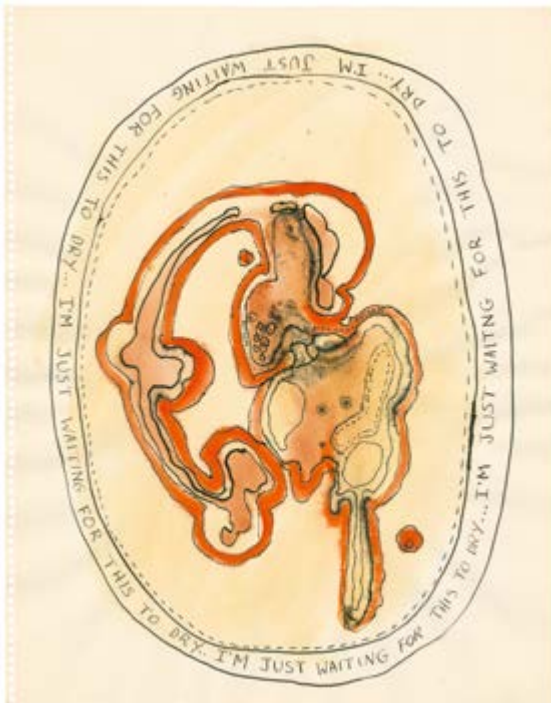












Vista de la instalación en el Museo Reina Sofía, 2021



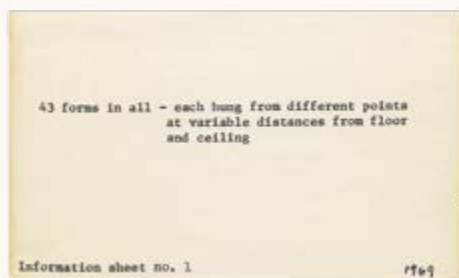
h3 forms in all - each hung from different points
at variable distances from floor
and ceiling

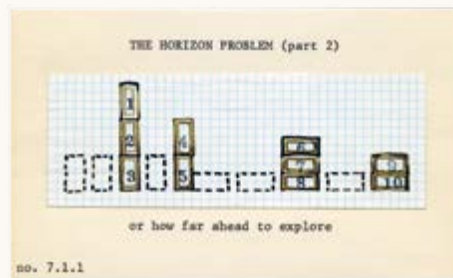
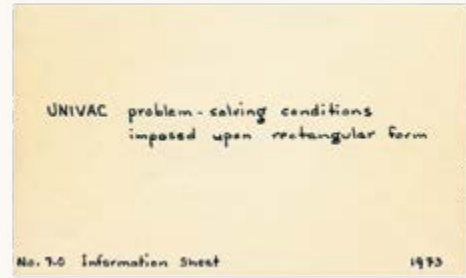
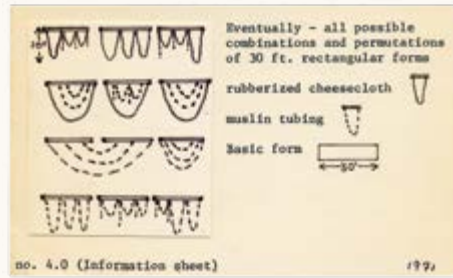
Information sheet #969

no. 1.0
no. 1.01
no. 1.02
no. 1.06
no. 1.08
no. 1.1
Room pieces
no. 1.2.1
no. 1.2.2
Information sheet #970

no. 2.0
no. 2.1
no. 2.1.1
no. 2.1.2
no. 2.2
no. 2.2.2
no. 2.2.1
no. 4.0 (Information sheet) #971

no. 4.1.6
no. 4.1.3
no. 4.1.0.1 (Room piece)
no. 4.3.6
no. 4.3.0
no. 4.3.0.1





Vista de la instalación en el Museo Reina Sofía, 2021





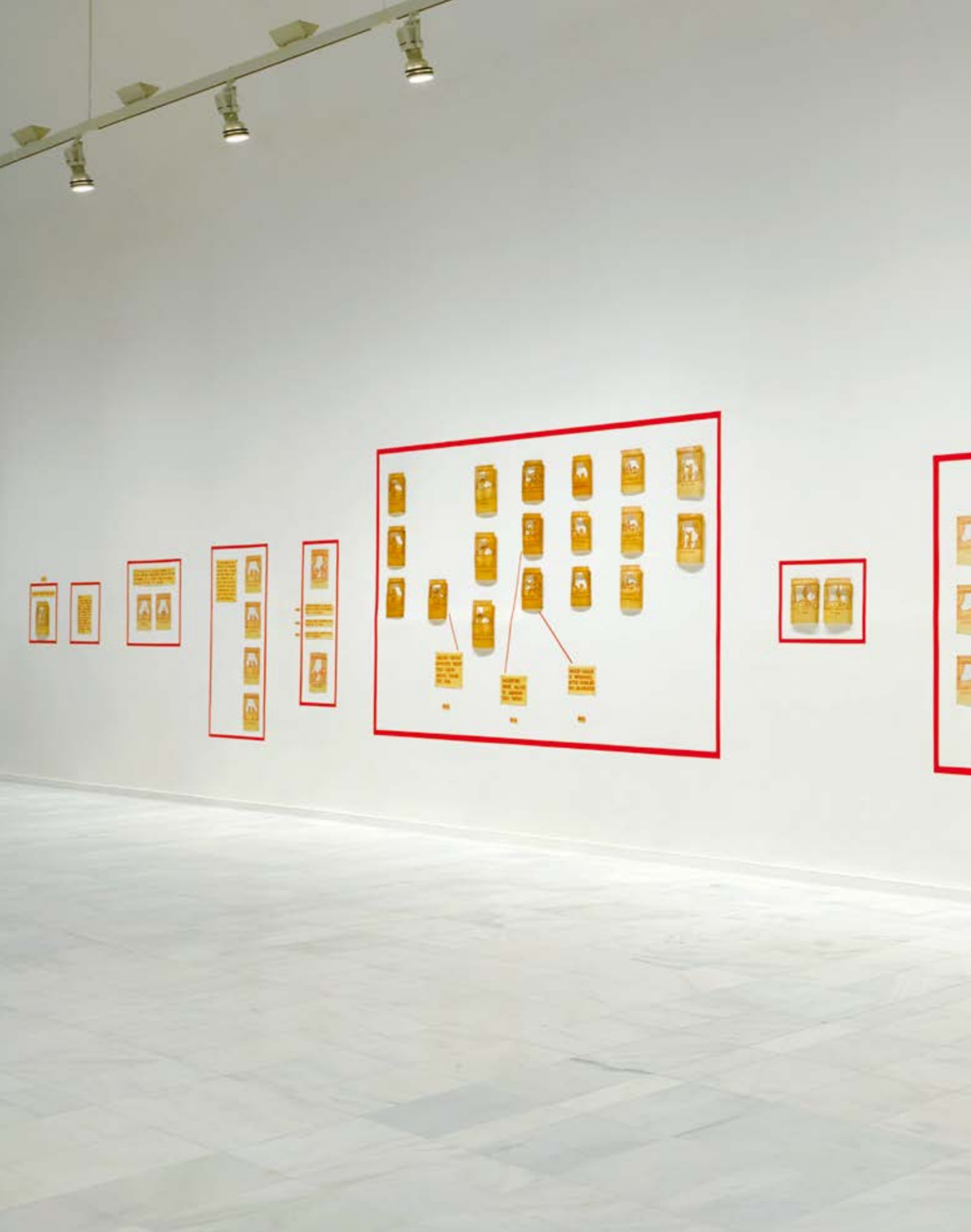






Vista de la instalación en el Museo Reina Sofía, 2021





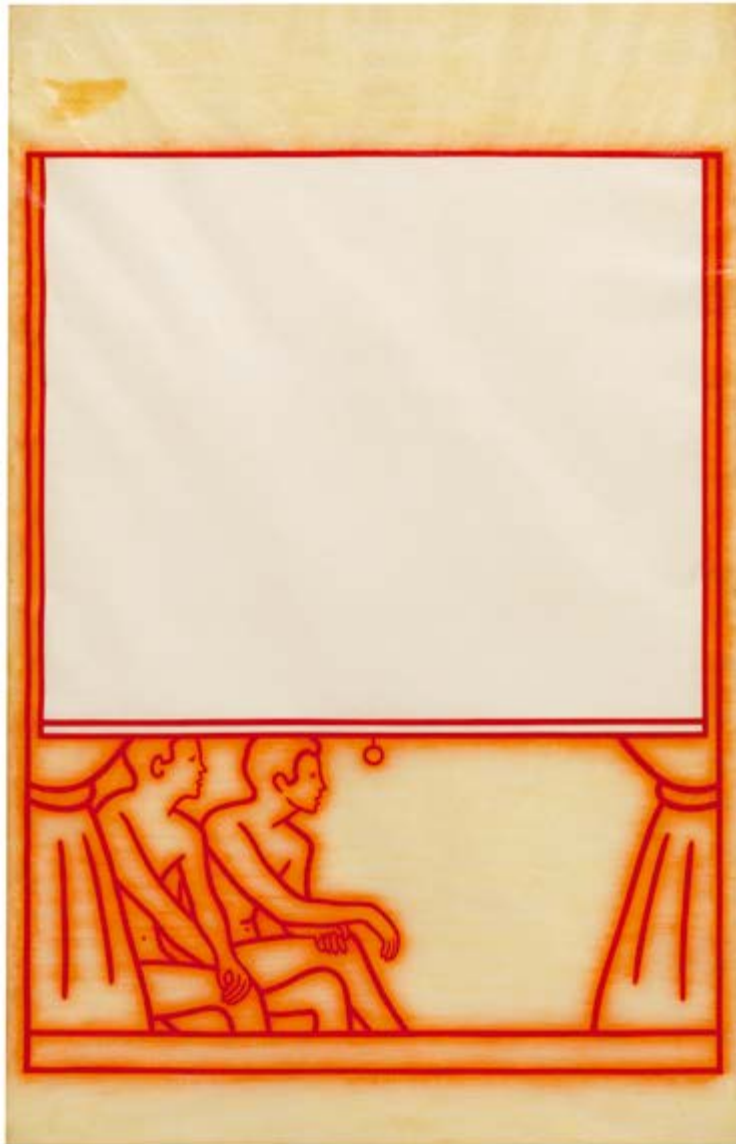


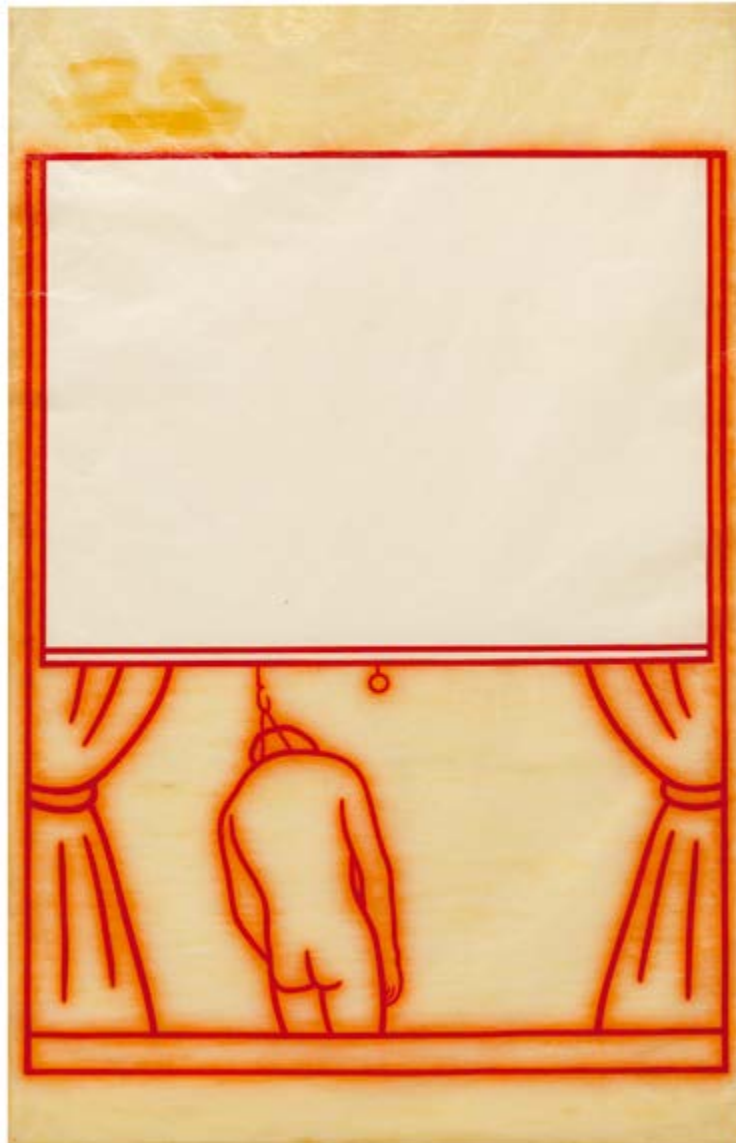




















1608

SPECTACLE-MAKER IN HOLLAND
OBTAINS LICENSE FOR MANUFACTURE
OF TELESCOPES.

1609

SEVERAL DUTCH TELESCOPES FIND
THEIR WAY TO ITALY.

1610

GALILEO GALILEI "INVENTS" THE
FIRST TELESCOPE.



1564

GALILEO GALILEI BORN FEB. 15



1600

Virginia Galilei born at Padua on Nov. 11. Father was Galileo Galilei, a mathematician and astronomer who never married but took as his mistress Marina Gamba.

Virginia Galilei was the eldest of an illegitimate family of three.



THESE COMPLEX
MATERIALS AND
PUT IT INTO THE
SIMPLEST FORM

EACH PERFORMANCE SHOULD
GO FURTHER THAN MY
OWN NOTES ON THEM—
SAYING MORE THAN I CAN
SAY WITHOUT SAYING IT.



TO THE POINT OF BEING BORING



VERY BORING



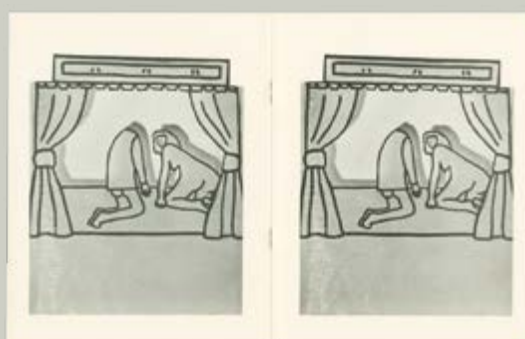
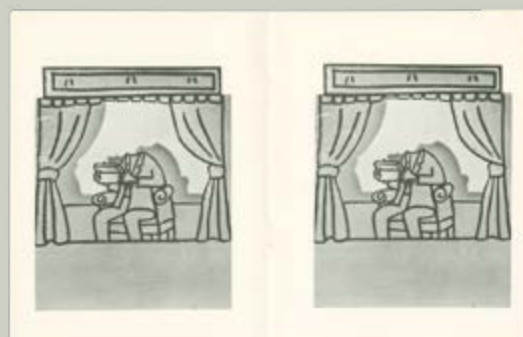
UNCOMFORTABLY EMBARRASSING

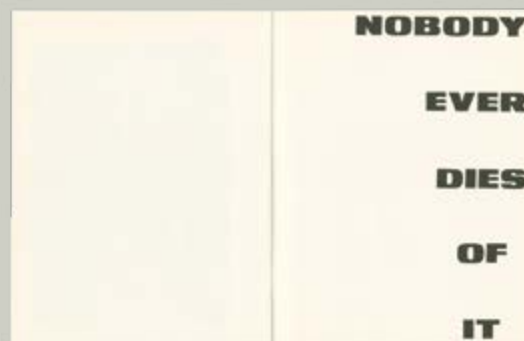
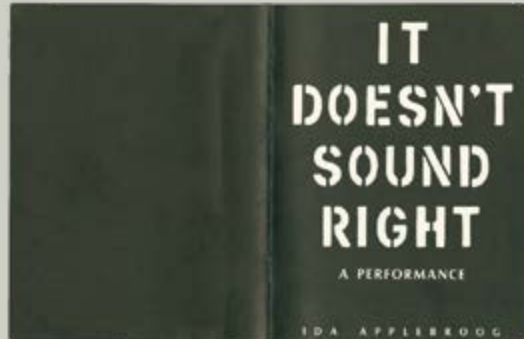
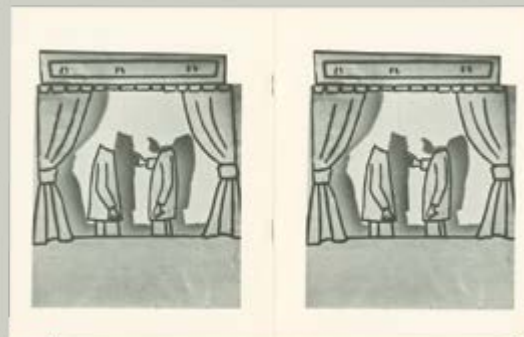


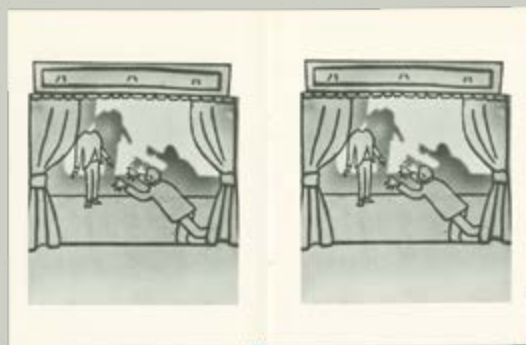
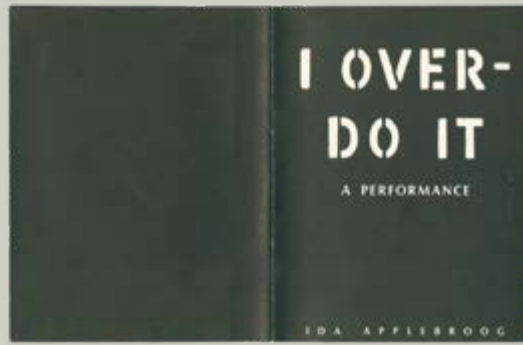
Vista de la instalación en el Museo Reina Sofía, 2021

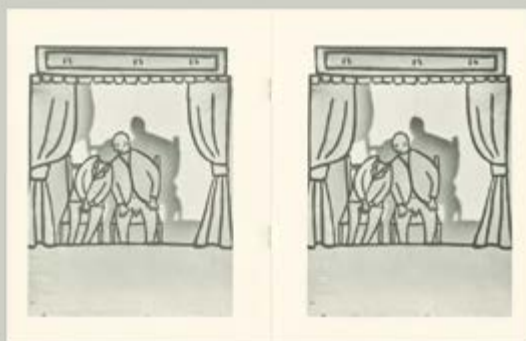
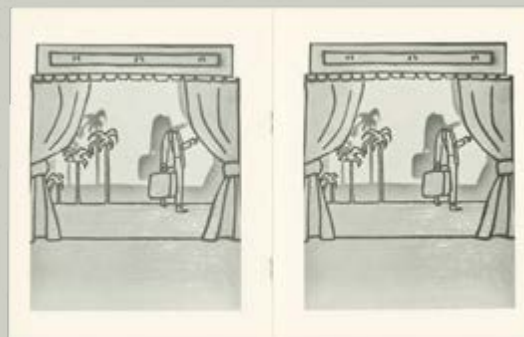


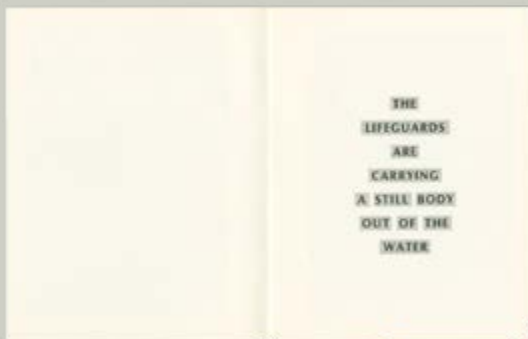
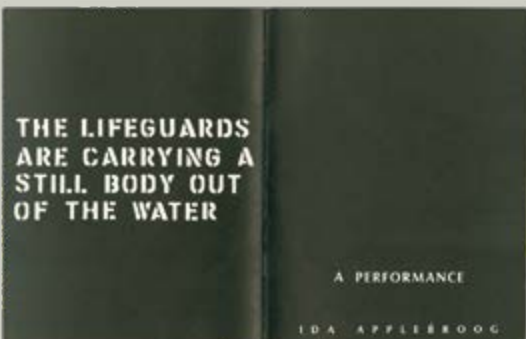


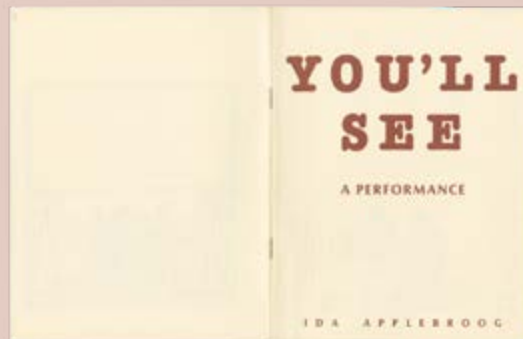
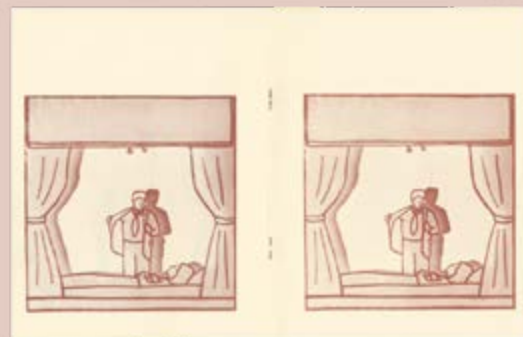
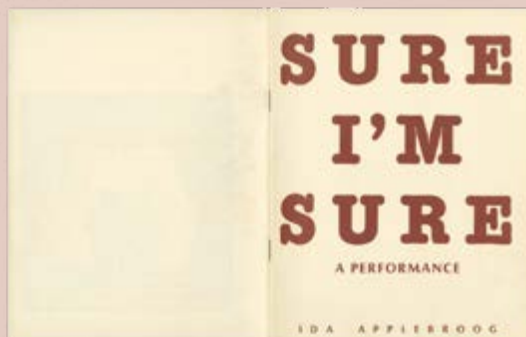


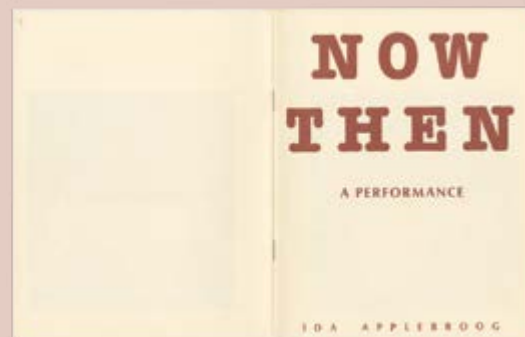
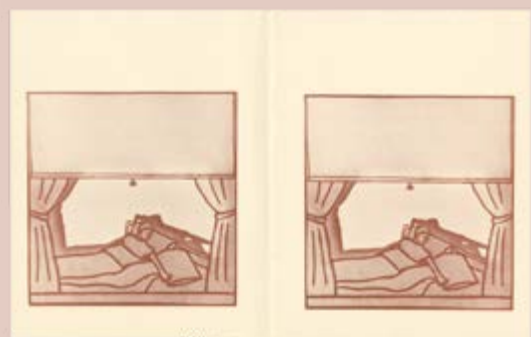
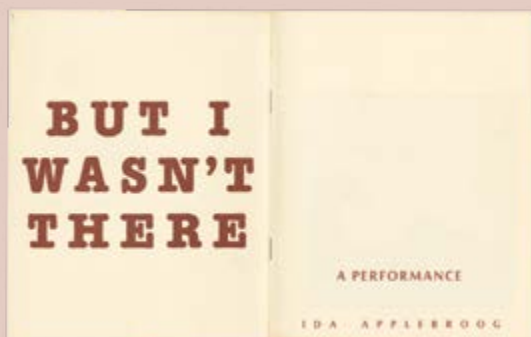


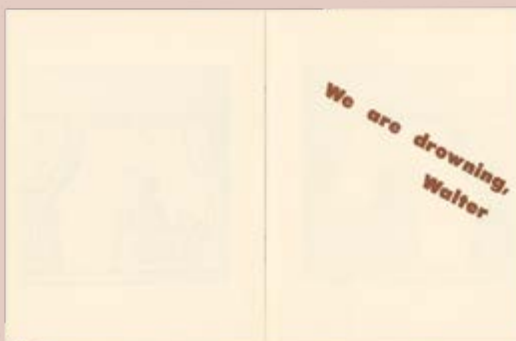
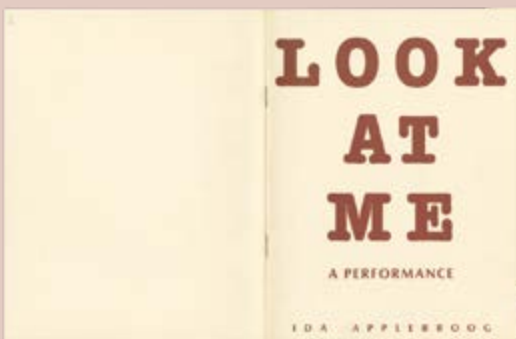
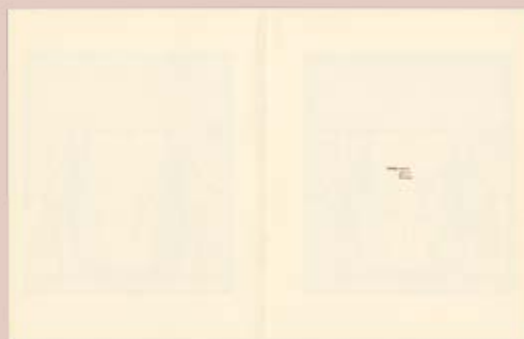
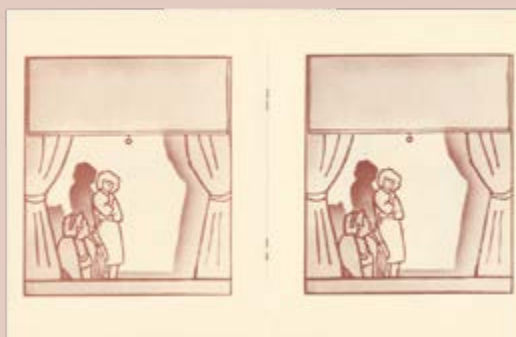
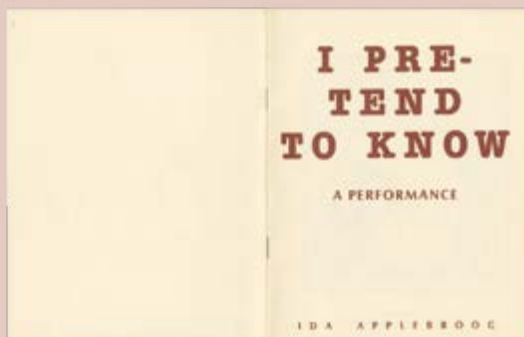












**THE SWEET
SMELL
OF
SAGE**

A PERFORMANCE

IDA APPLEBROOG



*The sweet smell
of sage
enters the room*

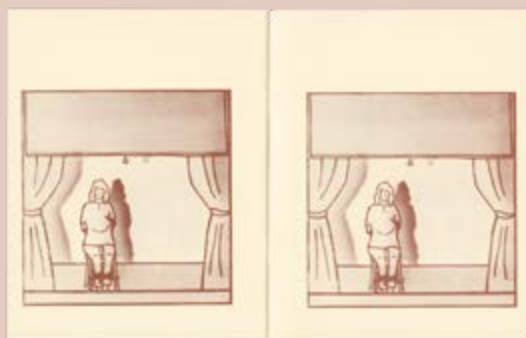
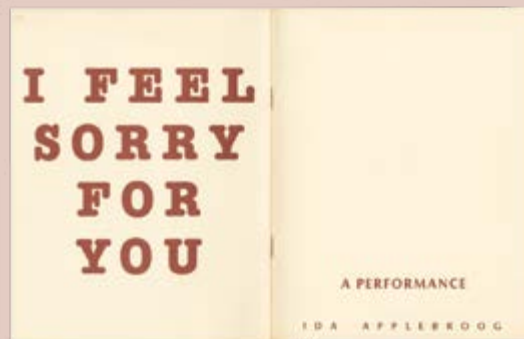
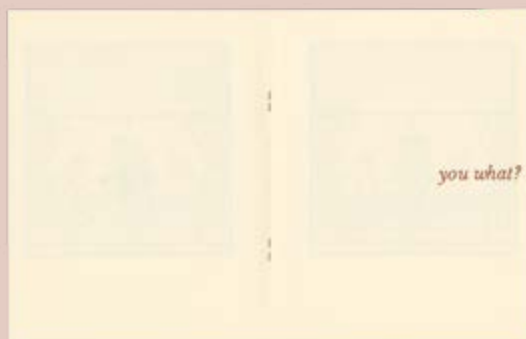
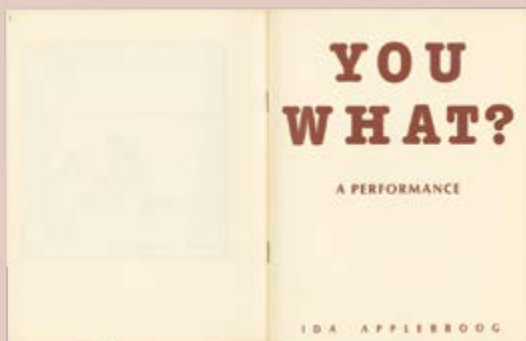
**IT
ISN'T
TRUE**

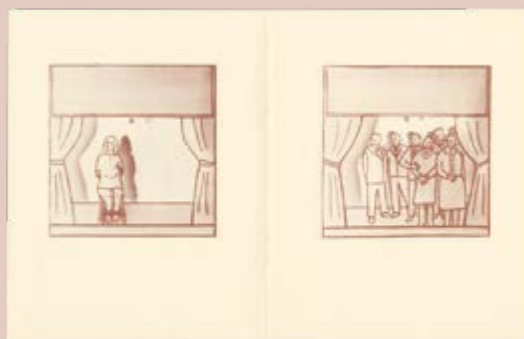
A PERFORMANCE

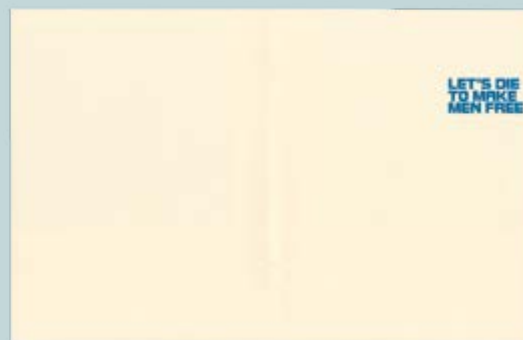
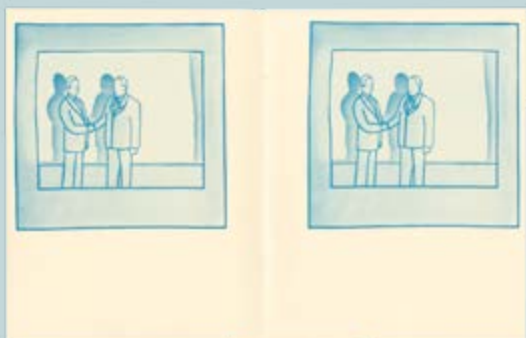
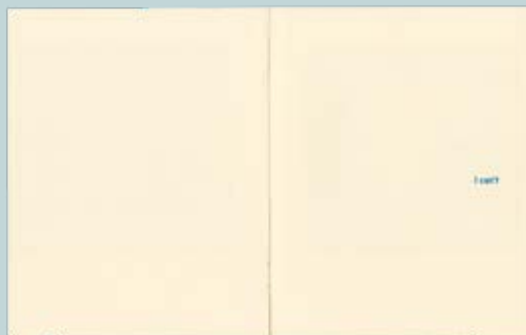
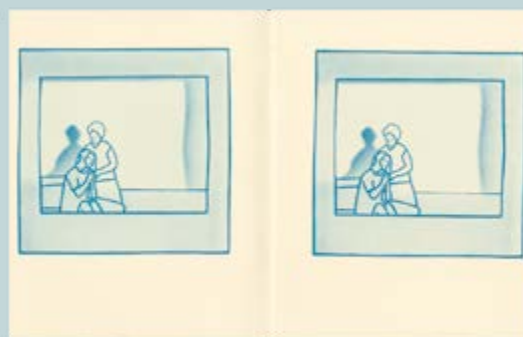
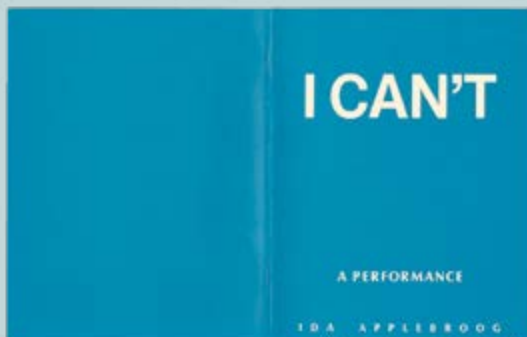
IDA APPLEBROOG

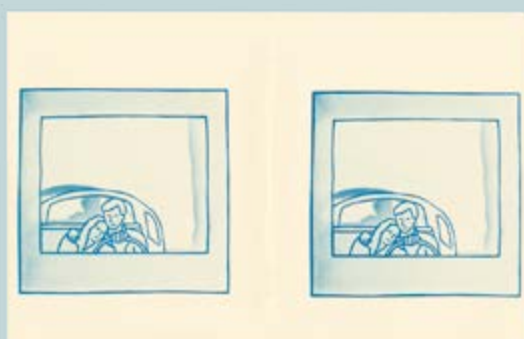
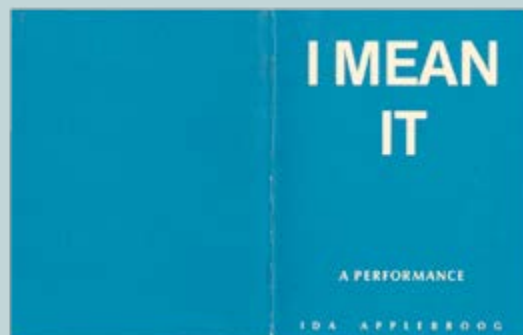
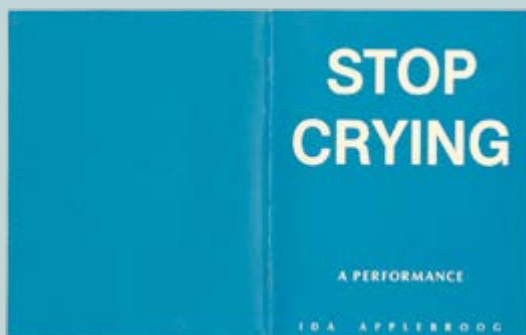
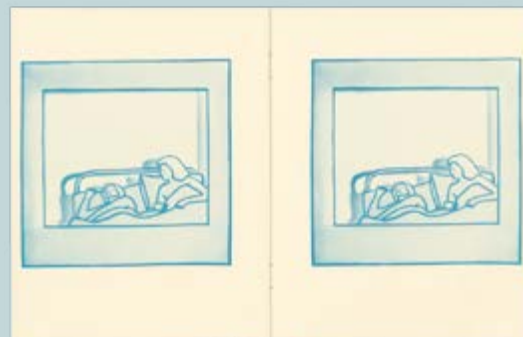
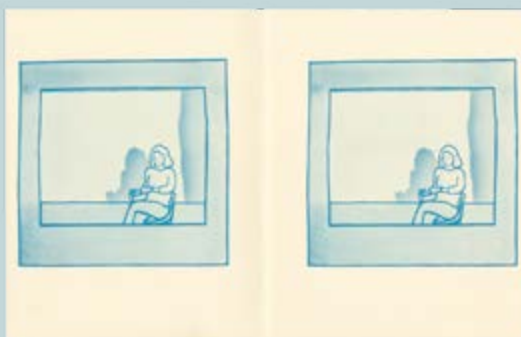


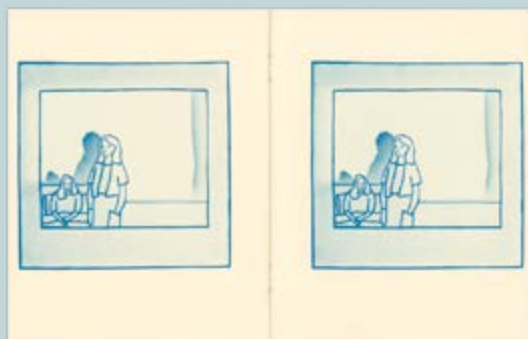
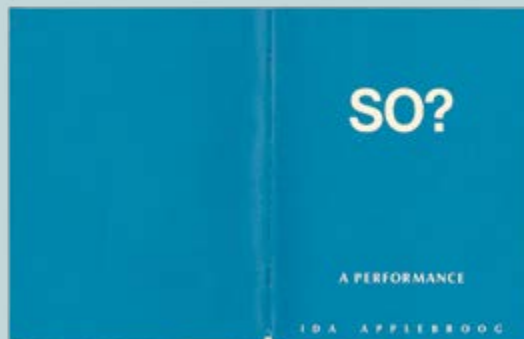
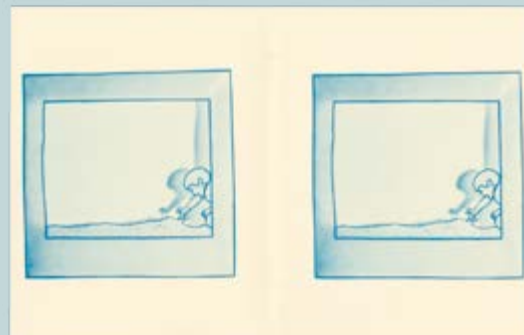
It isn't true













Vista de la instalación en el Museo Reina Sofía, 2021







I'm Not Your Son [No soy tu hijo], 1977





Sometimes a Person Never Comes Back
[A veces una persona nunca vuelve], 1977

Vista de la instalación en el Museo Reina Sofía, 2021



Vista de la instalación en el Museo Reina Sofía, 2021







K-Mart Village III, 1990

Variations on Emetic Fields
[*Variaciones de Campos eméticos*], 1990







Vista de la instalación en el Museo Reina Sofía, 2021

Variations on Emetic Fields
[Variaciones de Campos eméticos], 1990





Vista de la instalación en el Museo Reina Sofía, 2021





Everything Is Fine
[Todo está bien], 1990-1993





Everything Is Fine
[Todo está bien], 1990-1993





Visión de la instalación en el Museo Reina Sofía, 2021



















Baby with Weight [Bebé con peso], 1992



Bandaged Rabbit [Conejo vendado], 1992



Vista de la instalación en el Museo Reina Sofía, 2021







Woman and Three Guns [Mujer y tres pistolas], 1992





Stairs [Escaleras], 1992



Vista de la instalación en el Museo Reina Sofía, 2021





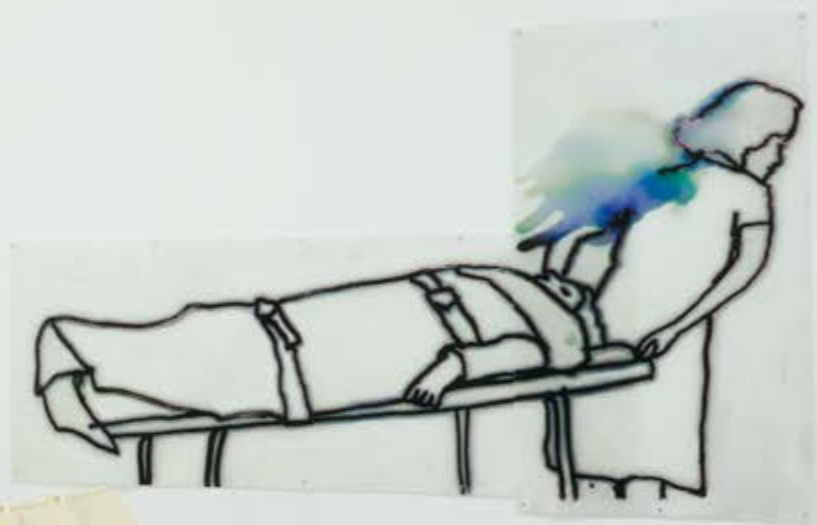


Hanging Woman/Tutu Man [Mujer colgada/Hombre tutú], 1994-1996

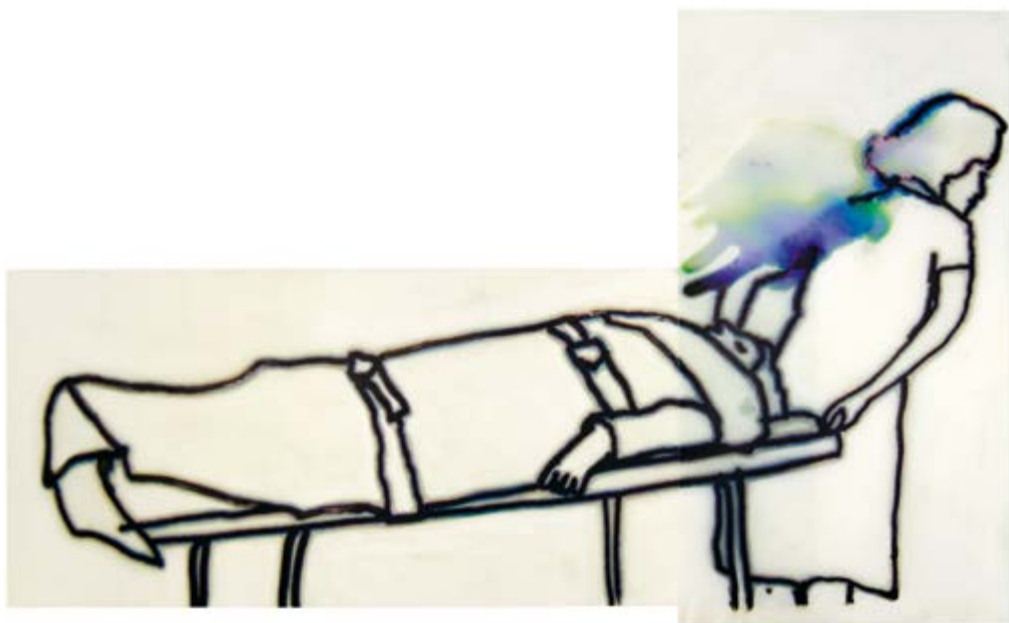


Vista de la instalación en el Museo Reina Sofía, 2021









Please Don't Sit on This Work of Art
[Por favor, no sentarse en esta obra de arte], 2014





Vista de la instalación en el Museo Reina Sofía, 2021





Vista de la instalación en el
Museo Reina Sofía, 2021



Catastrophes
[Catastrofes], 2012



Vista de la instalación en el Museo Reina Sofía, 2021







Indigo Bunting [Verderón índigo]

Bunting [Verderón]

Robin [Petirrojo]





Canary [Canario]



Vista de la instalación en el Museo Reina Sofía, 2021





Vista de la instalación en el Museo Reina Sofía, 2021





HOW BIG
IS A
NORMAL
PENIS?

WHO'S
THE
ARTIST?
NEVER
HEARD
OF HIM

THE
ARTIST
IS
A
PENIS
ARTIST
THE
ARTIST
IS
A
PENIS
ARTIST
THE
ARTIST
IS
A
PENIS
ARTIST

WHO'S THE ARTIST? NEVER HEARD OF HIM

ART WALKS AS USUAL

**YOU ARE
THE
PATIENT**

**I AM
THE REAL
PERSON**



Entrevista a Ida Applebroog

Grace H. Glueck

Extractos de una entrevista oral,
Nueva York, 9 de julio, 9 y 21 de octubre, y 3 de diciembre de 2008
Proyecto de historia oral Elizabeth Murray Women in the Visual Art,
Columbia Center for Oral History

Glueck: Bueno, voy a empezar con una pregunta que es un poco como si estuviera en el centro de todo. Habiendo sido artista feminista, y en cierto modo un icono de las artistas feministas, hace relativamente poco dijiste que ahora te consideras una artista generalista. ¿Puedes contarme cómo has evolucionado desde eso hasta interesarte por problemas generalistas o adaptarte a problemas generalistas?

Applebroog: A ver, creo que ahí ha habido cierta confusión. Para empezar, yo desde un primer momento me he considerado siempre una artista generalista. No es que haya pasado del feminismo a ser generalista. Al principio, como recordarás, publicaba libros; hacía dibujos; hacía cuadros; hacía esculturas; hacía vídeos. Y, cada vez que alguien me preguntaba: “Bueno, ¿qué clase de artista eres?”, me entraban ganas de decir: “Me dedico a crear arte. No soy más que una artista generalista. En realidad no soy pintora ni escultora”, o lo que fuera que se esperaba que dijeras. Generalista. De ahí que hablara de ser generalista. En cambio, lo de ser feminista es un tema completamente distinto.

Glueck: Muy bien. Pues empecemos por el aspecto feminista [...] Tu producción artística, por lo general, no se ha analizado en relación con la gente que te rodeaba cuando estabas madurando como artista, gente de la época posterior a 1945 y tal. Por lo general, se te considera *sui generis*. ¿En quién dirías tú que te fijabas en aquella época temprana?

Applebroog: ¿Te refieres a 1945?

Glueck: No. Me refiero a los años setenta.

Applebroog: Los setenta. Muy bien, puedo darte algo de contexto. De hecho, llegué a este mundo, al mundo del arte, en los cincuenta, cuando estudiaba diseño gráfico. En aquella época, se llamaba “arte comercial”.

Posteriormente, volví a estudiar a los treinta y cinco o treinta y seis años, en el Art Institute of Chicago. Podríamos decir que tuve una entrada tardía. Cuando volví a Nueva York en los setenta, la gente que me rodeaba también era mucho más joven que yo.

[...] Bueno, estábamos hablando de los setenta. Había estado en Chicago, había estudiado en el Art Institute of Chicago y luego me fui a San Diego, donde pasé seis años nefastos. Fue una época muy mala. Acabé dando clases durante un tiempo en la UCSD [University of California-San Diego] y luego vine a Nueva York en 1974. Me instalé en Nueva York. Soy neoyorquina, así que en realidad fue una vuelta a los orígenes.

Cuando vine aquí, no conocía a nadie, absolutamente a nadie. Llevaba mucho tiempo sin estar en Nueva York. Mis contactos estaban sobre todo en Chicago, donde había estudiado, y en San Diego, donde estaban los Antin y los Harrison. Por entonces había un grupo de gente completamente distinto.

Glueck: ¿Mimi [Miriam] Schapiro andaba por allí en aquella época?

Applebroog: Mimi había pasado por allí antes que yo. Paul Brach acababa de montar el California Institute of the Arts, Cal Arts. Estaba Judy Chicago. Se publicó *Anonymous Was a Woman* [Anónimo era una mujer]. No sé si te acordarás: lo sacó el Feminist Art Institute. Era el principio de todo. Siempre he creído que mi radicalización se produjo entonces, en 1969, en los setenta. Fue una etapa muy muy interesante.

Heresies estaba empezando. ¿Te acuerdas de la revista *Heresies*? Sí. Era una publicación feminista sobre arte y política. A ver, lo que pasaba por entonces era muy distinto. Hannah Wilke colgaba carteles por todo el SoHo que decían “Cuidado con el feminismo fascista”. No

quería tener nada que ver con nosotras. Fue una época muy interesante. Trabajé con Pat Steir, Lucy Lippard, Mimi Schapiro, Joan Snyder, Amy Sillman, Harmony Hammond y muchas otras.

[...] El trabajo que había hecho anteriormente estaba relacionado con las pieles. Siempre me he dedicado a las pieles de algún tipo, capas de pieles. Siempre he dibujado. Para mí, era como el café instantáneo. Y empecé a hacer muchos dibujos, muchísimos. Entonces evolucionaron hacia esos teatrillos. Fotografiaba esos *stagings* y luego les ponía texto. Autopubliqué tres series de esos libros. Salieron los primeros; no sabía muy bien a quién mandárselos, así que se los mandé a todos los artistas cuya obra me gustaba; a escritores que me gustaban. Empecé a crearme una lista propia de gente.

Después, cuando la gente empezaba a recibirlos, decía: “Ah, tendrías que poner a tal persona en la lista”. La cosa fue evolucionando y creo que al final tenía apuntadas a unas quinientas personas. Organizaba los envíos a todo el grupo. Tenía acceso a una imprenta. Cuando estaban a punto, más o menos un mes después de la tanda anterior, los metía en el carrito de la compra, me los llevaba a la oficina de correos de Canal Street y los mandaba todos, sin más. Todo el mundo recibía un ejemplar de aquellas obras.

[...] Eso empezó en 1969. En fin, ¿sabes una cosa? Da igual lo que hagas; cuando cambias de soporte, crees que estás cambiando tu producción artística, pero en realidad siempre es el mismo tema, aunque con distintas variaciones. Más adelante, cuando hice los teatrillos, fue lo mismo. Daba con un formato y hacía varios teatrillos repetidos uno detrás de otro. Podías sentarte delante y mirarlos como si estuvieras viendo una película [...]

Applebroog: Sí, es verdad. En la sinagoga de mi padre estaba uno de los primeros rabinos jasídicos de Nueva York, uno de los Teitelbaum, que eran los famosos rabinos que acabaron en Monsey. Se lo tomaba todo muy a pecho. No me mandó a la *yeshivá*.

Glueck: Eras una chica.

Applebroog: Exacto. La vida en casa era muy muy complicada. Éramos tres chicas y esa era una de las peores losas que decían soportar tanto mi madre como mi padre. Les tocaba soportar haber tenido tres hijas. Me educaron con esa idea. Es una especie de tópico. Cuando te crías en una familia así hay todo un espectro de cosas que te pasan. Era bastante duro; había un único poder y tenía que ver con la religión.

Glueck: Bueno, era el poder masculino.

Applebroog: Tenía que ver mucho con el poder masculino. Era muy difícil, la verdad, y tardé muchos años en darme cuenta de que tenía voz y podía utilizarla. Me salió de repente. La mitad de las veces ni siquiera me daba cuenta de que la estaba utilizando. De repente aparecieron los dibujos, el texto. Tengo un montón de cuadernitos rojos. Me sentaba en el metro, aquellos primeros años, y me dedicaba a escribir y escribir sin parar. No escribía nada que se pareciera a un párrafo o una frase. No eran más que unas cuantas palabras, apuntes breves. Y no hacía otra cosa. Si veía, oía o leía algo interesante, lo anotaba en el cuaderno rojo.

Glueck: Volvamos a tu familia.

Applebroog: Cuando era muy pequeña, era tremendamente tímida, una cosa exasperante. Mi padre era peletero y mi madre cosía. Era una modista estupenda, la verdad. No sabía leer nada de nada.

Mi padre era completamente analfabeto. Recuerdo que yo tuve que escribirle todos los números para que pudiera extender cheques. Se los puse todos letra por letra en un cuaderno de redacción. Y se lo di. Cuando murió, encontré aquel cuaderno destrozado. Estaba lleno de manchas. Siguió utilizándolo hasta el final.

No supe lo que era un libro hasta que, cuando tendría unos siete años, algún pariente fue a vernos y me llevó *Los tres cerditos*. Me quedé asombrada de que una cosa así existiera. En aquella época, en el colegio, los libros de texto o lo que fuera que te daban eran cosas muy básicas.

En fin, para mí todo era una sorpresa, en cierto modo. No entendía el mundo exterior, porque lo cierto es que vivíamos en un bloque. Estaba en el Bronx y la mayoría de las veces mis padres decían “esos yanquis” cuando se referían a los vecinos. En fin, fue una infancia extraña. Una infancia muy aislada. No me dejaban ir a fiestas. Eran como los mormones. Si te paras a pensarlo (hay un programa de televisión reciente sobre los mormones: *Big Love*; me encanta; está en HBO), me parece increíble que viviéramos de verdad como los mormones, con tantas restricciones. En aquella época, para ir al colegio todas las chicas llevaban vestiditos comprados en Lerner's, pero yo iba con una especie de conjunto ruso que había hecho [mi madre], de satén blanco y bordados. Lo diseñó ella misma; lo hizo todo. Y los maestros venían y me echaban muchos piropos, porque les gustaba. Si hubiera encontrado un agujero, me habría metido dentro para no volver a salir nunca.

[...] Mi hermana [mayor] tenía ocho años más que yo, y la pequeña ocho menos que yo, así que no sé si puede decirse que sea la típica hermana mediana. Era como una hermana mediana que se llevaba una cantidad tremenda de años con las otras dos, sin nada en medio. Mi hermana mayor estaba muy metida en el movimiento comunista. En aquella época era joven. Yo me afilié a la American

Youth for Democracy [Juventud Estadounidense por la Democracia], que era la Young Communist League [Liga Comunista Juvenil]. Por aquel entonces había cambiado de nombre. Estaba muy emocionada, porque sabía que podría hacer todo lo que hacía mi hermana. Mi padre hizo el duelo, la *shivá*, por ella, porque mi hermana no tenía fe. Evidentemente, en aquel mundo no había ni Dios ni religión. Era muy, muy difícil. Una época muy difícil [...]

Glueck: Ya. Qué triste...

¿Después te metiste en las artes gráficas?

Applebroog: Sí. En la New York State Institute of Applied Arts and Sciences. Fue justo después de la guerra, en la época de la ley que ayudaba a los veteranos para que estudiaran. Todos los chicos volvían del frente y se matriculaban en algo, así que el estado de Nueva York abrió aquel centro, que enseñaba cosas como artes culinarias y diseño gráfico, y en aquel momento... Me parece increíble estar a punto de decir esto... Yo no tenía ni idea de lo que quería hacer con mi vida. En el instituto, mis padres querían que hiciera lo que se llamaba un “curso comercial”. Me negué. Les planté cara e hice un plan de estudios académico normal. Pero luego, al acabar el instituto, no había forma de que pudiera ir a la universidad, porque me tocaba ir a trabajar con mi padre, que era peletero. Ya había trabajado con él de vez en cuando, a media jornada. Sus clientes llegaban y, para ver cómo estaba hecho el forro de las prendas, me toqueteaban. En aquella época ya salía con el que luego ha sido mi marido [Gideon Horowitz]. Yo tenía quince años y él, diecisiete.

Glueck: ¿Sigues casada con él?

Applebroog: Sí, sí. Recuerdo que un día estábamos en un parque. Me pidió que me sentara y me dijo: “No puedes ponerte a trabajar con tu padre”. Recordé que tenía una solicitud para una escuela de arte, porque me habían entrevistado en el instituto. Le dije que lo que quería hacer

era eso, pero que no me dejarían. “Da igual. Al menos tienes que intentarlo”, me contestó. Los ánimos estaban muy encendidos. Mi padre dijo que no pensaba pagar el material ni nada. La matrícula era gratuita. “Tendrías que colocarte en la vida. Cásate.” Bueno, acabé estudiando allí y no fue nada fácil. Mi madre me pasaba dinero a escondidas para el material. Los estudios duraban tres años, pero lo comprimían en dos. Iba todo el año. No tenía vacaciones. Ibas a clase todo el verano y todo el invierno. Lo hacían para que los veteranos acabaran pronto y se pusieran a trabajar.

Para mí aquello fue una novedad absoluta, porque de repente empecé a conocer gente. Como ya he dicho, era sumamente tímida, pero me encontré con gente interesada en las mismas cosas que yo, básicamente el arte. Sabía que iba a dedicarme a eso. Al graduarme entré a trabajar en una agencia de publicidad. El mundo del arte comercial me horrorizó. Era la única mujer del corral. Y muy joven. Me aterraba tener que ir a trabajar todos los días y soportar todo aquel acoso “divertido”. ¿Qué haces cuando hay una mujer delante? La halagas diciendo chorradas subidas de tono o le das palmaditas en el trasero o lo que sea. Total, que salí pitando y me fui a la New York Public Library, al departamento de Arte, donde trabajé en la primerísima colección de imágenes.

La Biblioteca me encantaba, me encantaba. Me casé, tuve cuatro hijos. Me fui de Nueva York a Chicago. Volví a estudiar, pero a media jornada, por las tardes. No había llegado a sacarme un título universitario; tenía el certificado del New York State Institute y me esforcé mucho para conseguir un título universitario. En Chicago estudié televisión por las tardes.

Y así, sin prisa pero sin pausa, empecé a sacarme créditos. Estudié todas las asignaturas que no había estudiado nunca. Nunca había dado clase de literatura. Lo del New York State Institute estaba todo centrado en

la parte gráfica. Había algunas clases de lengua inglesa, pero nada más. Era todo arte, incluido el dibujo mecánico. En cambio, Gideon, que por cierto es austríaco y había vivido el Holocausto, se sacó un doctorado. Bueno, en 1944 él estaba estudiando en la universidad y yo aún iba al instituto. Gracias a él conocí *Por el camino de Swann* o *Los Buddenbrook*. Descubrí todos los clásicos. Él me contaba las historias y luego yo me leía el libro. Me orientaba en la lectura. Así que, en cierto modo, recibí una educación informal, aunque sabía lo que me había perdido. En Chicago sí que estudié algo de literatura griega. Conocía *Lisístrata* y todo eso. Antes nunca había tenido acceso a esas cosas. Más adelante me puse a estudiar a tiempo completo en el Art Institute of Chicago, y por entonces me dieron una beca, lo cual fue maravilloso. Eran 2.500 dólares. Yo no tenía ni mucho menos 2.500 dólares para estudiar a tiempo completo. Era la beca Isabella H. Brown.

Lo que pasó fue que... Ya sé que tenía cuatro hijos, pero lo que pasó en aquel momento fue que...

Glueck: Bueno, ¿cómo te organizabas? ¿Cómo te ocupabas de los niños y además...?

Applebroog: Mira, me levantaba a las cinco a la mañana. Era Superwoman. En ningún momento se me ocurrió que hubiera otra posibilidad. Eso tiene que quedar claro. Recuerdo que una vez, cuando estaba haciendo psicoterapia, mi terapeuta me dijo: “¡Rebaja tus expectativas!”. Y le contesté: “¿Qué? ¿Cómo voy a rebajar mis expectativas? Si nunca he tenido expectativas. ¿Cómo quieres que las rebaje?”.

Glueck: Y luego te mudaste, ¿verdad? A tu marido le salió un trabajo de profesor en San Diego, ¿no?

Applebroog: Sí. En aquel momento me implicué mucho con toda la gente de arte de la UCSD (University of

California San Diego). Eran los inicios del movimiento feminista. Estuve en la primera exposición feminista. La organizó Dextra Frankel en el Long Beach Museum.

Y así empecé a conseguir cierto reconocimiento. En San Diego nadie me dijo en ningún momento que mi obra se parecía a la de Eva Hesse. Participé en exposiciones en varios museos. Para mí fue una época maravillosa. Daba clases en la UCSD, pero no me apetecía acabar dedicándome al mundo académico, así que decidí volver a Nueva York. Me llevé a mis cuatro hijos. En aquella época, Gideon y yo estábamos pasando por muchos altibajos. Por entonces él era vicedecano. Fueron momentos difíciles.

Alquilé un espacio en [la calle] Crosby. No sé si has oído hablar de Beth B., pero es mi hija. En aquel momento vivía conmigo. Iba a la SVA (School of Visual Arts), estaba estudiando. Más adelante, a finales de los setenta y en los ochenta, surgió Colab (Collaborative Project) con Jenny Holzer, Tom Otterness y John y Charlie Ahearn. Me sentía muy implicada con toda esa gente. Me mantenía muy aparte, pero entendía su obra. Recuerdo que May Stevens se me acercó un día, en Heresies, y me dijo: “Ay, Ida, tu obra es muy difícil de comprender”. No tenía nada que ver con lo que hacía ella. No tenía nada que ver con lo que hacía mucha gente por aquel entonces. Me identificaba con más facilidad con los artistas más jóvenes.

Los mayores eran mis coetáneos, por así decirlo... Aunque en realidad eran todos más jóvenes que yo. Y eso siempre era problemático. Nunca llegué a encajar. Y, en cierto modo, fue una suerte. Al no llegar a encajar, fui por mi cuenta. No me pusieron etiquetas. No me metieron en ningún gueto ni por aquí ni por allá. No me llamaron “artista feminista”. En aquella época, era artista narrativa. Así que tuve mucha suerte. Podía dedicarme a mi trabajo con tranquilidad. Para mí fue un período interesante [...]

Glueck: Vamos a volver a aquellos primeros teatrillos como de cómic que hacías. Tenían un espectro de referencias enorme. Algunas son muy rebuscadas.

Applebroog: Mucho. Sí.

Glueck: Pero son muy eruditos. Sí, tienen mucho empaque. A la gente le cuesta mucho descifrarlos, cuando la escenificación es muy sencilla. Cuéntame cómo los perfeccionabas.

Applebroog: No se trataba de perfeccionar. Eran algo en cierto modo subliminal que me llegaba muy adentro. Y lo comprendía... Bueno, en realidad no lo comprendía, pero sabía que funcionaba. Trabajaba en muchos a la vez, durante mucho tiempo. Sabía cuáles funcionaban de verdad; como cuando un artista empieza un cuadro y nada encaja. En un momento dado, el cuadro se hace solo; es eso literalmente, se hace solo. Para mí, era como si esas obras se hicieran solas. Surgían, como todo lo demás, en un proceso de creación de objetos artísticos. De creación de arte. Simplemente, eran algo que yo sabía que estaba bien. No tengo ni idea. Sabía que aquello estaba bien, sin más. Va a haber otro libro con las respuestas que me ha mandado la gente a lo largo de los años. Las respuestas eran increíbles. Algunos pedían que los quitara de la lista de receptores. “¿Cómo te atreves a meterte en mi buzón!?” Me llegaron algunas cosas muy desagradables, tremendas, de gente que se podía reconocer, cosa que en realidad no era mala. En aquella época, me encantaba que me contestaran. Aunque la respuesta fuera negativa. Recuerdo que mantuve una correspondencia estupenda con Ray Johnson. ¡Sí! No te haces idea de cómo eran aquellas respuestas. Y me daban mucha vida, así que para mí era importantísimas.

Y la gente me mandaba cosas. Gente de la que nunca había oído hablar me mandaba cosas maravillosas. Así pues, era todo un proceso de creación artística que era

como un regalo, desde que yo empezaba a mandar cosas, aunque eso no era un regalo, era un engorro tremendo. Pero lo que recibía como contestación sí que era un regalo, porque me ayudaba a definirme, a definir mi vida, y todo lo demás en aquel momento. Era muy importante [...]

Glueck: ¿No fuiste fundadora de la Women's Art Caucus aquí en Nueva York?

Applebroog: La WCA, sí. La Women's Caucus for Art [Asamblea de Mujeres por el Arte]. No. No participé en la WCA. Pero sí fui una de las fundadoras de la WAC (Women's Action Coalition, [Coalición de Mujeres para la Acción]) en 1992.

Glueck: Muy bien. Volviendo a California: cuando Judy y Mimi estaban allí en el California Institute for the Arts, su arte era muy performático, ¿verdad? Quiero decir que hacían *happenings* y toda clase de actos.

Applebroog: Bueno, en realidad eso salía del Programa de Arte Feminista del CalArts. Estaban *Woman House*, la *Dinner Party* de Judy Chicago, las performances, un registro de mujeres artistas. Empezaban a hacerse exposiciones de mujeres por primera vez.

Glueck: ¿Contigo cómo reaccionaban?
¿Alternabas con ellas?

Applebroog: Sí, sí.

Glueck: ¿Y había intercambios?

Applebroog: Sí, desde luego. Claramente. Hacíamos muchas cosas y exponíamos en las mismas muestras colectivas. Lo que pasa es que entonces utilizaba mi apellido de casada, Horowitz. Cuando me vine a Nueva York, no quería utilizar mi apellido de soltera, que era Appelbaum, y tampoco Horowitz. De todo eso acabé

sacando Applebroog. Y pasó a ser mi nombre. Pero en California siempre me llamaban Horowitz y en muchos de los primeros catálogos que salieron aparecía como Ida Horowitz [...]

Glueck: Tengo la impresión de que el tema de tu trabajo es la violencia, ya sea doméstica o de otro tipo.

Applebroog: Sí. Siempre que iba a algún lado a hablar de mi trabajo me preguntaban: “¿Por qué hay tanta violencia en su obra?”. Eso me sorprendía muchísimo. ¿Soy yo la que mete violencia en mi obra? Pero ¡si es el mundo en el que vivimos! Enciende la tele y pon las noticias. ¿Cómo puede alguien no darle vueltas? ¿Cómo puede no afectarle? Vivimos metidos en todo eso. Y ya está.

Glueck: Otro tema, en realidad, es la guerra de sexos, si se puede decir así en términos tan sencillos.

Applebroog: Bueno, yo en realidad no lo considero una guerra de sexos. Simplemente creo que hay una diferencia de género. Nos educan de distinta forma en todas las culturas, solo hay que echar un vistazo por ahí. Solo hay que ver a los talibanes, a los ortodoxos fundamentalistas. ¿Tú dices que se trata de una guerra de sexos? No, la verdad es que no. Se trata del funcionamiento del poder. En el mundo en el que vivimos hoy pensamos: “Bueno, hemos avanzado”. Pero en realidad hemos pasado a distintas variaciones del mismo tema.

Por supuesto, como ya he dicho, me volví muy radical. Mi radicalización llegó en los años cincuenta, sí, pero en realidad sin que la entendiera. La primera vez que leí a Betty Friedan me quedé boquiabierta: “Ay, Dios mío. Si es lo que sentía yo. Es lo que sé. ¡Mira esto! Lo ha explicado con palabras”. De eso hace mucho. Fue el principio. Sabía que algo bullía dentro de mí, pero no lo entendía. Me sentía muy distinta a todo el mundo. Mira a los demás: actuaban según los cánones de los años cincuenta, de

los cuarenta. Al llegar los sesenta, para mí las cosas cambiaron por completo. Ya no representaba un papel. Aquello era una revolución y yo mentalmente estaba muy muy radicalizada. Aún no lo entendía, aún no podía encajar las piezas. Tardé mucho en descifrarlo.

Piensa en cómo funciona el poder. Piensa en los gobiernos y en el pueblo. Piensa en el poder masculino y femenino. Está enraizado. Piensa en los médicos, en los médicos y sus pacientes. No es una guerra de sexos. En absoluto. Es algo en lo que vivimos; es algo que está ahí. Una constante. Hay distintas versiones, distintos niveles escondidos debajo de la alfombra, pero ahí está.

Glueck: ¿Cómo era eso que dijiste una vez? Que nunca habías hecho... No recuerdo la palabra. Una obra positiva, que nunca habías hecho nada...

Applebroog: ¿Bonito?

Glueck: Sí, eso. Bonito.

Applebroog: Recuerdo que en San Diego estaba el grupo de artistas de Balboa Park. Su trabajo giraba siempre en torno a los atardeceres y las playas. Eran unos colores realmente preciosos, extraordinarios. Me acuerdo de que fui por allí y pensé: “¿Así es el mundo del arte en San Diego?”. Creo que a todos los artistas les pasa eso, cuando algo acaba siendo demasiado bonito... ¿Estás haciendo un calendario o una tarjeta de felicitación? ¿Estás haciendo algo que no es más que otro cliché? No tiene sentido soltar otro cliché en el mundo. Ya bastan y sobran. En cierto sentido, tienes que ir un poco más allá por ti misma; no lo haces por el mundo exterior. Nunca te dices: “¿Esto se venderá?” o “¿Esto no se venderá?” o “¿Esto es lo bastante bonito?” o “¿Se ofenderá la gente?”.

Glueck: Sin embargo, en tu obra no hay conclusiones. En los teatrillos no las hay.

Applebroog: No. En el relato, o lo que sea, que hago yo siempre se entra en la escena por la mitad. Nunca hay un principio; nunca hay un final. A mí durante un tiempo me encantaban [Samuel] Beckett o James Joyce. En mi opinión, era como si Beckett fuera la esencia de todo. Diría que quien más me influyó fue Beckett. Y, en mis primeros años, Joan Crawford y también Ida Lupino, que eran personajes femeninos muy fuertes. Recuerdo que al ver que se podía representar así a las mujeres en una película me quede atónita [...]

Glueck: En realidad, el escenario es también el lugar donde pones en escena tu propia obra.

Applebroog: Sí. En mi obra siempre hay una puesta en escena. Siempre tengo la sensación de que hago exactamente lo mismo que en los primeros años. Creo una imagen; hago una puesta en escena o no; la repito o no. Creo que todos los artistas, en cierto modo, tenemos un repertorio limitado. Pensemos, por ejemplo, en [Josef] Albers: Albers cogía sus colores y sus recuadros y los combinaba una vez y otra y otra, quizás *ad nauseam* para la gente que los veía, pero para él ese era el proceso.

Lo mío es casi como lo de Albers, aunque sigo avanzando con los materiales. Sea lo que sea lo que se me pasa por la cabeza, conceptualmente siento una presión tremenda. Es casi como una obsesión. Sigue adelante, sigue adelante. A ver hasta dónde puedo llegar. Eso no basta. No... No es que no baste; es como si una cosa llevara a otra. Es un crecimiento orgánico de lo que me den los materiales, sea lo que sea, hasta que llego a un momento en el que he acabado [...]

Glueck: ¿Cómo decides la escala de una obra? ¿Cómo te llega esa determinación?

Applebroog: Grace, esa es la pregunta más difícil que se le puede hacer a ningún artista: ¿cómo decides? No

decides nada. Yo no decido nada. Bueno, no debería decirlo así. Hay gente mucho más organizada, capaz de organizar su avance conceptualmente. Yo no puedo, la verdad. No sé por qué. No sé cómo. En un momento dado, Lucy Lippard hizo un proyecto para Printed Matter (la tienda de libros de artista, que estaba en TriBeCa) e invitó a distintos artistas a hacer obras para los escaparates. Yo por entonces estaba haciendo piezas muy pequeñas, así que para aquel proyecto aumenté la escala. Había dos escaparates enormes y cada una de mis obras tendría, no sé, un metro y medio por dos metros y medio o algo así. Las hice con material con el que había estado trabajando. Había unos estores y las figuras. Yo ocupé los dos escaparates, que estaban retroiluminados. Al ver el resultado, los que trabajaban allí se quedaron boquiabiertos. Y siempre había gente congregada delante de la tienda.

Y así fue como aumenté la escala. Una vez hice eso, pensé: “Ah, es muy interesante”. Fue coser y cantar [...]

Glueck: Y eso me lleva a preguntarte por el público [...] ¿Crees que al margen de todo esto existe un público? ¿Lo percibes? ¿Te ofrece una reacción?

Applebroog: Hace ya cinco años que he desaparecido de la circulación. ¿Cinco años? Pero ¿qué digo? Mi última exposición fue en 2001.

Glueck: Sí. ¿Fue en la [galería de Ronald] Feldman?

Applebroog: Fue con Ronald, sí. Mi última exposición. Exacto. En aquel momento sufría una grave discapacidad, así que, inevitablemente, estaba sin poder hacer nada. Así surgieron las esculturas. Pero primero tenía que hacer una stampa [...] Era para una acción benéfica para Exit Art. Me emparejaron con un impresor de Pace Editions. Total, que me llevé mi dibujito y me senté a su lado. Iba a ser una impresión Iris,

que se hace por ordenador. Y allí estaba, sentada a su lado, y me quedé fascinada con lo que hacía. Apretaba un botón: ya estaba. Apretaba un botón: ya tenía otra cosa. Probaba una cosa, probaba otra, apretaba un botón. Por lo general tardo meses (¡meses!) en conseguir un color determinado o cualquier otra cosa, y a él le bastaba hacer pim, pam, pum. Me quedé absolutamente boquiabierta. No sé ni lo que pasó por mi cabeza en aquel momento.

Cuando terminó, me dijo: “Eres la única artista que se ha sentado aquí a mi lado y ha soltado tantas exclamaciones”. Y le contesté: “Bueno, es porque ni siquiera sé cómo encender un ordenador”. No sé nada de informática y me he mantenido alejada de la tecnología porque no me gusta tener que gestionar correos electrónicos, ni contestar, ni que la gente se ponga en contacto conmigo.

[...] Para mí, fue apabullante. Yo antes había trabajado la pintura y la escultura. También el vídeo. Había dibujado. Y de repente mi nuevo soporte era la tecnología, que como ya he dicho me dejó boquiabierta. Unos meses antes, no sabía ni encender un ordenador, y de repente estaba haciendo todas esas cosas y no podía parar. Me despertaba por la mañana con ganas de seguir. Por la noche no quería irme del estudio. ¡Lo más maravilloso es que probablemente era la anciana más apasionada del mundo! Estaba contentísima. Y lo sigo estando [...]

Glueck: Bueno, cuéntame qué crees que has logrado con tu arte. Puede que sea una pregunta tonta, pero ¿qué has logrado con todo esto? Por ejemplo, has mencionado que tuviste problemas. ¿Te ha servido el arte para ponerte en una situación en la que tienes la impresión de haber vivido una vida plena? Es una pregunta complicada.

Applebroog: Sí, es una pregunta complicada. Y no sé si tiene sentido, la verdad. Porque me ha pasado como a

cualquier artista: he podido vivir la vida a través del arte. Pinto lo que soy.

[...] Hubo dos años de mi vida en los que, literalmente, era incapaz de trabajar. Luego tuve cataratas. Lo veía todo borroso. En aquella época hacía dibujos y decía que eran de Monet, porque, la verdad, salía todo borroso. Eran unos dibujos interesantes.

Glueck: Estoy segura.

Applebroog: [...] Lo que quiero decir es que no tuve elección. Iba al [cine] Angelika todos los días, me sentaba allí a ver películas. Y entonces llegó la artritis reumatoide. Me puse muy mal. Ahora sé cómo sobrellevarla, pero entonces tenía unos brotes horribles. No podía andar. Y luego empezó la crisis económica.

En fin, tuve varios problemas físicos, uno detrás de otro, uno detrás de otro. Seguía trabajando..., pero solo porque, si lo dejaba, habría acabado subiendo a la azotea para tirarme al vacío.

Glueck: Es un poco lo que quería decir al hacerte esa pregunta.

[...] Antes hemos hablado de algunos de los artistas cuya obra te ha influido y en cuya obra has influido tú. No sé si podría pedirte que me apuntaras algún nombre de tu pasado que creas que ha significado algo para ti estéticamente. ¿Y qué hay de los artistas jóvenes de la actualidad? ¿Has tenido algún contacto con ellos? ¿Tienes la impresión de que algunos artistas jóvenes se han imbuido de tu influencia, etc.? ¿Y quiénes podrían ser? [...]

Applebroog: A mí me influyó mucho Claes Oldenburg. Todos [los estudiantes] nos dedicábamos a hacer bromas graciosas. Poníamos látex encima de cualquier recipiente, de cualquier forma. Luego lo arrancábamos y

decíamos: “Mira, he hecho un Claes Oldenburg”. Para mí, era increíble. Por la idea de lo que empezaba a hacer con los materiales, por la forma en que los conceptualizaba. Al irme a San Diego en 1968, bueno, lo pasé muy mal. Fue una época muy dura [...]

Glueck: No tenemos por qué hablar de eso.

Applebroog: Sí. Con respecto a la gente que me influyó, en Nueva York formé parte de[l colectivo] Heresies. En San Diego, en la UCSD, estaban los Harrison: Newton y Helen [M.] Harrison.

Glueck: Y los Antin.

Applebroog: Los Antin. [Alan] Kaprow. Intento recordar quién más. [Emmanuel] Manny Farber, Miriam Schapiro. Era un grupo muy interesante. Era conceptual. Era una manera de pensar completamente distinta y para mí fue una influencia enorme. Cuando me vine a Nueva York en 1974, empecé a implicarme en el grupo Heresies: Joyce Kozloff, May Stevens, Pat Steir, Lucy Lippard, etc. Seguramente me dejó otros nombres: Joan Snyder, Miriam Schapiro, etc. Esa era la gente que era muy importante para mí y que me ayudó mucho a meterme en el mundo del arte, a ser feminista.

[...] En los años noventa estuve metida en la WAC. Había muchas mujeres muy políticas y teníamos mucha relación, hacíamos protestas. Laurie Anderson, Elizabeth Hess, Nancy Spero... Fue una época apasionante. Era un momento muy político y estábamos todas muy implicadas. En fin, si hablamos de quién me influyó no puedo decir una sola persona. Por entonces era como si hubiera algo en el aire, era casi como si estuviéramos intercambiando fluidos, continuamente [...]

Glueck: Aquellos dibujos de vaginas de entre 1969 y 1970 ¿los tienes? Me dijiste que me los enseñarías.

Applebroog: Sí. Andrew insistió mucho en que faltaban algunas obras de los viejos tiempos. “Faltan algunas piezas”, me dijo. “Sé que las tienes arriba en los cajones.” Subió conmigo y nos pusimos a revolver los cajones [...] en busca de cosas que habían desaparecido. Y lo que encontró fue más dibujos de vaginas. En total hay ciento sesenta.

Glueck: ¿Eso te inquietó durante una temporada o te pusiste a hacerlos más o menos con una idea fija?

Applebroog: Bueno, por la noche me daba baños muy largos. Noche tras noche me encerraba en el baño. Creían que me estaba bañando y lo que hacía era esto.

Glueck: La verdad es que son fabulosos.

Applebroog: E hice más y más y más. Ya ves que soy muy obsesiva y compulsiva [...]

Glueck: Me interesa, porque... ¿Te acuerdas de los *Monólogos de la vagina*?

Applebroog: Se llama [Eve] Ensler, la persona que lo hizo.

Glueck: Esto data de un momento que, yo diría, fue el apogeo del período feminista.

Applebroog: No. Esto lo hice en el 69.

Glueck: Ah, ¿esto es del 69?

Applebroog: Esto es del 68 y el 69, ¿vale? No era el apogeo del período feminista.

Glueck: No, no.

Applebroog: Por entonces ni siquiera sabía que era feminista. Lo único que sabía era que necesitaba hacer

esto, así que lo hice. No tengo ni idea de por qué. Por eso, cuando me preguntas cómo llegué hasta aquí, no tengo ni la más remota idea. Surgió sin más [...]

Glueck: Háblame de tu relación con tu hija, que es artista. Trabajas con ella o has trabajado con ella de vez en cuando.

Applebroog: Sí.

Glueck: Vive en Nueva York, ¿verdad?

Applebroog: Sí. Vivía al lado de mi casa, en Crosby.

Glueck: ¿No hiciste un vídeo con ella?

Applebroog: Sí. *Belladonna*. [...] Tuve más relación con los artistas de su época, todo el grupo Colab. No sé si te acuerdas de ellos.

Glueck: Sí, sí que me acuerdo.

Applebroog: Allí estaban Kiki Smith, Tom Otterness, John Ahearn y toda esa gente. Conectaba más con esos artistas y me relacionaba más con ellos que con los de mi edad. Eran los artistas de la *alte Kacker* [mierda vieja]. Yo era aún mayor que la mayoría de los de la *alte Kacker*, pero llegué al mundo del arte al mismo tiempo que Beth y el grupo Colab, la verdad, así que era una situación algo extraña. Recurría a mi hija constantemente, en todas las visitas al estudio: “Aquí tengo un problema; ¿tú qué opinas?” [...]

Glueck: Bueno, Ida, ¿y qué hay de los artistas del pasado? ¿De los artistas europeos, de los renacentistas, incluso de los impresionistas? ¿Ibas mucho a museos? ¿Te influyeron?

Applebroog: De pequeña, por supuesto, no podía ir a ningún museo. Nos quedábamos en nuestra calle, en el barrio. Pero fui creciendo y con dieciséis o diecisiete

años fui al Museum of Modern Art. No voy a decirte que entendí de qué iban todas aquellas obras. Me gustó, pero no comprendía quién era aquella gente y de qué iba todo aquello. No tenía la más mínima educación artística. Más adelante, cuando empecé a descubrir cosas por mi cuenta, me encantó Leonardo da Vinci, todos sus dibujos. Me apasionaban. Goya: cuando por fin descubrí a Goya fue como si todo se abriera en mi vida, al ver que lo había hecho hacía tanto tiempo... Las *Pinturas negras*.

En realidad, si llegué a entender lo que hacía yo misma fue porque vi su obra. Para mí verlas por primera vez fue un acontecimiento increíble. Fui al Museo del Prado, en Madrid, donde tenían todas las obras de Goya, sobre todo para ver sus *Pinturas negras*... y las estaban restaurando. Así que me quedé con las ganas. Pero, bueno, tenía muchos libros sobre Goya; casi podría decirse que memoricé todas sus imágenes. En una de mis obras, *Goya Road* [El camino de Goya], bueno, aparece el perro que anda por la arena, o las dunas, y nadie sabe dónde se ha metido ni por qué lo pintó Goya. Nunca se ha explicado. Había muchas obras que me fascinaban y que, con el tiempo, iban apareciendo en mi trabajo [...]

Glueck: Ida, al leer ese cuaderno rojo aparece una parte muy interesante, sé en qué página exactamente, creo que era la 116. Comparabas el mundo del arte neoyorquino al que llegaste en los setenta con lo que había acabado siendo en los ochenta y lo explicabas muy bien. Me gustaría que volvieras a contarlo ahora para esta grabación, que nos hablaras de lo que encontraste al venir. Creo que las feministas ya estaban empezando a tener presencia. Pero háganos de lo que te pareció este mundillo cuando llegaste.

Applebroog: Cuando me vine a Nueva York en los años setenta... Recuerda que no había estado metida en el mundo del arte de los sesenta, donde el arte y el dinero

no iban de la mano. Los artistas hacían arte sin más motivación que el arte. Bueno, la verdad es que en los setenta la motivación tampoco era el dinero. Voy a hablar de “mercado” y no de “dinero”. El feminismo estaba ganando terreno con fuerza, estaba presente. Quiero decir que había muchos grupos, espacios, muchas cosas por todas partes, y yo llegué en una época interesantísima. El minimalismo aún estaba muy activo. El conceptualismo estaba ganando terreno. El feminismo estaba ganando terreno. Era un mundo muy distinto. Era muy político. Teníamos la Guerra de Vietnam. Era una época de radicalismo. Sucedían muchas cosas a la vez y todo estaba como en el aire.

Glueck: Había un lema feminista que decía: “Lo político es personal”. O a lo mejor era al revés: “Lo personal es político”. En fin, una de dos.

Applebroog: Sí, quiero decir que pasaban muchas cosas y que cambiaban. Y por otro lado las feministas estaban divididas en distintos puntos de vista; el esencialismo, la gran diosa...

Glueck: ¿Quién se había metido?

Applebroog: Mimi Schapiro y otras. Las mayores estaban muy metidas. Y entonces todo se compartimentó mucho. Algunas feministas estaban de un lado y algunas de otro. Y luego llegaron las feministas teóricas. Y también estaba el *Post-partum Document* [Documento posparto] de Mary Kelly [...]

Glueck: [...] Me gustaría que hablaras de los años ochenta [...] El arte de aquella época, el arte masculino, me refiero al arte dominante, era estupendo; el minimalismo y el conceptualismo y todo eso. Bueno, el conceptualismo quizá tenía mucho más que ver con la política, desde luego, que el minimalismo. Pero no tenía, en mi opinión, ese ardor político que sí existía en

el feminismo, el arte que tenía peso carecía del ardor político que sí había en el feminismo.

Applebroog: No, no, de ninguna manera. A ver, tenía mucha carga. Tenía mucha carga en muchos niveles.

Glueck: Sí, y estaba mucho más orientado al mercado, claro [...]

Applebroog: Bueno, creo que en aquella época Sol LeWitt o Carl Andre pensaban en el mercado. No creo que Joseph Kosuth, si hablamos de conceptualismo, pensara en eso. Creo que eran cosas que sencillamente estaban en el aire. Creo que el único sitio en el que vendían algo era el mercado europeo. Estaban empezando a comprar conceptualismo.

Glueck: Pienso en Ileana Sonnabend.

Applebroog: Ileana Sonnabend, John Weber, [Leo] Castelli... Bueno, había todo un grupo que estaba empezando a dar el salto. Estaban empezando a llegar los alemanes y en aquella época se pensaba mucho en Alemania desde una perspectiva de mercado. [Andy] Warhol todavía estaba, por extraño que parezca, en la periferia. La gente no sabía muy bien qué pensar de Warhol.

Glueck: Es impresionante ver cómo se ha disparado su reputación. Una vez me dijo, en un momento dado: “Ostras, el arte de las chicas está empezando a ser muy bueno”.

En fin, allí estabas con toda tu actividad feminista y demás y tengo que decir que una cosa que sacaron a la luz Mimi y Judy y otras fue la artesanía femenina, las cosas que hacían las mujeres.

Applebroog: Sí, la gente ya no tenía miedo de empezar a utilizar los tejidos de punto o las telas. Eva Hesse empleaba los materiales de una forma muy distinta a la de los hombres. Era interesante, porque era la primera vez. Creo que Judy, cuando hizo *The Dinner Party* [La cena], reclutó a otras mujeres para que produjeran piezas de artesanía. En cierto modo, aquello fue una innovación absoluta. ¿Mujeres? ¿Artesanía? Pero, bueno, menudo tabú.

[...] Los años setenta para mí fueron sumamente apasionantes. Fue como si le dieran la vuelta a todo mi mundo. No tenía que mirar las cosas desde una perspectiva masculina [...]

Glueck: Bueno, pasemos a los ochenta, compárame todo aquello con lo que había pasado en los setenta. Quiero decir que las cosas empezaban a asentarse, que había mucho más entusiasmo y más actividad, coleccionistas y dinero, etc. [...]

Applebroog: Sí. En aquel momento daba igual, porque de repente todo se volvió muy exagerado: el dinero, los coleccionistas, las llamadas listas de espera para los coleccionistas más adecuados. Si no eras nadie, si no tenías un nombre, no podías comprar arte.

Glueck: Sí, es verdad.

Applebroog: Es como si con solo emplear las palabras clave adecuadas ya te convirtieras en una artista de éxito estupendas. Eso no tiene nada de nuevo. Si ves *Mad Men*... No sé si conoces esa serie.

Glueck: No, pero a mucha gente le encanta.

Applebroog: Sí, bueno, *Mad Men* es la historia de una agencia de publicidad de los años sesenta. Habla de marketing, de la diferencia entre la realidad y el engaño. Aquella época no era muy distinta de lo de ahora, se

trata de conseguir que un producto destaque en primera fila. En los años ochenta, la revista *New York* sacó un artículo dedicado a Mary Boone. El entrevistador le preguntaba por el movimiento feminista: “¿Conecta usted todo esto de algún modo con el movimiento feminista?”. Y ella dijo: “Pues sí, las primeras en inventar todo esto fueron las feministas, pero ahora los hombres están avanzando mucho y lo hacen mucho mejor”. Y eso salió allí impreso. Todo el mundo se volvió loco. Toda la comunidad feminista se volvió loca. Aún guardo el artículo por algún lado. Aquel ejemplar de la revista *New York* con aquella entrevista tuve que conservarlo para la posteridad. No he vuelto a mirarlo, pero sé que está ahí bien guardado, en algún recoveco de mis cajones [...]

Glueck: ¿Los demás medios contemporáneos tienen algún efecto? Quiero decir, ¿qué lees, por ejemplo? ¿Qué películas ves, etc.? ¿Afecta eso a tu trabajo? [...]

Applebroog: Todo afecta. Al principio, cuando llegué, me dedicaba a escuchar a Rush Limbaugh. Me ponía a pintar aquí sola en el estudio y escuchaba a ese gilipollas, porque me parecía increíble que todo aquello saliera por la boca de alguien. Me tenía enganchada. Escuchaba a diario a aquel hombre, que acababa de aparecer, y me parecía extraordinario. De eso hace mucho tiempo. Es casi como si tuviera una antena con la que capto a todos esos chalados que andan por ahí y todo entrara por algún lado. Te aseguro que tengo muchas cosas sobre él en los cuadernos. No sé. ¿Cuál era la pregunta?

Glueck: ¿Qué influencia han tenido en ti los medios contemporáneos, si es que han tenido alguna? Los libros, por ejemplo. ¿Sacas algo de la lectura?

Applebroog: Sí. Leo mucho y lo que me pasó fue que durante varios años tuve que dejar de leer porque no podía pasar las páginas y no podía sostener los libros. Luego, el año pasado, descubrí el Kindle. Acababa de salir. Y me ha

salvado la vida. Ahora leo, leo y leo. Tengo una lista con los libros que he comprado. La mitad de los que he leído no los recuerdo en absoluto. No tenían ningún interés, no valían nada. Y otros [eran] maravillosos: *La maravillosa vida [breve] de Óscar Wao*, de Junot Díaz. ¿Lo conoces? [...]

Glueck: Ida, vamos [a hablar] de por qué dejaste a esa gente sin cabeza. Me intriga.

Applebroog: [...] Es una pregunta que creo que no me han hecho nunca. Si hago memoria, recuerdo que trataba de tener un protagonista, un personaje principal que fuera andrógino. En otras palabras, un hombre corriente o una mujer corriente. Para que quien viese la obra pudiera entender lo que quisiera. Funcionaba en ambas direcciones. Y ya está.

Glueck: Bueno, pero algunos parecía que llevaban traje.

Applebroog: Sí, creo que les puse a todos...

Glueck: O sea, ¿todos llevaban esa ropa ambigua?

Applebroog: Sí [...]

Glueck: Volviendo a otro tema, empleas la pintura de una forma que me parece contemporánea y al mismo tiempo mira hacia atrás. En fin, empleas la pintura de un modo renacentista, pero también de un modo muy contemporáneo, aplicándola gelatinosa, con grosor. Creo que eres de las pocas personas que hacen eso. Háblame de cómo utilizas la pintura [...]

Applebroog: Sí, me cuesta mucho quedarme quieta en un mismo sitio, así que me puse a hacer los teatrillos de pergamino con látex y Rhoplex. Quedaba muy gelatinoso. Si lo tocas, notas la diferencia al pasar de uno a otro.

Glueck: Sí, eso me gusta. Es sensual.

Applebroog: Yo lo comparaba con papel matamoscas, porque si escribías encima te quedabas pegada. Y te da la sensación de que es mejor no mirar. Algunas de esas imágenes no son especialmente alegres ni bonitas. Algunas son bastante violentas. Utilizaba un material que se llamaba Rhoplex.

Glueck: Sí, del que decían que era cancerígeno.

Applebroog: Era cancerígeno. Busqué otro material con ese tipo de textura. Estaba acostumbrada. Me pasaba lo mismo cuando hacía las pieles. Es lo mismo.

Glueck: Es una piel. Es una piel, sin duda alguna.

Applebroog: Sí.

Glueck: Muy pocas veces, o quizá nunca, has pintado paisajes o algo por el estilo.

Applebroog: Bueno, en algunos de los cuadros hay paisajes detrás, pero no están hechos en serio [...]

Glueck: Para mí, bueno, la figura humana, lo que se puede hacer con ella, es mucho más interesante que los paisajes. Así que tu impulso siempre ha sido hacia la figura. Me gustaría concentrarme en algo en lo que te has concentrado tú: el papel de los medios de comunicación de masas en la desensibilización de la gente ante la violencia. ¿Has llegado a pensar en eso?

Applebroog: Bueno, sí, claro. De hecho, era muy consciente de ello. ¿Te acuerdas de cuando estalló el [transbordador espacial] Challenger? Fue un golpe tremendo. Yo en aquel momento tenía la radio o la televisión puesta y me quedé petrificada, atónita, viendo las imágenes, oyendo lo que contaban. Y la gente lo estaba viendo despegar. Me impresionó mucho.

No puedo compararlo con lo que pasó con las torres. Creo que es algo que no se puede comprender, claro que quizá también acabas desensibilizándote ante la imagen. Es esa idea de que la televisión y la radio lo repitan hasta la saciedad. Recuerdo que aquella misma noche ya no sentía nada.

La conmoción había desaparecido. Por ejemplo, me parece que [George W.] Bush, que “W” fue muy inteligente al no permitir que hicieran fotos a los féretros de los soldados. Cuando pasó todo lo de Irak. Para la gente habría sido muy duro ver aquello. Si no lo enseñas, es como si no existiera. Y luego lo del 11 de septiembre fue algo horrible, algo abrumador. Te quedabas completamente paralizada. Las únicas imágenes con las que no podrías haberte desensibilizado eran las de la gente tirándose por la ventana. Eso no lo pusieron nunca [...]

Glueck: Creo que el cine ha desempeñado un papel muy importante en la desensibilización.

Applebroog: Importantísimo, sí. Y también los videojuegos a los que juegan los críos. El hecho de que sea tan sencillo. Es que solo hace falta ir tumbando gente. El otro día me puse a mirar a uno de mis nietos, la forma de conseguir puntos era ir matando cuanta más gente mejor. Para él, era como lanzar una bola en la bolera, a ver cuántos bolos tumbas. Es espeluznante, pero así se vive hoy. Cada generación dice lo mismo sobre la que va detrás. Es algo muy difícil de afrontar.

Glueck: En efecto, y sin duda tus primeras obras lo reflejan. Estas preguntas pueden parecer aleatorias, un poco a voleo. Dijiste una vez (bueno, varias) que tu trabajo, todo tu trabajo, se basa en la estructura y la puesta en escena.

Applebroog: En la representación, sí.

Glueck: Sí. ¿Dirías eso de los cuadros?
¿Te has alejado de eso?

Applebroog: Creo que me alejé hace ya un tiempo. Sí. Una vez perdí la estructura de los teatrillos en sí, pasaron a ser algo completamente distinto. Pasaron a ser cuadros sobre determinadas cosas.

Glueck: Fue como si se salieran del marco.

Applebroog: Exacto. Eso mismo: se salieron del marco.

Glueck: Sí. Puedes entender cualquier cuadro como un teatrillo, ¿verdad?

Applebroog: Sí.

Glueck: Porque queda limitado por el marco.

Applebroog: Sí [...]

Glueck: Desde luego. Muy bien. Nos han contado que te interesaban Goya y los renacentistas, pero lo curioso es que tus cuadros nunca cuentan una historia completa. Nunca cuentan una historia. Bueno, dan pistas, pero nunca resuelven nada del mismo modo que, por ejemplo, un cuadro renacentista o incluso uno de Goya. Las cosas se insinúan.

Applebroog: Bueno, ¿te acuerdas de las *Pinturas negras* de Goya?

Glueck: Sí.

Applebroog: Ahí no se acababa ni se entendía nada. Piensa en la pintura en general. A lo largo de la historia aparece gente que da interpretaciones exactas. Alguien decía en referencia a las pinturas de puntos de Damien Hirst: “Bueno, se ve que cada punto es de un color

distinto, pero ¿por qué?”. No sé por qué. Siempre hay un escritor o alguien que explica lo que ha hecho el artista, no necesariamente lo que pretendía, y la mitad de las veces me quedo con la duda de si el artista de verdad pretendía eso. Ya sabes, siempre se cuece algo en la cabeza del artista. Es como un test de Rorschach o un dibujo de esos de “descubre la figura” en los que hay que unir los puntos. Quien se encuentre delante de esa obra o de ese cuadro lo mirará y se dirá X, Y o Z. Ese individuo puede ser una mujer o un hombre, puede ser de la tercera edad o un estudiante muy joven; no importa. No sé, puede que un hombre muy corpulento mire el *Tobias* ahí plantado, tan delgado. [...] Sabes que lo interpretará a su manera. En esas cosas uno siempre aporta todos sus antecedentes propios.

Glueck: Lo cierto es que tus pinturas son enigmáticas.

Applebroog: Yo nunca diré lo que... Nunca [...]

Ya desde mis primeros tiempos, cuando empiezo un relato nunca busco un principio, un final y un desarrollo en medio. En otras palabras, lo que he reflejado siempre ha sido un momento. A veces no entendía qué quería decir ese momento y, con el paso del tiempo, acababa entendiéndolo a la perfección. En una de mis obras, justo al inicio de los teatrillos, salía un personaje sin cabeza. Y estaba delante de otra persona. El texto de debajo decía: “No soy tu hijo”. Bueno, en aquel momento me pareció algo interesante que decir, sin más. Más adelante, me di cuenta de que estaba repitiendo todo lo que tenía en la cabeza relacionado con mi padre, que quería hijos varones desesperadamente. “No soy tu hijo.” Bueno, para mí era así. Para otra persona, podría ser algo completamente distinto, un hombre, una mujer, quien fuera que lo mirase.

Cuando ves esas obras, no es que tengas que comprender nada. Y ya está. En cierto modo, cuento con

eso. Es como empezar un cuadro y, con independencia de lo que le hagas, tener la esperanza de que, de alguna forma, se va a hacer solo. Bueno, pues en cierto modo con esas obras pasa lo mismo [...]

Glueck: Un buen argumento. Hace unos minutos has hablado de tu infancia. Has mencionado *I Am Not Your Son* [No soy tu hijo]. ¿Eres consciente de muchos momentos de tu infancia que entren en juego en esas obras? ¿O quizá no?

Applebroog: A ver, dicen que tu biografía no debería determinar tu obra y eso me parece lo más ridículo que he oído en la vida.

Glueck: Pues sí. Desde luego, sí.

Applebroog: La biografía determina todo lo que hace todo el mundo en su obra, da igual que seas...

Glueck: Jasper Johns o...

Applebroog: Jasper Johns o [Gerhard] Richter.

Glueck: O Sol LeWitt, sí.

Applebroog: Sí. No puede ser, no es, sería imposible. Lo disecciones como lo disecciones, viene de algún lado. Tus orígenes y tu forma de ser y tus experiencias vitales. Es así de sencillo. Es muy básico.

Glueck: Estoy tratando de dar con algo que Max Kozloff escribió sobre ti y que había anotado, me pareció que no estaba de acuerdo con él. Y ahora no lo encuentro. A lo mejor fue él quien mencionó a [Diane] Arbus y Cindy Sherman. Una vez le dijiste a alguien que en realidad no eras pintora, que no te considerabas pintora. Ahora eso sería difícil de decir, con los cuadros que has hecho.

Applebroog: No, sigo sin considerarme pintora.

Glueck: Cuéntame. ¿Por qué?

Applebroog: Porque básicamente trabajo materiales, que no es más que otra forma de crear arte. Y no dejo de repetirlo. Es complicado. La gente quiere etiquetarte: eres pintora, eres escultora, eres esto, eres lo otro. Pero en realidad lo que yo hago es crear arte. Hago arte. Hace muchos, muchos años, da igual lo que hiciera..., siempre estaba relacionado con la creación de arte. Y los materiales eran en cierto sentido la forma de hacer ese arte, y la verdad es que me daba igual qué materiales fueran.

Glueck: No eres pintora en líneas generales. Quiero decir que puedes hacer muchas otras cosas.

Applebroog: No soy pintora.

Glueck: Mucha gente no estaría de acuerdo. No quiero decir que seas exclusivamente pintora.

Applebroog: Sí, hago pinturas. Hago pinturas. Hice pinturas durante años y a algunas las llamaba “notas al margen”. Las ponía en el suelo. Tenía toda una exposición de pinturas en el suelo. Literalmente. Hacía las estructuras muy gruesas y las colocaba de pie como tótems, estaban por todo el suelo. No sé si viste esa exposición.

Glueck: No, no. ¿Fue en la Feldman?

Applebroog: Sí, y también en la Bienal del Whitney. Tenía toda una sala llena.

Glueck: No, no las vi. O puede que sí, pero de eso hace ya mucho tiempo.

Applebroog: Bueno, fue en el 91. Y ¿qué? ¿Son cuadros? Estaban de pie en el suelo. Eran tridimensionales. Eran muy anchos [...]

Los deconstruía, lo reducía todo a un caos de posibilidades.

Glueck: Ah, sí, entendido [...]

Applebroog: Estaban en el suelo. Estaban...

Glueck: ¿Y con eso qué pretendías?

Applebroog: Bueno, era algo cinematográfico, un montaje, podías entrar y salir de las distintas estructuras, de los fragmentos. Podías ver cómo eran por detrás. No intentaba ocultar los soportes que había debajo.

Glueck: Ah, es buena idea.

Applebroog: Eso era una cosa independiente. Eran unos cuadros que colgaba en la pared. Los demás eran tridimensionales, se aguantaban solos.

Glueck: Sí. ¡Vaya, Ida, es muy interesante!

Applebroog: Ahora mismo estoy trabajando con obras de a partir del 69, [preparándolas] para hacer un libro. Ahora es muy fácil imprimir todo eso con Apple.

Glueck: 1969. Muy al principio. Serán del período Eva Hesse.

Applebroog: Sí, exacto.

Glueck: Esto parece más bien una respuesta al minimalismo. Y escribiste un montón de proposiciones.

Applebroog: Sí, era en la época en la que existía [el programa] Arte y Tecnología [del Los Angeles County

Museum of Art] y todos los hombretones se dedicaban a la tecnología y a la ciencia [...]

Glueck: Estas obras parecen transparentes. ¿Lo eran?

Applebroog: Sí. Transparentaban. Eran pieles. Eran pieles, eso mismo, todas. Empecé a utilizarlas habitualmente. En 1974, empecé con los teatrillos. Llegaron justo después de esas otras piezas [...]

Glueck: “Me siento sola cuando estoy con alguien”. Explicate.

Applebroog: Eso es de las cartas de la hija de Galileo. En realidad, se llaman “Crónicas de Galileo” [sic].

Glueck: Sí, pero ¿eran de verdad cartas de Galileo o te las inventaste?

Applebroog: ¿Sabes qué? [...] No me acuerdo. La verdad es que tendría que comprobarlo. Estoy segura de que estaban basadas en cartas reales, pero no sé si son citas textuales o si las retoqué. No tengo ni idea. Así, de pronto, te diría que las saqué de allí en parte.

Glueck: “Galileo Galilei muere en Arcetri sin cabeza. Está muriendo sin cabeza y dice: ‘Me muero’.” ¿Por qué te interesaba Galileo?

Applebroog: Ah, eso es interesante. Lo que pasó es que estaba metida en todas aquellas cosas, digamos, científicas. Era irónico, claro, porque no podía saber nada de tecnología ni de ciencia. Era mi forma de ser mujer e interesarme por la ciencia y hablar de ciencia. Así que me opuse a hacer esas cosas. Estaba todo basado en Galileo [...]

Utilicé el material que había trabajado para algunos de los teoremas. En aquel momento solo me interesaba su vida. Fui y utilicé su vida como estructura para esas

obras. Eso fue antes incluso de hacer los libros. Todo empezó así, centrándome en la vida de Galileo.

Por aquel entonces vivía aquí y me encantaba la Biblioteca Pública de Nueva York, me pasaba las horas allí mirándolo todo con atención. Me topé con las cartas de la hija de Galileo, las cartas a su padre, y me parecieron fascinantes. Bueno, saqué solo esas tres, pero había muchas, muchas cartas y me puse a leerlas. El libro se llamaba *All about Galileo's Daughter* [sic], y luego, unos cuantos años después, alguien escribió *La hija de Galileo* [...]

Glueck: Perdona, pero volvamos a ti, a lo que decías de haber leído a Beckett y a Joyce. Ahí veo una conexión clara.

Applebroog: Desde luego.

Glueck: Así que te influyeron, ¿no? [...]

Applebroog: Sí, desde luego [...] Para mí Beckett era como... Era todo lo que sentía dentro de mí.

Glueck: Eso está muy bien. Quiero decir que no se me habría ocurrido ni en un millón de años.

Applebroog: Desconexiones, historias sin final... Lo leía todo y luego volvía a leerlo. James Joyce. Solo pensar en James Joyce, en su forma de escribir y de pensar, era absolutamente alucinante. Era como encontrar un tesoro nuevo cada vez que lo leía. También me gustaba mucho Kurt Vonnegut. Tenía un montón de libros suyos [...]

Glueck: Pensándolo bien, es muy evidente.

Applebroog: Bueno [...] en aquella época siempre me remitía a Beckett, pero al final no salió en ningún escrito [...]

Glueck: Bueno, como te decía, no creo que muchas de las artistas a los que he entrevistado fueran grandes lectoras, la verdad, y...

Applebroog: Yo no era una gran lectora. Solo era una gran lectora de cosas que me interesaban especialmente, con las que me podía identificar [...]

Me preguntaban: “¿Cómo te defines? ¿Como feminista o como artista feminista?”. Y la verdad es que no soporto esa pregunta. Yo lo único que sé es que tenía cuatro hijos, tenía una carrera como artista y estaba metida en la expansión del movimiento feminista. En 1968 el mundo estaba en llamas. La cultura en el sentido más amplio se desmoronaba. Yo formaba parte de la generación de la *Historia del arte* de [H. W.] Janson, donde no había mujeres. (¿Y quién dice que no se nos juzga de antemano por el género?) No me gusta que me etiqueten; no es más que una forma facilona de descartar a la gente. Los hombres que se dedican al arte nunca jamás tienen que preocuparse de que ser hombre sea una desventaja creativa. Pues bien, una vez dicho eso, yo soy una mujer; me dedico a crear arte. No me da vergüenza adoptar el feminismo como postura política. A lo largo de los últimos treinta años, el feminismo ha cambiado nuestra forma de pensar, y no me gusta pensar en él en pasado. Sigue cambiando continuamente de una generación a otra [...]

Cuadernos rojos

(selección)



Alberto must enjoy himself. The success of
this scene depends upon his ability - to
communicate ^{with} to the audience ~~the~~

↓
It is always "good theatre"
to have the audience "in"
in something of which one
or more of the actors are
ignorant

The effect of reality is essential

Don't let him
mug it - one
raised eye-brow
might help

Watch that turn -
it must be to the
left

- to the right will
look awkward to
the audience

The music builds

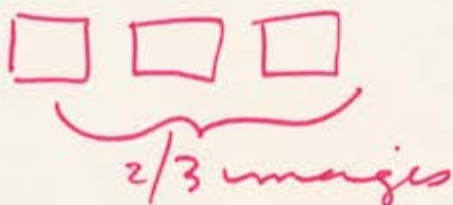


A COMPLETE DISLOCATION OF THE
PLAY



① It will soon be discovered that all the silverware is gone. Not a spoon (~~has been~~) is left in the apt.

② Pause



③ (Dialogue)



A now
Alberto is
gone



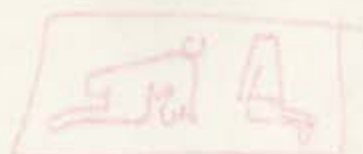
B I can do
anything
~~now~~



C

Sex is like a
carnival





① 2 coffins are lined up behind the curtains

② the woman looks for a cigarette
③ I lay this full-face to get the best effect

④ 3 boxes
3 weeks

⑤ (singing)



the man is
the man is



the man is
the man is



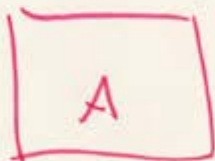
the man is



thrusting breasts

- ① There is a heavy silence broken only by the stirring of thrusting breasts in a 3rd fl. (nearby) apt.
- ? ② She should look completely at ease (doing this) - a cigarette might help (~~the~~)
- ③ The effect of reality is essential
- ④ Don't let him mug it - one raised eyebrow might (would be good (better)) help
- ⑤ watch that turn - it must be to the left - to the right will look awkward to the viewer
- ⑥ ? Pause

⑦



my breasts thrust forward



lovers it



my energy
----- atrophy

□ □ □ □ □ □

little ones? 4

muslin

① It is a deep time & he is all alone in the music room

② He begins to unzip his pants
(thinks about unzipping his pants)

③ He breathes heavily - don't conceal this from the viewer

④ (Dialogue)

A

I haven't
suffered much

B

I'm
suffering

C

I think
I'll
suffer
in.





Long, long pauses inbetween
on several frame pcs

a credible success for the character = happy ending
(Comedy)

a credible failure = tragedy

↓
audience experiences ^{hopefully} catharsis
"nature of man" insights into the

man's / woman's condition can be explained

Title:

Let us: A NICE NEAT

~~Break down the neatly organized package~~ →

look at the characters as they are.. there →

use a magnificent vocabulary (Hilton Kramer)
with great casualness (breasts) →

try to ^{make them} free from delusions about abstract truth | ~~for~~ make them live in a state of poetic emotionality (+ physicality)

~~make~~ character ^{should be} ~~most~~ susceptible to social embarrassments

God seems to be the crux of the matter here

Galileo: his center of gravity is outside himself

check
Brecht's
"Galileo"

God doesn't exist

↓

character has to find meaning, his center of gravity, inside himself

"Lunch hour" ↑

1. a series of little circles, a continuous

2. each view appears to be a part of my world like

History stinks

~~History stinks~~

3. the intensity of the conflicts and the

4. justified and unjustified

5. that the conflict was saved, we damaged
Augustine's emphasis on the fact

6. Isaac's favoring of one over another

7. if I had my own internal conflict
if I had my own faith journey of a lifetime
what then?

8. put together a character
made up of what a piece of them + more

9. the "I" thinks of things as "I"
the "I" thinks of things as "I"

10. who is it, exactly? that is the question?

11. the "I" organizing himself is like a collage
back step a "I" is a collage

Significant silence

* The road - symbol of travel and ultimately of escape

Galileo is forced to recant, to go back on something he has said

↓
pressures society puts on the
artist to make him conform
& produce socially acceptable art

Narrative is the statement of events as they
"actually" occurred

Theatre is the relationship of events as they
are presented

ALL STORIES ARE
ONE STORY, ONLY
THE TELLING DIFFERS

All stories are the same story

TRANSFORMATIONS OF EXPERIENCE



narratives
The ~~patterns~~ are not meant to be tricks
The characters simply are

to find a form that accommodates the shit in my head

- (A) the ritual of the character
- (B) the repetitions of his/her actions
- (C) ~~these~~ repeat to the point of exhaustion

Two kinds of frames

- I A mode of narration
- II A Dope sheet (w. variations)

~~I~~ control all the strings on ~~the~~ puppets ~~I~~ allow
them little that will give them the semblance
of living people → NO → find a form
where they can exist → from the Galileo
chronology on everything is interrelated
purpose: is not for any psychological truth
but ~~the~~ to negate all concepts formulated
by man to rationalize his/her existence

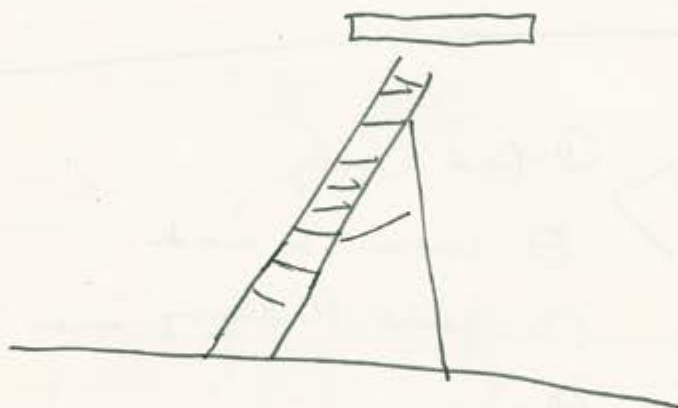
* within each section there should exist an
order → a framed structure

* ~~I~~ doesn't matter how ~~I~~ I tell them (the
narratives) → they all come out the same → I'm
still impersonating myself → they are still
told by a narrating mind w. consistent
obsessions → The meaning never shifts →
just the frames do

and are just
things people are in movement
regarding environment?

interconnected w. env? 2
" how on earth?"

Clears throat



don't tell nobody
why hear a cross at all?

do you see the point?

I tell you I'm sorry
you give me back my kids
Is it hard?

Devise:

image 1

image 2

image 3

3 different images

same dialogue in each

It's like putting a freeze on a memory

the old ideas are dead, exhausted
↓ pouring

(freezing a memory)

BREAK/DOWN IMAGES INTO SIMPLISTIC, CLICHE CARTOONS

Shorten the traditional ~~realism~~ realm of plot.

get rid of ~~the out-dated maps~~ background settings + the usual

obligatory, explanatory shit

in this "new" bring in old clichés, ~~the old~~ ~~the old~~

Keep the ~~ps~~ pcs. figurative (metaphorical)

AMBIGUOUS REPETITIONS

starts + ends with snatches of conversations (can come in at any time of the performance)

each pcs. functions w. doubts, &

↓ Constructed on a code / ~~st~~ system

CODEX

but not really so obscure
as not to be readable

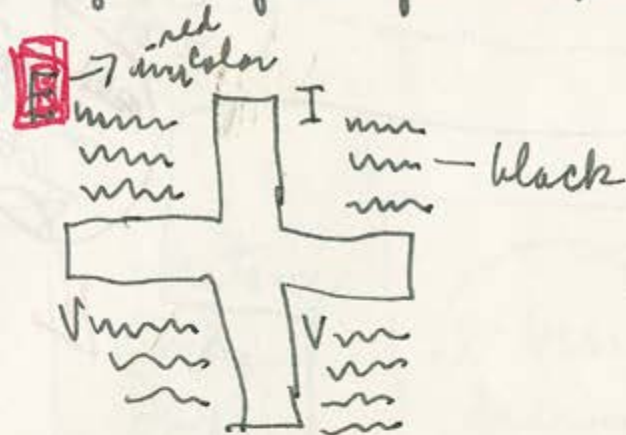
some kind of hidden realism which can't
~~really~~ be explained by what we're ~~usually~~ ~~accustomed to~~

it's all "the human condition" / the condition
of being human

Susan Sontag:

Silence is the artist's ultimate other-worldly
gesture: by silence, he frees himself from
servile bondage to the world, which appears
as patron, client, consumer, antagonist, arbiter
& distaster of his/her work.

- bring brown print for 10raipalin deer.

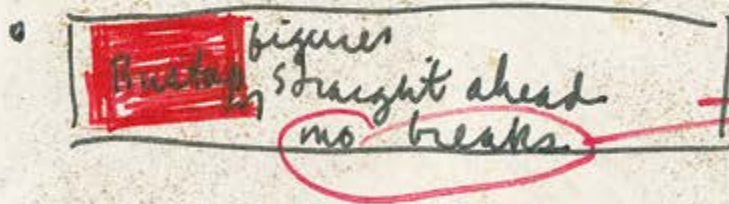


same for
work salads?

- ~~try on white ragged paper to give border~~



palder in Latin
13th c.



9999

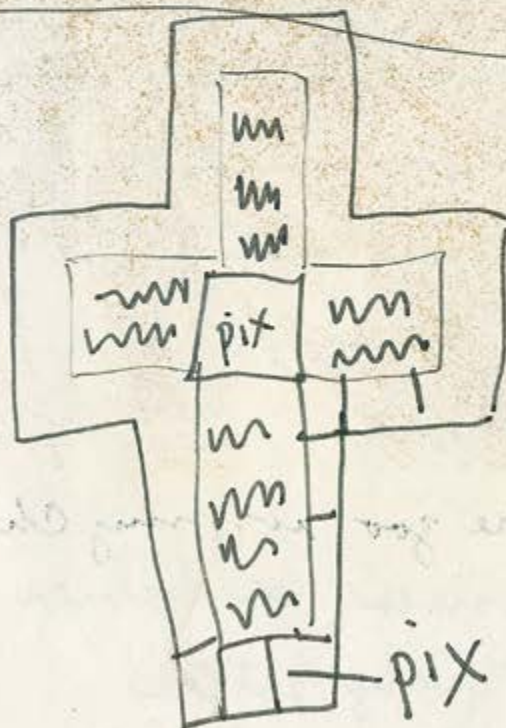


mirror image of above



• many

TAP
ROTT



reds brown
fill in
of pieces

dk. brown
& dk brown
mice



& black outlines

look at me, murray
Shocking as it may seem
don't say that
that wasn't me
it sounds lovely to me.
For once be serious

2 pages

Brown



.....

writing

is it a problem

So -- Tom

I'm into people he says

how could you do
this to me

It's just somebody

I met

you'll have to get
used to the idea

Micography (minute script)

to form geometrical designs

Surrounding a page of conventional script

/ or to form a whole carpet page

Also can decorate margins of text pages

CALFSKIN VELLUM = "UTERINE VELLUM"

Came from embryos & still-born calves

Marriage Contracts
KETUBBOT

I'm not believed
Did I do that?
What is he after?
"Who's she?" They whisper



Rossano Brancato HE [LAZARUS] STINKETH TH

John 11:39

This lady / woman doesn't care

They say put
She remembers
~~aged~~ / ~~she sits & waits~~
She waits / ~~she~~ faces it alone
Now she does ~~nothing~~ ^{she is sitting & waiting for me} she just waits
Now Everyone likes her ^{she takes her time while she waits}

we meet

~~So~~ They were / my own (mine)

If I can

we / I live the great life^a

A bush of lilacs
smells sweetly outside

of course
I wonder what it'll be like
He comes into being
It seems right

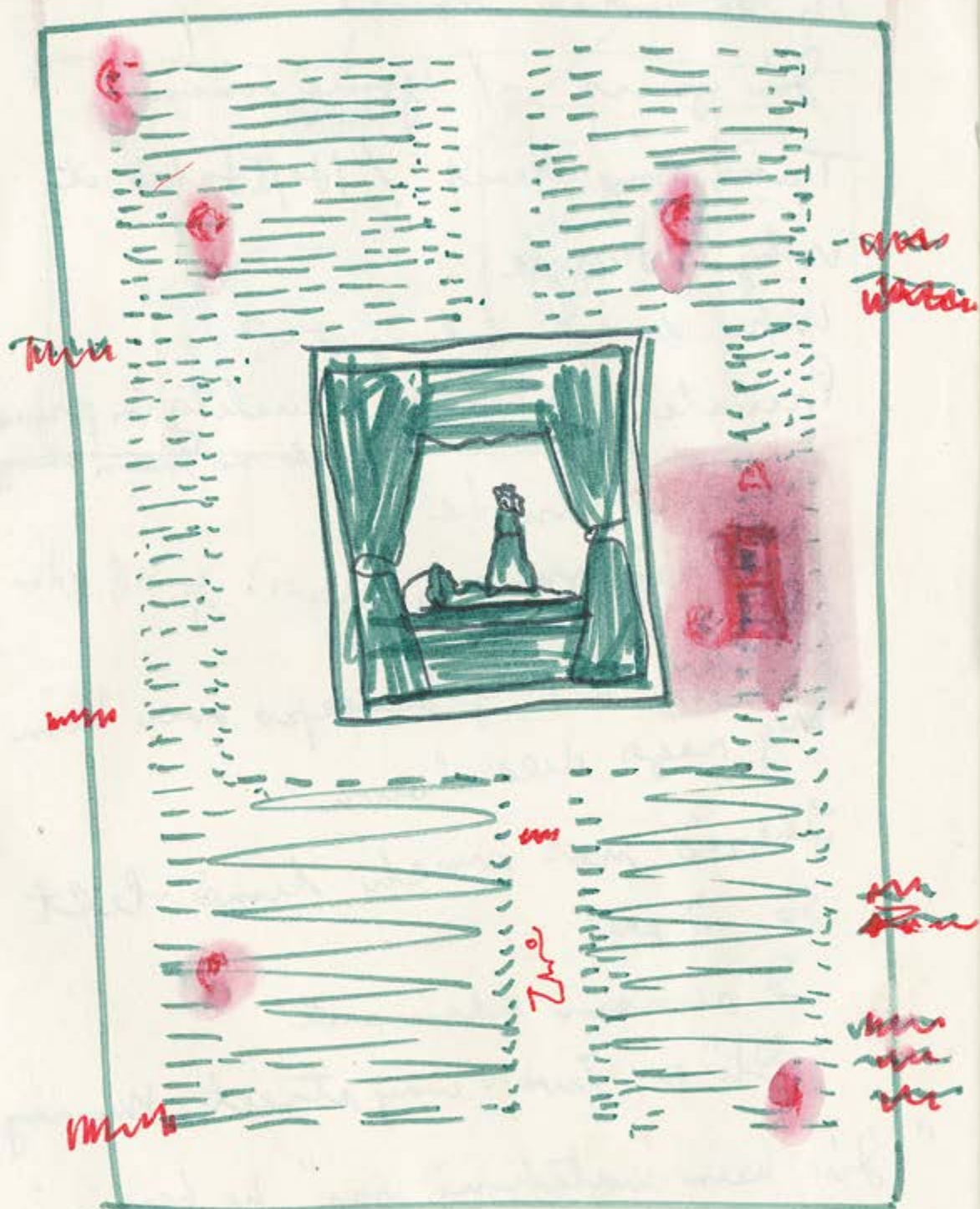
There are no clues

If he / I only knew
I hurry up & marry
~~What am I saving myself for?~~

I remain cold

It's about to happen
As far as sex goes





Have mercy god

I've been here ~~for~~ before
my legs are useless

I'm in labor

I don't scream

Oh jesus

let me out

I'm inside I'm crazy

I don't scream

~~I feel dirty~~

I cry "o men"

I am blessed among women

I don't know what to say

~~I'm inside~~ I'm hiding

no one knows it except me

I admit ^{to} it

I could be someone else

So, that's it

(He) I shouldn't have

It's always the same (story)

Actually, it isn't her fault

Where Puppets Hide

Soledad Liaño

Ida Applebroog (New York, 1929) remembers the twelve years she spent in Chicago as the happiest and most enriching period of her life. She arrived in 1956 from her native New York, where she had studied at the New York State Institute of Applied Arts and Sciences. In Chicago, she balanced the daily domestic duties of being a mother of four with attending classes at the School of the Art Institute of Chicago. Despite these demanding personal circumstances, she was able to soak up the creative spirit of a remarkable period in the school's history, one marked by the "Monster Roster" and the better-known generation of Chicago imagists that followed.¹ The family moved to San Diego in 1968, for her husband's work, but Applebroog, whose surname was still Horowitz at the time, struggled to settle into southern California. She found the contrast with Chicago overwhelming, and homesickness led to a bout of depression that gradually worsened until a nervous breakdown saw her confined to Mercy Hospital for six weeks in November and December 1969.

As part of her psychiatric treatment at the hospital, doctors, eschewing more conventional occupational therapies, encouraged her to channel her afflictions into drawing. What began as a form of alternative therapy and a basis for discussions with her therapist evolved to become several notebooks of extraordinary drawings in india ink, pastels, pencil, and watercolor. Looking at these biomorphic shapes now, we can see the effort she was making to find explanations for her existential crisis from within her own body. As she plunged into her own biological apparatus and explored its natural variations, the pictures became macrophages, removing redundant cells from an unwanted past and stimulating new means of expression to support a new identity.

Many of the pictures are accompanied by words and phrases that emphasize this personal quest. This automatic writing conveys a deep existentialism laced with humor and sarcasm, a formula that would become a signature trait of her work. In one of the drawings, letters spelling out "Ida Horowitz"—her married name—hang precariously off an edge. Another reads "Upside-down Appelbaum," referencing her maiden name and her father, the patriarchal figure of the ultra-Orthodox Jewish family she grew up in and that so shaped her childhood. This personal quest prompted her decision, a few years later, to free herself of both her married and maiden names by creating her own surname, Applebroog, unique and made-up, as part of a process of reimagining herself. Her time at Mercy Hospital was, therefore, a prolonged period of dark convalescence but also a time of great introspection, one that helped her outline her true identity and confirmed her status as an artist.

Creative practice as therapy, or as a means of channeling depressive or psychotic disorders, aligns Applebroog with a long list of artists whose artistic output emerged, for the most part, under such circumstances. In her case—unlike artists such as Wols, for example—crisis turned out to be a passing one, albeit one that proved decisive in her personal and artistic evolution; it was an isolated episode that allowed her to return to her former life but in a different way: more independent and self-assured.²

Applebroog picked up her old life and sought to balance her responsibilities as an artist, mother, and wife with equanimity, while staying true to her new personality, the one that had blossomed through therapy. In her search for compromise, she took refuge, in subsequent months, in her daily ablutions, shutting herself off in the bathroom

for two or three hours at a time to draw her genitals in front of a mirror. This intimate exercise, which resulted in a remarkable assembly of more than 150 drawings of her vagina, continued the process of introspection and self-knowledge that began in therapy. The daily sketches of her vagina, though all drawn in ink, differ greatly one from another, not just in how they broach and interpret the subject but in their visual form and execution, which ranges from finely drawn and detailed to abstract and expressionist. Without affording undue importance to the visual exercise in and of itself, Applebroog provides a kaleidoscopic vision of her genitals as a means of questioning the assumed univocity of the hegemonic discourse that surrounds female sexuality.

With these pictures—produced in 1969—Applebroog was aligning herself, albeit unconsciously, with a form of feminist activism that would emerge as one of the major strands of artistic practice in the United States over the next decade. The Boston Women's Health Book Collective published its foundational work, *Our Bodies, Ourselves*, in 1970. The book encourages women to become disinhibited about their genital organs, to familiarize themselves with and explore them.³ That same year, Judy Chicago established the Feminist Art Program, the first course of its kind, at Fresno State College; a year later, upon the initiative of Miriam Schapiro, it was introduced at CalArts (California Institute of the Arts), where Applebroog attended. In 1973, Chicago and Schapiro published an article entitled "Female Imagery" in the magazine *Womanspace Journal*, in which they argued for an exclusively feminist iconography, what later became known as "vaginal iconology."⁴ However, as Julia Bryan-Wilson points out in "Our Bodies, Our Houses, Our Ruptures, Ourselves," Applebroog distanced herself from such a direct correlation between body and being.⁵ The relationship she unconsciously laid out was rather more complex. As a theme, the vagina, incontrovertible soul of femininity, proved a source of endless imaginative speculation and meandering for Applebroog, in formal as well as conceptual terms.

In 1976, Applebroog became associated with and actively participated in the Heresies Collective alongside Chicago, Schapiro, Lucy Lippard and Mary Miss, among others.⁶ She would later, in 1992, join the Women's Action Coalition (WAC).⁷ Her feminist stance cannot be separated from her trajectory as an artist, and it permeates much of her work. She is openly critical of the damagingly entrenched patriarchal society that we live in, but she tackles it as one symptom among many of systematic dysfunction and a world in which, as she regularly reminds us, we are mere puppets.

The series of drawings of her vagina ended up lost and forgotten about, tucked away in the attic of her house in New York, until an inventory of her work, undertaken almost forty years later, unearthed them. Their rediscovery inspired a new work entitled *Monalisa* (2006–2009). True to her restless spirit and endless thirst for artistic experimentation, Applebroog used the old material as the basis for a new installation. The original drawings, once scanned, printed on Mylar and Gampi paper, and then reworked before the printer ink dried, became skin-like panels in the walls of a precarious wooden structure. Thus they enclosed a small, impenetrable living space that viewers were invited to peer into through strategically placed cracks. In the same way that the viewer could not enter, the voluminous female figure inside could not get out. That figure was *Monalisa*, taken from the series *Photogenetics*. Another figure from *Photogenetics*, the menacing Brian, stood guard outside:

I'm living alone in an enclosure again
 222, Third Avenue
 What's so different from living in the other enclosure
 at Mercy
 with visitation privileges?
 This time
 no glass enclosures
 no offending attendants
 to peek in at me
 through glass enclosures.
 No banging away
 at glass enclosures.
 No Bobby pins
 taken out of my hair
 put out of reach
 for my protection.
 No belt taken
 from my bathrobe
 for my protection.
 No screaming
 through glass enclosures.
 No pounding
 no pounding
 no humiliations.
 No feeling like a caged monkey
 on view at all times
 for the attendants to see for my protection.
 This time
 I have a key.
 Inside and out.⁸

This poem, written after her spell at Mercy Hospital, might be considered the origin of the *Monalisa* installation: woman as a prisoner of her own sexuality and a domestic setup structurally dependent on her genitals. Both works reference the social imposition of having to reconcile being a woman, a mother, and an artist. Yet the installation is not presented as a hermetically sealed enclosure. The translucent nature of the paper—which brings to mind Japanese shoji—as well as the fissures in the walls, introduces the idea of intrusion and vulnerability. Imprecise edges, and the subsequent bleeding of the relationship between the public and the private, the domestic and the political, is something Applebroog has explored throughout her career.

Like her pictures from Mercy Hospital, the drawings of her vagina can be seen as two-dimensional rehearsals for the large-scale, biomorphic sculptures she would embark on shortly thereafter. From 1969 to 1974 Applebroog produced forty-three sculptures, made primarily out of latex, cheesecloth, and muslin, which were to be hung at different heights from the ceiling and the floor, as specified by the artist on information sheets, some of which survive. In this, Applebroog cites the influence of Claes Oldenburg, whom she met in Chicago and who prompted her several years of experimentation with latex. When Applebroog moved to New York in 1974, she was disheartened to learn that these sculptures bore a striking resemblance to the work of Eva Hesse, a contemporary German sculptor who was well-known and much respected

at the time. While the similarity came about quite by chance—Applebroog had never come across Hesse or her work—it discouraged Applebroog from pursuing the work any further, and she resolved to destroy her pieces as the only way of making a fresh start. Thankfully, a fair amount of archive material has been preserved, ranging from technical instructions to photographs of the sculptures themselves. While they confirm the resemblance to Hesse's work, they also show Applebroog's capacity for visual experimentation, achieving three-dimensionality in her concepts and formats where previously she had been confined to paper.

When Applebroog returned to New York at the beginning of the 1970s, after almost twenty years away, she was a stranger to its artistic scene. This made for a period of silence and reflection, one that she began to document, in almost compulsive fashion, in a series of personal journals, with many of the entries written on the subway during long journeys to visit her mother in Brighton Beach. These journals—which constitute a vital resource in understanding how Applebroog's visual work has always been part of a broader process of continual, dazzling, caustic critical reflection—were made public at *dOCUMENTA (13)* (2012), with Applebroog transforming them into an installation in another example of the holism at the heart of her artistic practice. Not long afterward, her daughter, the filmmaker Beth B, released *Call Her Applebroog* (2016), a film that reiterated the importance of the journals in understanding the full dimensions of Applebroog's creative vision.

Far from being simple notebooks of personal records, these journals represent a melting pot of the ideas, concepts, and reflections that have formed the backbone of Applebroog's visual work for decades. Disparate phrases and dialogues follow on one from another in mechanical form, for page after page, giving voice to the silence that had shrouded Applebroog since childhood. It is an automatic writing that, as cryptic as it is certain, is often tinged with satire and irony, the better to amplify the potency of the words, and serving as a sort of guide to the preoccupations, concerns, and denunciations that have provided the underlying discourse to her visual work. Mock dialogues and illustrated scripts interspersed with random catchphrases, none of it obeying any particular order, with no sense of beginning or end, reveal Applebroog's interest in the theater and the artistic potential afforded by staging. Her use of the grammar of theater soon moved from her journals into her art and became an integral part of her visual work. She feeds off theater's devices to interrogate the never-ending crossover between fiction and reality and to suggest that life is a stage and we are all but puppets, subjected to political inertia and perverse and dysfunctional social policies. "Life is a performance" is scrawled like a motto across several pages of the notebooks. She uses theater's devices like weapons to denounce and critique a society drunk on its own vices and plagued by its own scourges. The performative and the theatrical—that is, the staged—become integral facets of Applebroog's work.

Applebroog had begun to experiment with large, three-dimensional formats while in California, work that reached its conclusion with a series of parchment structures set up to form a navigable installation. Entitled *Galileo* (1974) and inspired by the Italian scholar's theorems, the installation comprised a sort of stage set in which frames were displayed so that their rhythm and form changed according to the position

and height of the viewer. They acquired meaning only when “activated” by being moved through, and in this way Applebroog introduced concepts of time and space into her art, both of them intrinsic components in the language of theater. Perception becomes subjective, determined by the space that is created when several different elements interact with one another and the viewer. The piece likewise demanded a certain transit time if the viewer was to engage with the work. These sculptures, therefore, constitute a sort of prelude to an artistic language that Applebroog would later adopt and a preview of concepts to which she would repeatedly return to reinterpret.

Applebroog’s research into Galileo Galilei led to her discovery of the correspondence he kept with his daughter, Virginia. Several pages of Applebroog’s journals explore this correspondence and document the birth of what would become the *Galileo Chronology* (1975). The notebooks likewise demonstrate the significance that staging had come to acquire in her work, the conceptualization of visual narratives through sequences that became increasingly literal in their theatrical format. She also introduced certain formulas that would fully or partially be repeated in later work: parchment underlay; the motif of the theater curtain; a simplified drawing style that nods to the comic book and her background in graphic design; the use of Rhoplex to give the parchment greater volume; and shadows employed to provide depth, as on a theater stage.⁹ The narrative text she created to accompany this piece would prove something of an exception, as the very absence of text became a defining characteristic of her later “staging” pieces.

While the subject of this work might bring to mind Bertolt Brecht, whom Applebroog references elsewhere in her work, the primary source of inspiration for the piece is actually Samuel Beckett.¹⁰ Applebroog has admitted to being a compulsive reader of the Irish playwright, especially at the time these pieces were developed, and she took his suggestive and economical techniques and tailored them to suit her own visual purposes and needs. The series *Stagings* (1975)—based on original notes from her journals—bears testimony to this: each “staging” is set up according to the same format of a theater stage cut out in parchment paper and depicting a single scene several times. Applebroog plunges the viewer into the middle of the action, offering no introduction or conclusion, and the same scene is then repeated incessantly, revealing the crude side of routines and clichés. The influence of the cinema is apparent (film frames are reinterpreted as staged acts), but the bigger inspiration is Beckett and his plays, in which time becomes a sort of absurd and futile contract that seems to resolve nothing. Works such as *Waiting for Godot* (1952) and *Not I* (1973) take audiences hostage and use language as hypnosis, repeating phrases and words, reducing them to their simple cadence and form, then leaving viewers to draw their own conclusions. The stage directions for Beckett’s plays are often, therefore, precise at the beginning, and sometimes at the end, thus ensuring that austerity, by default, becomes a fundamental part of the drama and concept.

Applebroog feeds brilliantly off these devices to highlight certain formulas that are imposed on people by the social machine. Her characters often find themselves trapped inside clichés they cannot escape, while the graphic elements, simplified and reduced to minimal forms of expression, provide a calculated austerity that leads us back to Beckett:

Three identical grey urns about one yard high. From each a head protrudes, the neck held fast in the urn's mouth. . . . Faces so lost to age and aspect as to seem almost part of the urns. No masks.¹¹

Stage in darkness but for MOUTH, upstage audience right, about 8 feet above stage level faintly lit from close-up and below, rest of face in shadow, invisible microphone.¹²

Maximum of simplicity and symmetry.¹³

The phrases Applebroog incorporates into her theater cutouts are likewise reduced to the bare essentials: a distilled cliché of what are, in reality, complex and entrenched social structures. The characters in her *Stagings* are often headless and androgynous. Androgyny—a “tall standing figure, sex undeterminable”—makes everyone a possible victim or executioner.¹⁴

Irony, humor, and the absurd are tenets of both artists' work, tools they deftly employ to ruthlessly reveal timeless scourges of society. Crypticism is another facet, forcing viewers to implicate themselves in the work if they wish to piece the complex narrative together. In “The ‘I Am Heathcliffe, Says Catherine’ Syndrome,” an essay Applebroog wrote for the magazine *Heresies* in 1977, she boldly contemplates the humorous side of being a woman and how hard women find it to laugh at themselves—unlike other minority groups, such as Jews or Blacks—seeing this as a symptom of insecurity and the difficulty of opening up in a deeply rooted patriarchal structure.¹⁵ Referring to the stagings she was then working on, she writes, “In my own work, as part of a series of ‘Puppets Plays’, I use humor to communicate what would otherwise be difficult to say, to make constantly problematical human contacts less threatening.”¹⁶

From 1977 to 1981, Applebroog worked in her studio on three collections of illustrated books, under the overarching title *A Performance*. All three collections had print runs of five hundred, with each issue made by hand and individually numbered by the artist, a means of treating them, in Applebroog's words, as “something that exists in space as well as art.” These artist books clearly evolved out of her stagings, both in concept and form, each page given over to a single scene that is repeated throughout the book with only the occasional alteration. The first collection, *Galileo* (1977–1978), comprising ten books, is based on photographs of her parchment stagings. The second, entitled *Dyspepsia* (1979–1980), differs from *Galileo* in that its eleven books depict much more intimate scenes. In this series, the lateral curtains are still there, framing the scene in the manner of the theater and separating the stage from the spectator, allowing the viewer to contemplate the action from a distance in true Brechtian fashion. But besides the curtains, the scene is also framed by a window and a blind, pulled halfway down. The viewer is thus lured into violating the privacy of others as Applebroog again questions the blurred line that separates the private and the public. In the third collection, *Blue Books* (1981–1982), a series of seven, the window is reenvisioned as a television set, and the viewer's gaze becomes a subjective form of newscast. This final collection is the most political of the three and a critical response to the conservative turn U.S. politics had taken with Ronald Reagan's election in 1981.

Most of these books have their own title emblazoned across the cover, with “A Performance” printed underneath, in the manner of a manifesto. Without ignoring the fact that performance became one of the most representative forms of

artistic expression in the 1970s, it does represent something of a personal credo for Applebroog, with “Life is a performance” and “Everything is performance” recurring as phrases in her journals and drawings. Applebroog brings performance elements to the *A Performance* books in two stages: first through distribution; then through perception. Newly returned to New York, she saw these homemade publications as a means of establishing a network in the city’s arts ecosystem. She posted unsolicited copies to contacts, triggering a range of responses that she then methodically archived as part of the creative process. At the same time, the books called for fairly active engagement on the part of the recipients.¹⁷ Their visuals and format prompt an almost involuntary turning of the pages, from start to finish and then back again, as the mind tries to make sense of the complicated narrative. As with her stagings, most images are accompanied by a single phrase, with the silence of what goes unsaid suggesting all the things we have difficulty talking about, and readers inevitably filled in the gaps based on their own experiences.

Applebroog’s theater cutouts also formed the basis of her first film, *It’s No Use Alberto*, which she presented at the Whitney Museum of American Art in December 1978. The film was projected as an installation, shown across four monitors and synchronized to give the idea of serialized scenes, in the same manner as *A Performance* and her stagings. The setup was completed with several of her stagings and a collection of her manuscripts placed behind the monitors to form a sort of lucid, extended backdrop to the film. Using cardboard cutouts inspired by wayang, an Indonesian form of shadow puppetry, Applebroog took scenes and characters that had been static in her stagings and Galileo books and injected them with a dose of action and narrative. In her 1977 essay for *Heresies* she had referred to her stagings as “Puppets Play,” a preview, perhaps, of what was to come. One of the most interesting aspects of her career is the way she has consistently taken characters from earlier works and experimented with them in new media, redefining them in a reaction against society’s tendency to straitjacket things. She sometimes even literally detaches a protagonist from one installation and places it in a new one, giving it a totally different form of life.

The evolution of the stagings included a steady increase in scale until they reached the size of real windows. At their most Hitchcockian—in the half-opened-blinds aesthetic of the *Dyspepsia* series—Applebroog pushes the idea of viewers spying on private scenes further. Several such pieces take the names of private homes for titles, reiterating the blurred boundary between private and public, and the domestic scenes they depict are rarely innocuous. *Trinity Towers* (1982) is an unglossed account of the lonely drama of the first AIDS cases in the United States and the hundreds of suicides that accompanied the uncertainty and lack of social protection afforded during the early days of the pandemic. The work is a further example of Applebroog’s ability to draw out the political dimensions in personal tragedies and problems.

In the mid-1980s, Applebroog began to experiment with oil paint,¹⁸ working toward the larger scales she had reached in earlier years. But rather than sticking to a standard size of canvas, she created fragmented compositions across an assortment of different-size canvases and panels. Each piece in the composition had its own self-contained theme, reflecting an individualism born of contemporary capitalism, while together they suggested a multi-screen wall of omnipresent television images, full of

violence and aggression, one following on from another, clashing and overflowing as part of their *modus operandi*. Some scenes seem contradictory—the sinister and lovable, the realistic and impossible coexisting in equal parts—but are, in fact, a representation of all the simultaneous ways reality can be interpreted. Her admiration for Francisco de Goya reverberates through these compositions, and several of the titles and subjects directly allude to him. But his influence is more keenly felt in the way protagonists are portrayed: not as mere victims but as perpetrators—active or otherwise—of the various scourges afflicting society. Applebroog’s studies at the School of the Art Institute of Chicago, and specifically the influence of Leon Golub, are also evident in these pictures.

Most of these pictorial compositions fall under the label of *Marginalias*, a title Applebroog gave to a series of works she saw as “footnotes.” While existing as entities in their own right, they can also be viewed as parasites of other works, feeding off other pieces but also providing them with extra layers of meaning due to the visual and conceptual context of the new settings. In 1993, Applebroog was invited to participate in the Whitney Biennial, an exceptional edition of the show in its commitment to changing the paradigm of cultural and artistic conventions: where previous editions had been dominated by lyrical abstraction, the 1993 show encouraged political engagement and gave extra space to minorities, with particular attention paid to identity politics. In this context, Applebroog presented an installation based on her *Marginalias*. Using diffuse and dystopian imagery, which combined the puerile and the macabre, Applebroog skewered the supposed “American way of life,” holding it up as a pipe dream designed to numb a society that was in reality much more dystopian, dark, and dysfunctional. The installation was arranged so that viewers, who were obliged to walk through the pieces, were taken out of their comfort zones and forced to consider what can usually be ignored: the behinds and insides of artworks. Applebroog was exploring her interest in intermediary spaces, making borderlines an essential part of the work and inviting a plurality of interpretations. The Whitney installation was a performative piece in the sense that the work ultimately acquired its meaning by being walked through, suggesting different personal readings of a single reality. Applebroog does not seek to lecture, indoctrinate, or take a moral stance; she merely expands the range of focus to take in the margins and propose alternative formations that embrace difference.

Society is regularly portrayed as sick, disjointed, and dysfunctional in Applebroog’s work; it is one of her principle preoccupations. This, she concedes, is partly a consequence of her troubled relationship with medicine and science—factory-like structures, in her view, dedicated to churning out afflicted, medicalized individuals: submissive people, in other words. She often employs medical terms and concepts to highlight what she sees as yet another form of oppression and stigmatization. She likewise questions the dynamics of the doctor-patient relationship, making their roles interchangeable. What is the true meaning of normal? Of healthy? Of sick? Applebroog again references Goya, refuting such easy distinctions and questioning the fine and subjective line between sanity and madness.

Her own experience at Mercy Hospital doubtless shaped her thinking in this regard and established it as a theme that would recur in her work. In 1979, her second collection of books in the series *A Performance* took the heading *Dyspepsia*—a medical term for gastritis or indigestion—and in the 1980s she named works *Mercy Hospital*

(1982), *Tweedle Animal Hospital* (1983–1984), and *Lithium Square* (1988).¹⁹ In her project for *Artforum*, “American Medical Association” (1985), she considers medicine from a feminist position, exploring the damaging power structure of the man/doctor–woman/patient dynamic, and reminding us of issues originally raised by the Boston Women’s Health Book Collective.²⁰

The film *Belladonna* (1989), the fruit of a collaboration with her daughter, Beth B, is based on a selection of apparently random extracts from an essay written by Sigmund Freud, “A Child Is Being Beaten” (1919), the testimonies of survivors from Josef Mengele’s horrendous experiments at Auschwitz, and phrases taken from the trial of Joel Steinberg, accused of pedophilia and murder.²¹ Medical experiments and research are the underlying themes of a film that becomes a portrayal of societal, structural violence. Haphazard, repetitive editing connects the film to the interrupted narratives of Applebroog’s visual art, while the severity of what is being said by the talking heads is underscored by tenebrist lighting. The result is a sense of perceptive estrangement, as childhood innocence and formal asepsis is fused with violent content, all of it, like her stagings, endlessly repeated to reinforce the message.

The title of the film, *Belladonna*, is itself a comment on female representation, encouraging viewers to reconsider their way of seeing. “Belladonna” alludes to a female prototype and to women who, due to their age, physique, or some other circumstance, have been excluded from the representational canon. The *Atropa belladonna* is also a venomous plant that women used in the nineteenth century for cosmetic purposes, to redden their cheeks and dilate their pupils; it is a poison, that is, at the service of a cynical fashion that perpetuated notions of women as mere objects of desire, ensuring their continued absence from the structures of power. As with *Monalisa*, the titles of both works invoke and hide the woman-object, making her servitude all the more evident. In the same vein, by referencing Freud, the film questions certain inertias in his theory of the Oedipus complex, whereby the female figure has but a residual presence, highlighting the perpetual nature of patriarchal stereotypes.

Applebroog wrote of her *Emetic Fields* (1989) that certain scenes in American life “cause one to feel nauseated—‘Emetic Fields.’ These usually have two core elements: endless consumption and violence.”²² One of her most lucid pieces, *Emetic Fields* is a fragmented composition in which Applebroog places Queen Elizabeth II of the United Kingdom—in a particularly everyday pose—opposite an anonymous surgeon. Between them lies a dystopian landscape in which a woman, her shoes secured to stilts, seems to be gathering fruit, some of which contains the heads and torsos of men. The queen, at a remove from the surrealist scene that separates her and the doctor, states emphatically and ironically, “You are the patient!” and “I am the real person.”

The British queen appears in other Applebroog works, including *Variations on Emetic Fields* (1990), an installation in which an assembly of watercolors and canvases depict, with no lack of sarcasm and humor, a grim landscape of social banality. Most of the pictures show domestic scenes and routines in which characters appear utterly lacking in empathy, unmoved by the strange, violent, and often macabre scenes unfolding beside them. Once again, while contributing to the composition as a whole, each individual item is distinct in format and technique and works as a standalone piece, underscoring the sense of individualism and self-absorption. In this manner, the work

denounces society's lack of common good and its focus on individual satisfaction through consumerism and violence. The greenish tone of the installation, as well as its title and several images of patients, all point to medicine, and the hospital sector in general, as a further manifestation of power's abuse and manipulation in the name of healing.

Throughout 2012, Applebroog produced a stunning collection of drawings, in Ultrachrome ink on Mylar paper, under the collective title *Catastrophes*. Several of the disturbing events depicted refer to the clinical world. Amid an array of catastrophes, a nurse carries a stretcher to which an infirm—or dead?—person is strapped. In another scene, a doctor performs an unorthodox examination of a patient. Both works highlight Applebroog's concern for the ubiquitousness of medicalization in our society.

Medical research is the point of departure for another installation, *Everything Is Fine*, originally presented with *Variations on Emetic Fields* at the Brooklyn Museum in 1993. *Everything Is Fine* was Applebroog's response to a piece in the *New Yorker* about experiments performed on monkeys from Africa and the Philippines as part of research into viruses, including HIV and Ebola.²³ As ever with Applebroog, the work avoids making value judgments or taking any kind of stance and merely shows the simians, minus the violence. In the same manner as the *Marginalias* installation, canvases are detached from the wall to leave their backs exposed. Time and space are again incorporated as active and subjective elements, factors in a personalization process that ensures there are as many different versions of events as there are viewers.

Another noteworthy project, *Angry Birds of America*, which Applebroog began to develop in 2016, also probes medical and scientific research. A series of drawings, paintings, and sculptures of birds, in large part prompted by Applebroog's interest in ornithology, the work takes its title from the American ornithologist, naturalist, and painter John James Audubon and his seminal book *Birds of America* (1827–1838). Applebroog reinterprets several of the book's 435 plates but also, in a sort of homage, references two eighteenth-century naturalists, Alexander Wilson and Mark Catesby, who preceded Audubon but have been historically eclipsed by the latter's fame. Applebroog is acutely aware that their delightful studies of birds were based on dead specimens shot with guns and that the beauty of their illustrations, therefore, masks an implicit violence.

But the issues Applebroog raises with her series of bird pictures are more complex and multifaceted than just that. Jo Applin sees a connection to the American political context of the moment, by which she means the beginning of the Donald Trump era and his racist, misogynist, and populist politics.²⁴ Applebroog responded to her personal dismay and rage by painting birds that were either dead or angry, while Audubon, working in a very different context, produced his elegant works at a time of flowering democracy.

Applebroog's art is, above all else, her means of interacting with reality and incorporating us, her audience, into an astutely orchestrated representation of life. She nevertheless affords us responsibility and gives us command over the roll we wish to play. Her career's visual versatility, meanwhile, is proof of her refusal to be pigeonholed or to adhere to discursive, hegemonic, and univocal stereotypes. Her body of work is expansive in its focus and concerns, enabling her to portray the social machine in all its complexity.

* The title of this essay includes a sentence by Ida Applebroog in one of the illuminated manuscripts, *Codex No. 1*, reproduced on page 72 of this book.

¹ “Monster Roster” is the name that critic Franz Schulze gave to a group of artists (H.C. Westermann, Leon Golub, Nancy Spero, and several others) in 1959 who were, for the most part, linked to the School of the Art Institute of Chicago. The name derives from the fact that there was something sinister, grotesque, and surreal about their compositions. *Chicago imagism*, also coined by Schulze, refers to artists who emerged in Chicago after the Second World War and were exhibited at the Hyde Park Art Center in the 1960s. Schulze pointed out an artistic practice that distinguished them from other U.S. artists of the time, particularly those in New York. For Chicago artists, the image was “conceived and judged as a psychological or metaphysical entity, not merely an item of art subject matter.” Franz Schulze, *Fantastic Images: Chicago Art since 1945* (Chicago: Follett Publishing, 1972), 12.

² Wols is the pseudonym of Alfred Otto Wolfgang Schulze (1913–1951), a German abstract painter who lived mostly in Paris.

³ A book produced exclusively by women, *Our Bodies, Ourselves* (Boston: New England Free Press, 1970) used direct and accessible language to provide information on the female body that was pluralist, practical, and free from prejudice. The book was published by a women’s collective from Boston (formed in 1969) to challenge hegemonic paternalist medical views on female health and sexuality. The collective began its activities by giving classes, then used the course material from those sessions to produce the book, which went on to become a best seller.

⁴ Judy Chicago and Miriam Schapiro, “Female Imagery,” *Womanspace Journal*, 1973, 14.

⁵ Julia Bryan-Wilson, “Our Bodies, Our Houses, Our Ruptures, Ourselves,” in *Ida Applebroog: Mona Lisa*, exh. cat. (New York: Hauser and Wirth, 2010).

⁶ The Heresies Collective was founded in New York in 1976 by a group of female artists, writers, and activists calling for feminist socialism. Many of them had been members of other groups, such as the Art Workers’ Coalition (AWC), the Ad Hoc Women Artists’ Committee, and Women Artists in Revolution (WAR). Their main aim was to generate debate around politics, feminism, and feminism’s relationship to art. The collective published the tutorial *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* from 1977 to 1992.

⁷ The WAC, a feminist alliance founded in New York in 1992, advocated for the rights of women through direct action.

⁸ Ida Applebroog, fragment from the unpublished poem “The Green Dress” (San Diego, 1969–1970).

⁹ Rhoplex is the brand name of a type of acrylic emulsion that gives consistency, rigidity, and shine to whatever material it is applied to.

¹⁰ Bertolt Brecht wrote *Leben des Galilei* (*Life of Galileo*) while exiled in Denmark in 1938–1939. The first version of the work was performed in 1943 at the Schauspielhaus in Zurich; the second version was performed at the Coronet Theatre in Beverly Hills in 1947.

¹¹ From the set description for Samuel Beckett, *Play* (London: Faber and Faber, 1964).

¹² From the set description for Samuel Beckett, *Not I* (London: Faber and Faber, 1973).

¹³ From the set description for Samuel Beckett, *Happy Days* (New York: Grove Press, 1961).

¹⁴ Character description in Beckett, *Not I*, 159.

¹⁵ Ida Applebroog, “The ‘I Am Heathcliffe, Says Catherine’ Syndrome,” *Heresies*, no. 2 (May 1977): 118–24. “One of the signs of real social change will be when we can invent jokes about ourselves, as well as about ‘them,’ and laugh freely” (124).

¹⁶ *Ibid.*, 124.

¹⁷ “Each time I received a book, I’d leaf through it, gulp, put in on the shelf with the others, and then realized she’d implicated me in the goddamned performance” (testimony of a recipient of the books). Ida Applebroog, *A Performance: Are You Bleeding Yet?* (New York: La Maison Red, 2002), 116.

¹⁸ For health reasons she was forced to stop using Rhoplex, the acrylic resin she had employed on parchment.

¹⁹ *Mercy Hospital*, the title by which these drawings, completed in 1969, are now collectively known, was assigned to the work almost forty years later.

²⁰ “American Medical Association: A Project by Ida Applebroog,” *Artforum* 23, no. 8 (April 1985): 57–59.

²¹ The 1987 trial of Joel Steinberg for the abuse and murder of his adopted daughter was the first murder trial to be televised in New York City.

²² *Ida Applebroog*, exh. cat. (Ulm: Ulmer Museum, 1991), 40. An emetic is a medical substance that causes vomiting.

²³ Richard Preston, “Crisis in the Hot Zone,” *New Yorker*, October 26, 1992.

²⁴ Jo Applin, “Bird on Wire,” in *Ida Applebroog: Angry Birds of America*, exh. cat. (Thun, Switzerland: Kunstmuseum Thun, 2019), 11–50.

Ida Applebroog Interview with Grace H. Glueck

Extracts from an oral interview, New York, July 9,
October 9 and 21, and December 3, 2008
Elizabeth Murray Oral History of Women in the
Visual Arts Project
Columbia Center for Oral History

Glueck: So, I'm going to start with a question that sort of sounds in the middle of everything. From being a feminist artist, and sort of an icon of a feminist artist, you said fairly recently that you now consider yourself a generic artist. So can you tell us how you evolved from that to considering generic problems or adapting yourself to generic problems?

Applebroog: Well, I think there's a little confusion here. First of all, from the very beginning, I've always considered myself a generic artist. It is not that I went from feminism to being generic. In the early days, if you remember, I put out books; I did drawings; I did paintings; I did sculpture; I did videotapes. And every time someone would say, "Well, what kind of an artist are you?" I always wanted to say, "I'm an art maker. I'm just a generic artist. I'm really not a painter, or a sculptor," or whatever it was expected of you to say. Generic. That was the reference to generic. Now, feminist is a whole different ballpark.

Glueck: Alright. So let's start with the feminist aspect. [...] your art, generally, has not been considered in relationship to the people who were around you when you were coming of age as an artist—you know, post-1945 people and so forth. Generally, you're thought of as sui generis. Who would you say you were looking at in those early days?

Applebroog: Are you talking about 1945?

Glueck: No. I am talking about the 1970s.

Applebroog: Seventies. Alright I can give you a little bit of background material on that. Because I came into the world, the art world, in the 1950s, when I was studying to be a graphic artist. In those

days, it was called commercial art. From that, I went back to school when I was about thirty-five, thirty-six, at the Art Institute of Chicago. I'm sort of a latecomer. Even when I came into New York in the 1970s, everybody around me was much younger than I was. [...]

So, we were talking about the 1970s. I had been in Chicago, I went to the Art Institute of Chicago, and then I moved to San Diego for six unholy years. They were very bad years. I ended up teaching for a while at UCSD [University of California-San Diego], and then I came to New York in 1974. I moved to New York. I am a New Yorker. So this was really a round trip for me.

When I came here, I did not know a soul, nobody. It was a long time since I'd been in New York. My contacts were mostly in Chicago, where I was a student, and in San Diego, where there were the Antins and the Harrisons. It was a whole different group of people at that time.

Glueck: Was Mimi [Miriam] Schapiro there at that time?

Applebroog: Mimi was there before me. Paul Brach had just started the California Institute of the Arts, Cal Arts. There was Judy Chicago. "Anonymous Was a Woman" was published. I don't know if you remember: that was something that was put out by the Feminist Art Institute. It was the very beginning. I always felt like my radicalization came at that time, 1969, 1970s. It was a very, very interesting period.

Heresies was just starting. You remember the magazine, *Heresies*? Yes. It was a feminist publication on art and politics. Now, it was a very different kind of thing

going on at that time. Hannah Wilke put up posters all over SoHo that said, “Beware of Fascist Feminism.” She wanted no part of us. It was a very interesting period. I worked with Pat Steir, Lucy Lippard, Mimi Schapiro, Joan Snyder, Amy Sillman, Harmony Hammond, and many others. [...]

The work that I had been doing had to do with skins. I have always worked with skins of some kind, layers of skins. I’ve always drawn. For me, it was like instant coffee. So I started doing lots and lots of drawings. Then they evolved into these little stagings. I would photograph these stagings and put text on them. I self-published three sets of these books. The first ones went out; I didn’t really know who to send them to, so I sent them to all the artists whose work I liked; writers that I liked. I started making my own list of people.

Then, when people started to receive them, they would say, “Oh, you should put this person on your list.” It evolved, and I think at the end I had about 500 people on that list. I would do my own little bulk mailing. I had access to a printing shop. When they were ready, probably about a month or so apart, I would put them into my shopping cart, take them to the Canal Street station, and just bulk-mail them. Everyone would get a copy of these works. [...]

These were started in 1969. Anyway, you know, no matter what you do—in terms of changing your medium, you think you’re changing your art—it’s really always the same theme but in different variations. Later on, when I did the stagings, it was the same way. I would do one form and do several repeated stagings in a row. You could just sit in front of them and view them as you would a film. [...]

Glueck: You came from an Orthodox family.

Applebroog: Yes, I did. My father’s shul had one of the earlier New York Hassidic rabbis—the Teitelbaums—who were the famous rabbis who ended up in Monsey. He was very involved. He would never send me to Yeshiva.

Glueck: You were a girl.

Applebroog: Exactly. It was a very, very difficult household. We were three girls, and that was one of the biggest curses that both my mother and father claimed. They were cursed with three girls. I was brought up with that idea. It’s sort of a cliché. You can run the gamut of what happens when you grow up in that kind of home. It was fairly tough—there was one power, and that had to do with the religion.

Glueck: Well, it was male power.

Applebroog: It was very much about male power. It was just very difficult, and it took me many years to figure out that I had a voice and I could use it. It just suddenly came out. Half the time I didn’t even know that I was using it. Suddenly there were the drawings, the text. I have a lot of these little red notebooks. I used to sit on the subway, the first years, and I was continuously just writing and writing. I didn’t write anything that was like a paragraph or a sentence. They were just a few words, these kind of one-liners. And that’s all I would do. If I’d see, hear, or read something interesting, I would write them into the red notebook.

Glueck: Back to your family.

Applebroog: When I was very young, I was extraordinarily, painfully shy. My father

was a furrier, and my mother sewed. She really was a marvelous dressmaker. She couldn't read a word.

My father was totally illiterate. I remember I had to write down all the different numbers, so he could make out a check. So I would write *o-n-e*, write it all out in a composition book. He kept this book. When he died, I found the composition book in tatters. It was totally stained. He was still using it, to the bitter end.

I didn't know a book until I was about seven years old, when some relative came and brought me "The Three Little Pigs." I couldn't believe that there was such a thing. At that time in school the textbooks or whatever they gave you were "See Jack Run" or whatever it was.

So everything was sort of a shock to me. I did not understand the outside world, because, frankly, we lived in a tenement. It was in the Bronx, but for the most part, my mother and father would call the neighbors "Those Yankees." So it was a strange childhood. It was a very isolated childhood. I was not permitted to go to parties. It was like the Mormons. When you stop and think about it—there's this recent television program about the Mormons: *Big Love*; I love watching it; it's on HBO—it is incredible to me that we really lived like the Mormons, very restrictive. In those days, going to school, everyone was wearing little dresses from Lerner's, and I'm wearing some Russian outfit that she [my mother] sewed, in white satin and embroidery. She designed it; she did everything on it. The teachers would then make a fuss over me because they liked it. If there had been a hole, I would have just gone into it and never come up again. [...]

My sister was eight years older than I was; my younger sister was eight years younger than I was, so I don't know that you could call me a middle child. I was like a weirdly spaced middle child, with nothing in between. My older sister was very involved in the communist movement. She was younger, at the time, and I was enrolled in the American Youth for Democracy, which was the Young Communist League. AYD had changed their name at that time. I was thrilled, because I knew I would get to do all the things she got to do. My father was going to sit Shiva for her because she didn't believe. Obviously, there was no God and no religion there. Really, very, very difficult. Very difficult times. [...]

Glueck: Okay. That's sad ... From there you went into graphic arts [at the NY State Institute of Applied Arts and Sciences]?

Applebroog: Yes. New York State School of Applied Arts and Sciences. It was right after the war, and it was the time of the GI Bill. All the guys were coming back from the war to school, so New York State opened up this one school, which was for culinary arts, for graphic design, and at that point—I can't believe I'm about to say this—I didn't have a clue as to what to do with myself. In high school, my parents wanted me to take what was called a commercial course. I refused. I did stand up, and I took a regular academic curriculum. But when I graduated from high school, there was no way I could go to college, because I had to go work for my father, who was a furrier. I used to work for him every now and then, part-time. His customers would come and, in order to see how the lining was made, they'd feel me up. At that time, I was going with the man who's now my husband [Gideon Horowitz]. I was fifteen, and he was seventeen.

Glueck: Are you still married to him?

Applebroog: Yes, I am. I remember we were in a park. He sat me down, and he said, “You cannot go to work for your father.” I know I had this application to an art school, because they interviewed me in high school. I told him that was where I would like to go, but they’ll never let me go. He said, “It doesn’t matter. You’ve got to at least try.” So it was with a lot of sturm und drang. My father said he would not pay for supplies or anything. The school was free. “You’re supposed to be making your own living. Go get married.” Well, I did go to school, and it was tough. My mother slipped me money for supplies. It was a three-year curriculum that they accelerated into two years. I went all year. I never had any time off. You went all summer; you went all winter. It was to get the GIs out quickly and into jobs.

It was a first for me, because suddenly I started to meet people. Again, I was extremely shy, but I found people who were interested in the same things I was interested in—namely art. I knew that was what I was going to be. After graduating, I went to work for an ad agency. I hated the commercial art world. I was the only woman in the bullpen. I was very young. I was terrified to go into work every day to put up with “fun” harassment. What do you do when there’s a woman around? You flatter her by saying off-color “blah, blah, blah” or pat her on the backside or whatever. So that’s when I escaped to the New York Public Library, to the art department, where I worked on the very early picture collection.

I loved that place, loved that place. Got married, had four children. I left New York for Chicago. I started to go back

to school part-time, just at night. I never got my bachelor’s degree; I always had this certificate from the New York State Institute, and I was always trying to get my bachelor’s degree, so I took night courses in Chicago on television.

So, slowly but surely I started to work up credits. I took all the courses I had never had before. I’d never had a literature course. Being at the New York State Institute, it was all focused on graphics. There were some English classes, but nothing else. It was all art—mechanical drawing included. But Gideon, interestingly enough—he’s Austrian, he went through the Holocaust, he had a PhD. But in 1944, he was going to college at the time I was going to high school. Through him, I would learn about *Swann’s Way*, *Buddenbrooks*. I would learn about all the classics. He would tell me the stories; I would read the book. He would lead me through it. So, in a way, I got an informal education, but I knew what I had missed. I did take some Greek literature in Chicago. I knew about *Lysistrata*, etc. This was not something that I ever had access to. Later on, I went back to school full time at the Art Institute of Chicago, and I was given a scholarship at that point, which was marvelous. Because it was \$2,500, and there was no way I had \$2,500 to go to school full-time—the Isabella H. Brown Scholarship.

What happened there—I know I had four kids—but what happened at that point was—

Glueck: Well, how did you manage, taking care of the kids with doing ...

Applebroog: Well, I got up at 5:00 in the morning. I was Superwoman. It never occurred to me that there was a

different way. You have to understand that. I remember one time, in therapy, the therapist said, “Lower your expectations!” And I said, “What do you mean, lower my expectations? I’ve never had any expectations. How do I lower them?”

Glueck: And you moved, too, didn’t you? Your husband got a job at San Diego, teaching?

Applebroog: Yes. At that point I became very involved with all UCSD art people. It was the beginning of the feminist movement. I was in the first feminist show. Dextra Frankel organized that at the Long Beach Museum.

So I was starting to have some recognition. Nobody ever told me my work looked like Eva Hesse in San Diego. I was in several museum shows there. It was a wonderful time for me. I was teaching at UCSD, but I felt like I didn’t want to end up teaching on a tenure track there. So I decided to go to New York. I took my four kids. Gideon and I were having a lot of ups and downs at that point. He was associate dean at that time. It was a difficult period.

I had leased a space on Crosby [Street]. I don’t know if you’ve heard of Beth B., but she is my daughter. She was living with me at the time. She was going to SVA [School of Visual Arts], and she was a student. Later on, in the late 1970s–80s, there was Colab [Collaborative Project] with Jenny Holzer, Tom Otterness, and John and Charlie Ahearn. I felt very involved with all these people. I stayed very separate, but I understood their work. I remember May Stevens came over to me one time, at Heresies, and said to me, “Oh, Ida, your work is so obscure.” It had nothing to do with what she was doing. It had nothing to

do with what a lot of people were doing at that time. I could relate more easily to the younger artists.

The older ones—my peers, so-called—and yet the older ones were all younger than me. And that was always problematic. I never quite fit. And, in a way, it was a blessing. Never quite fitting made me separate. I didn’t get labeled. I didn’t get ghettoized into this thing or that thing. I wasn’t called a feminist artist. In those days, there was a narrative artist. So for me it was very fortunate. I was able to quietly do my work. It was an interesting time for me. [...]

Glueck: Let’s go back to these first sort of cartoon stagings that you were doing, which have an enormous range of reference in them. Some of them are very obscure.

Applebroog: Very. Yes.

Glueck: But very learned. Yet, they pack a punch. It’s very hard for people to figure them out, but yet they are stated so simply. So how do you refine them?

Applebroog: It’s not a matter of refining. It was kind of a subliminal thing that had a resonance with me. I understood it—not that I really understood it, but I knew it was right. I would work on a lot of them at one time, over a long period. I knew which ones just really worked; it’s the way an artist actually starts a painting and nothing works. At some point, the painting makes itself—literally, the painting makes itself. For me, these pieces sort of made themselves. They came into being, as everything else, in terms of making art objects. Making art. It literally became something that I knew was right. I have no

idea. I just knew this was right. There will be another book, my responses over the years, from people. The responses were incredible. Some asked to be removed from my mailing list. “How dare you come into my mailbox!?” There were some very nasty, terrible things from people you would recognize, which was actually fine. In those days, I was thrilled that they answered me. Even that it was negative. I remember I had a great correspondence going with Ray Johnson. Yes! You have no idea what those responses were like, and they fed me a lot. So, it was extraordinarily important to me.

And people sent me things. People I never heard of sent me some wonderful things. So, it was a whole ongoing art-making that was sort of a gift, from me sending stuff out—which wasn’t that much of a gift; it was a pain in the neck—but it was a gift when I received back, because it helped me define myself, my life, and everything else at that point. It was very important. [...]

Glueck: Weren’t you a founder of the Women’s Art Caucus [WAC] here in New York?

Applebroog: WCA, yes. The Women’s Caucus for Art [WCA]. No. I was not involved with WCA. But was one of the founders of WAC [Women’s Action Coalition] in 1992.

Glueck: Anyway. Going back to California, when Judy and Mimi were there at the California Institute for the Arts, their art was very performative, wasn’t it? I mean they did happenings and all kinds of events.

Applebroog: Well, actually it was coming out of the Feminist Art Program at Cal

Arts. There was Woman House, Judy Chicago’s Dinner Party, performances, a registry of women artists. Women’s shows were being introduced for the first time.

Glueck: What was their response to you? Did you mingle with them?

Applebroog: Yes, I did.

Glueck: And there was an exchange?

Applebroog: Oh, yes. Definitely. We were very active and were showing in the same group shows. The problem at that time was that I went under my married name, Horowitz. When I came to New York, I didn’t want to use my family name, which was Appelbaum, and I didn’t want to use Horowitz. Somewhere in there I got Applebroog out of it. It became my name. But in California, I was always Horowitz, and a lot of the early catalogs that went out were under the name Ida Horowitz. [...]

Glueck: I would think your subject is violence, domestic and otherwise.

Applebroog: Yes. Every time I used to go out to speak about my work, I was always asked, “Why is there so much violence in your work?” That was so weird to me. I put violence in my work? But this is the world we live in! Turn on the six o’clock news. How can you not think about it? How can you not be affected by it? It’s what we’re living in the midst of. That’s all.

Glueck: Another subject, really, is the war between the sexes—if you want to put it that simply.

Applebroog: Well, I don’t really consider it a war between the sexes. I just think it’s a gender difference. We’re brought

up differently in every culture, you just have to look around. You look at the Taliban, you look at the Orthodox fundamentalists. You call it a war between the sexes? No, not really. It's about how power works. We live in the world today, and we think, "Well, we've moved forward." But it's just become different variations on the same theme.

Of course, as I said, I became very radical. My radicalization did come in the 1950s, but really without my understanding. The first time I read Betty Friedan, I was shocked. "Oh, my God. But that's what I have been feeling. That's what I know. Look at this! She put it into words." That was a long time ago. It was the beginning. I knew there was something cooking with me, only I didn't understand. I felt so different from everyone else. Look at everyone else—they performed according to what was 1950s performance, the 1940s performance. Come the 1960s, it was a whole different thing for me. I was no longer playing a part. It was a revolution, and I was being very, very radicalized in my own head. I still did not understand it, could not piece it together yet. It took me a long time to decipher.

Think about how power works. You think about governments and the people. You think about male and female power. It's rooted. You think about doctors, doctors and patients. It's not a war of the sexes. Not at all. It's something we live with; it's something that's just there. It's a constant. Different versions, different levels pushed under the rug, but it's there.

Glueck: What was it you said once? You never did a—I can't think of the word—a positive piece, you never did a ...

Applebroog: *Beautiful?*

Glueck: Yes, it was *beautiful*.

Applebroog: I remember in San Diego—the Balboa Park artists group. Their work was all about sunsets and the beach. They were really beautiful, glorious colors. I remember going there and thinking, "Is this what the art world looks like in San Diego?" I think every artist has that, when something becomes too beautiful—are you making a calendar, a greeting card? Are you making something that's just another cliché? You don't want to throw yet another cliché into the world. There's enough of that. In a way you have to sort of cut a little deeper for yourself; you're not doing it for the outside world. You never say to yourself, "Will this sell?" or "Will this not sell?" or "Is this beautiful enough?" "Will people be offended?"

Glueck: There are no conclusions in your work, however. None of these staging things.

Applebroog: No. In the narrative, or whatever it is I'm doing, you are always entering the scene in the middle. There is never a beginning; there is never an end. I loved [Samuel] Beckett, James Joyce at the time. For me, it was like Beckett was the say-all and end-all. I would say I was more influenced by Beckett. And in my earlier years, by Joan Crawford and Ida Lupino, who were very strong female characters. I remember being shocked that women could be portrayed like that in a film. [...]

Glueck: The stage is the one where you stage your own work, too, as a matter of fact.

Applebroog: Yes. My work is always staged. I always feel like I'm doing exactly

what I did in the very early years. I do an image; I stage it or I don't stage it; I repeat it or I don't repeat it. I think every artist, in a way, has just one note. Let's say [Josef] Albers: Albers took his colors and squares and permuted them again and again and again—ad nauseam, perhaps, to other people watching him. But for him, this was his process.

For me, it almost feels like Albers, but I keep pushing the materials. Whatever it is that goes on in my head, conceptually, I feel a tremendous amount of pressure. It's almost like a compulsion. Keep pushing it, keep pushing it. See how far I can go. This is not enough. No ... it's not that it's not enough; it's like one thing leads to another. It is an organic growth of whatever the materials give me, until I get to a stage where I am done. [...]

Glueck: How do you decide the scale of something? How does that come to you?

Applebroog: Grace, that is the most difficult question to ask any artist—how do you decide? You don't. I don't. I shouldn't say that. Some people are much more organized and can conceptually think straight ahead. I really can't. I don't know why. I don't know how. At one time, Lucy Lippard was doing a project for Printed Matter—this was in TriBeCa, the Printed Matter store—and she was inviting artists to do pieces for the window. I had just been doing the very small pieces at that time, so I upped the scale for this project. There were two huge windows, and each piece I did was, I don't know, five feet by eight feet or something like that. The pieces were made of material I had been using. There was a window shade, and there were the figures. I had two windows, and they were backlit. The result was like, "Wow," [from]

people who worked there. And there was always a crowd in front of the windows.

So that is how I came to up the scale. Once I was doing that, I thought, "Oh, that's really interesting." It was so simple. [...]

Glueck: Which brings me to a question about the audience. [...] Do you feel that there is an audience outside of this? Do you perceive it? Do you get a response from it?

Applebroog: I have been keeping out of sight for five years now. Five years? What am I talking about? My last show was 2001.

Glueck: Yes. Was that at [Ronald] Feldman's?

Applebroog: That was with Ronald. That was my last show. That is correct. It was at a time of being badly disabled, so I was unavoidably unable to do anything. That's how the sculptures came about. But first, I was to make a print. [...] It was for a benefit for Exit Art. They matched me up with a printer at Pace Editions. So I brought down my little drawing, I'm sitting next to him, and it was going to be an Iris print, which is done with a computer. So, I am sitting next to him, and I can't believe what he's doing. Push a button: there it is. Push a button: there's another thing. Try this, try that, pushes a button. It usually takes me months—months!—to try to get to a certain color or whatever it is I want, and he's going boop, boop, boop. I'm sitting there in total amazement. I don't know what kind of moment I was having.

When I finished, he said to me, "You're the only artist who sat next to me who gave me so many 'Wows!'" I said, "Well, the

reason is that I don't even know how to open up a computer." I know nothing about computers, and I've stayed away from technology because I don't like having to deal with email, or responding, or having people get to me. [...]

For me, it was mind-blowing. In the past, I was using painting and sculpture. I did video. I did drawing, and all of a sudden my new medium is technology, which, as I said, blew me away. Just a few months back, I couldn't open up a computer, and here I was doing all this and couldn't stop. I couldn't wait to get up in the morning. I couldn't leave the studio in the evening. What was wonderful about it was that I was probably the most excited geriatric in the world! I was so happy. I still am. [...]

Glueck: So tell me what you feel your art has accomplished for you? It may be a silly question, but what has this accomplished for you? I mean, you said that you were not well. Has this taken you to a place that you feel that you have accomplished a life? That is a difficult question.

Applebroog: It is a difficult question. It is a nonquestion, really. Because what happens with any artist is that I am able to live my life through making art. I paint what I am. [...]

Two years of my life that I literally could not work. Then came the cataracts. Everything was blurred. I did drawings at that time, and I called them Monet drawings because, frankly, everything was in a blur. They were interesting drawings.

Glueck: I'm sure.

Applebroog: [...] What I am saying is that I had no choice. I would go to the Angelika

[Film Center] every day, sitting there watching films. Then came rheumatoid arthritis. It got very bad. Now I know how to deal with it. But I had terrible flare-ups. I couldn't walk. And then came the recession.

So I had these physical things, one after the other, one after the other. I still made work—only because, if I didn't make the work, I'd have to go up to the roof and jump.

Glueck: That's kind of what I meant by asking you that question. [...]

We talked before about some of the artists whose work has affected you and whose work has been affected by you. I wonder if you can suggest to me someone from your past that you think has meant something to you aesthetically? And what about the younger artists in the present? Have you had any relationship with them? Do you sense that some younger artists have imbibed your influence, and so forth, Who might they be? [...]

Applebroog: I was very influenced by Claes Oldenburg. All of us [students] would play these funny jokes. We would put latex over any vessel, any shape. We would pull it off and say, "Look, I made a Claes Oldenburg." To me, he was incredible. The idea of what he was starting to do with materials, the way in which he conceptualized them. Going to San Diego in 1968, well, it was a hard time. It was just a hard time. [...]

Glueck: We don't need to talk about that.

Applebroog: Yes. In terms of people who influenced me—in New York, I was part of [the] Heresies [Collective]. In San Diego at

UCSD, there were the Harrisons—Newton and Helen [M.] Harrison.

Glueck: And the Antins.

Applebroog: Antins. [Alan] Kaprow. I'm trying to think who else. [Emmanuel] Manny Farber, Miriam Schapiro. It was a very interesting group. It was conceptual. It was a whole different way of thinking, and it influenced me greatly. When I came to New York in 1974, I started to be occupied with the Heresies group—Joyce Kozloff, May Stevens, Pat Steir, Lucy Lippard. I'm probably leaving out other names—Joan Snyder, Miriam Schapiro. These are the people who were very important to me and helped me a lot in terms of being in the art world, being a feminist. [...]

I was involved in the '90s with WAC [Women's Action Coalition]. There were many very political women, and we were involved with one another, doing protests—Laurie Anderson, Elizabeth Hess, Nancy Spero. This was a very exciting time. It was a very political time and we were all very involved. So, when you talk about whom was I influenced by, I can't say one person. It was like there was something in the air at that time—it was almost like you were exchanging fluids, continuously. [...]

Glueck: Those vagina drawings from 1969 to '70, do you have those? You said you were going to show them to me.

Applebroog: Yes. Andrew was very insistent that some pieces were missing from the old days. He said, "There are pieces missing. I know you have them upstairs in your drawers." He goes upstairs with me, we start going through the drawers, [...] trying to track down stuff that is missing. And what he finds is more

vagina drawings. There are 160 of them all together.

Glueck: Did this preoccupy you for a period of time, or did you go at this with a kind of single mind?

Applebroog: Well, I used to take very long baths at night. Night after night I closed myself in the bathroom. They thought I was taking a bath, and this is what I would do.

Glueck: They are really quite fabulous.

Applebroog: And more and more and more. As you see, I am very obsessive and compulsive. [...]

Glueck: It interests me, because ... remember *The Vagina Monologues*?

Applebroog: [Eve] Ensler was her name, the person who did it.

Glueck: This came along at a period, I would say, at the peak feminist period.

Applebroog: No. These were done in '69.

Glueck: Oh, this is '69?

Applebroog: This is '68–'69. Okay? That is not the peak feminist period.

Glueck: No, it isn't.

Applebroog: I didn't even know I was a feminist at that time. All I knew was that this was something I needed to do, and I did it. I have no idea why. That is why when you say to me how did you get to this, I haven't got a clue. It just was there. [...]

Glueck: Tell me about your relationship with your daughter, the artist. You work

with her, or you have worked with her from time to time.

Applebroog: Yes.

Glueck: She lives in New York, does she not?

Applebroog: Yes. She was living around the corner from me, on Crosby.

Glueck: Didn't you do a video with her?

Applebroog: Yes. *Belladonna*. [...]

I was more involved with the artists of her time, which was the whole Colab Group. I don't know if you remember them.

Glueck: Yes, I do.

Applebroog: It was Kiki Smith, Tom Otterness, John Ahearn, and that whole group. I would connect and relate more to those artists than to those of my own age. There were the "alte Kacker" [old shit] artists. I was even older than most of the "alte Kacker" artists. But I came into the art world at the same time Beth and the Colab group came into the art world, really, so it was a weird kind of positioning. I used to use her all the time, in terms of studio visits. "I'm having a problem here; what do you think?" [...]

Glueck: So, Ida, what about older artists from the past? European and Renaissance, even impressionist artists? Did you visit museums a lot, and did they have any influence on you?

Applebroog: When I was young, of course, I didn't have access to any museums. We stayed on the block, in the neighborhood. But as I got to be older, about sixteen

or seventeen, I went to the Museum of Modern Art, and I won't say I knew what the art was about. I liked it, but I didn't understand who these people were and what this was about. I had no art education whatsoever. Later on, as I started to discover things on my own, I loved Leonardo da Vinci, all his drawings. They thrilled me. [Francisco] Goya: when I actually discovered Goya, it was like the opening of everything in my life, seeing that it was done so long ago—the Black Paintings.

Actually, I was able to understand what I was doing through seeing his work. It was an incredible event for me, the first time I saw them. I actually went to the Prado in Madrid, to the museum there, where they had all the Goya pieces, especially to see his Black Paintings—but they were being restored. So that was the end of that. But it's the kind of thing where I had books on Goya, literally; I just, like, memorized all of his images. One of my pieces, *Goya Road*—well, it's the dog walking through the sand, or the dunes, and nobody can tell where the dog has gone or why Goya painted it. There's never been an explanation for it. There are many pieces that fascinated me so, that eventually would come out in the work. [...]

Glueck: Ida, reading that red [note]book, there was a very interesting part—I know the exact page; I think it was 116—in which you contrasted the New York art world that you came into in the '70s and what it became in the '80s, and you put it very well. I want you to put it again for us for this tape as to what you found when you came here. I think that feminists were already beginning to do their number. But tell us what it seemed to you when you first came into this world.

Applebroog: When I came to New York in the '70s—remember, I was not involved in the '60s world where art and money didn't go hand in hand. Artists were making art for art's sake. I have to say, the '70s also wasn't about money. I should call it "marketplace," not "money." Feminism was really coming in and was here. I mean, there were so many groups, spaces, so many things around, and when I came in, it was a most interesting time. Minimalism was still very active. Conceptualism was just coming in. Feminism was coming in. It was a very different world. It was very political. We had the Vietnam War. It was a time of radicalism. So many things were going on at the same time, and things were sort of up for grabs.

Glueck: There was a feminist slogan that "political is personal," or maybe it went the other way, that "personal is political." Whatever.

Applebroog: Yes, I mean there were a lot of things going on, and they would change. And then the feminists were divided into different viewpoints; essentialism, great goddess.

Glueck: Who was part of it?

Applebroog: Mimi Schapiro and others. The older ones were very much a part of it, and then the whole thing became very compartmentalized. Some feminists belonged here, and some feminists belonged there. Then they became the theoretical feminists. Then there was the *Post-partum Document*, Mary Kelly. [...]

Glueck: You did. I want you to talk about the eighties. [...] The art at that time, the male art, I mean the mainstream art was very cool; minimalism and

conceptualism and so forth. Well, maybe conceptualism had a lot more to do with politics, certainly, than minimalism. But it didn't have, it seemed to me, that political heat that some of it did, but the art that counted didn't have the political heat that feminism did.

Applebroog: Oh, absolutely not. I mean, it was loaded. It was loaded on so many levels.

Glueck: Yes, and it was much more market-conscious, of course. [...]

Applebroog: Well, I think that Sol LeWitt or Carl Andre at that time were market-conscious. I don't think Joseph Kosuth, in terms of conceptualism, was market-conscious. I think these were just things in the air. I think the only place that they sold was in the European market. They were starting to buy conceptualism.

Glueck: I think Ileana Sonnabend.

Applebroog: Ileana Sonnabend, John Weber, [Leo] Castelli. You know, there was a whole group that was starting to cross over. The Germans were coming in, and there was a great focus in Germany at the time that had to do with the marketplace. [Andy] Warhol was still, believe it or not, on the fringe. People weren't too sure how they felt about Warhol.

Glueck: It is amazing how his reputation has exploded. He once said to me at one point, "Gee, girl art is getting really good."

But, so here you were with all your feminist activity and so forth, and one thing I must say that Mimi and Judy and people brought to attention was women's crafts, the things that women were doing.

Applebroog: Yes, people were not afraid any more to start using knitting or fabric. Eva Hesse was using materials in a way that was very different from what the men were doing. It was interesting because it was the first time. I think, Judy, when she did The Dinner Party had other women producing crafts for her. In a way that was a first. Women? Crafts? Please, that was a big taboo. [...]

I found the '70s extremely exciting. It was like my whole world got turned around. I didn't have to look at things in a male-oriented way. [...]

Glueck: So on to the '80s, contrast that for me with what was happening in the '70s. I mean, things began to catch on. I mean, there was a lot more excitement and activity, collectors and money, and so forth. [...]

Applebroog: Yes. It didn't matter at that point, because all of a sudden everything was over the top in terms of the money, of collectors, the so-called waiting lists for the right collectors. If you were just nobody, who didn't have a name, you couldn't buy the work.

Glueck: Yes, that is right.

Applebroog: It is like you put in the right code words, you become a great, hot artist. This is nothing new. If you watch *Mad Men*—I don't know if you know it.

Glueck: No, but a lot of people love that show.

Applebroog: Yes, well, *Mad Men* is about an ad agency in the '60s. It's about product marketing, about the difference between reality and con game. That time was not

much different than now—how you make the product “blue chip.” In the 1980s, *New York Magazine* came out with an article that profiled Mary Boone. The interviewer asked her about the feminist movement: “Do you connect this in any way to the feminist movement?” She said, “Well, yes, the feminists first came out with all this, but now men are taking off with it and doing it much better.” And this was in print. Everyone went crazy. The whole feminist community went crazy. I still have the article someplace. That *New York Magazine* with that interview in it was something I needed to save for posterity. I never looked at it again, but I know somewhere in the recesses of my drawers, it sits there. [...]

Glueck: Do these other contemporary media have any impact? I mean, what do you read, for example? What movies and so forth? Do they have an impact on your work? [...]

Applebroog: Everything does. I used to listen to Rush Limbaugh when he first came out. I would paint here all by myself in the studio listening to this asshole, because I couldn't believe that this could be coming out of somebody's mouth. I was hooked. Every day I used to listen to this man who just came into being, and it was amazing to me. That was a long time ago. It is almost as though my antenna catches all these nuts out there, and then somewhere it comes in. Believe me, I have a lot of stuff from him in the books. I don't know. What was the question?

Glueck: What is the influence of contemporary media on you, if any? Books, I mean. Do you take anything from reading?

Applebroog: Yes. I read a lot, and what happened with me is that I had to stop reading for a number of years because I was unable to turn pages and couldn't hold a book. Then I discovered the Kindle last year. It just came out, and that has saved my life, and I'm now reading and reading and reading and reading. I have a list of the books that I bought. Half of them that I read, I don't remember at all. They were so nothing, worthless. And others [were] wonderful: *The [Brief] Wondrous Life of Oscar Wao* by—do you know him?—Junot Díaz. [...]

Glueck: Ida, let's [talk] about why you left those heads off those people. It intrigues me.

Applebroog: [...] that was a question I don't think I've been asked before. But in thinking it over, I remember trying to use a protagonist, a main character that was androgynous. In other words, an everyman, or an everywoman. Whoever looked at it could read into it whatever they wanted. It worked both ways. That's all.

Glueck: Okay, some of them, though, were wearing what looked to be suits.

Applebroog: Yes, I think I had all of them wearing—

Glueck: So they were all wearing that ambiguous clothing?

Applebroog: Yes. [...]

Glueck: Again, you use paint in a way that I think is both contemporary, but it also goes back. You know, you use paint in a Renaissance way but also in a very contemporary way, laying it on thick and

gelatinous. I think you are one of the few people who do that. Tell me about your use of paint. [...]

Applebroog: Yes, I have a hard time standing in one place. So I started out doing the little vellum stagings that were made of latex and Rhoplex. It came out very gelatinous. If you feel it, you can feel the difference when you go from one to the other.

Glueck: Yes, I like this. It is sensuous.

Applebroog: I used to compare it to flypaper. Because it drew you in, you got caught. But you think you don't really want to be looking at this. Some of these images are not the happiest or the nicest. Some of them are quite violent. I was using this material called Rhoplex.

Glueck: Yes, and they said it was carcinogenic.

Applebroog: It was carcinogenic. I tried to find another material with that kind of texture. It was something I was used to. It was like when I was making the skins. It is the same thing.

Glueck: It is a skin. It is a skin, definitely.

Applebroog: Yes.

Glueck: Very rarely, or never, have you ever painted landscapes or anything of that sort.

Applebroog: Well, some of the paintings have landscapes behind them, but they are not serious. [...]

Glueck: Well, human figures are, to me, a lot more interesting than landscapes, what one can make of them. So your whole

impulse always was toward the figure. I want to concentrate on something that you have concentrated on, which is the role of the mass media in desensitizing people to violence. Have you ever thought about that?

Applebroog: Well, of course, yes. In fact, it was something I was very aware of. Do you remember when the [Space Shuttle] *Challenger* went off? It was a great shock. I happened to have a radio or TV on, and I literally stood frozen at that moment in shock, watching the images, hearing about it. And people were just watching it take off. I was very shaken.

I can't compare it to what happened to the towers. That is something I don't think one gets—although perhaps maybe one does get desensitized [to] that image also. But the idea of TV and radio repeating and repeating it. By the time it was the end of the day, I remember, I felt nothing.

The shock was gone. Like, it was very clever, I think, of [George W.] Bush, of "W.," not to permit soldiers' coffins to be photographed. What was going on in Iraq. It would be a hard thing for people to see. If you don't show it, then it is just not there. Even with 9/11, it was a horrible, daunting thing. You were totally numbed. The only images you could never have been desensitized to were the images of people falling from the windows. They never showed that. [...]

Glueck: I think the movies have played a great role in desensitizing people.

Applebroog: Very much so, yes. Also, the videogames the kids do. That it is so easy. I mean, you can knock them off. I was watching one of my grandchildren, the way they were getting their points was how many

people they killed. To him it was like throwing a ball down a bowling alley, as to how many pins you can knock down. Shocking, but it is a way of life. Every generation says that about the next generation. It is a tough one to have to deal with.

Glueck: It is, and certainly your early work reflects that. These questions may seem random and hit or miss. You said once—in fact, a number of times—that your work is about structure and staging, all of it.

Applebroog: Performance, yes.

Glueck: Yes. Do you feel that way about these paintings, that you have departed from that?

Applebroog: I think I have departed from those quite some time ago. Yes. Once I lost the actual structure of the staging, then they became something else entirely. They actually became paintings about certain things.

Glueck: They sort of came out of their frame.

Applebroog: That is right. Absolutely, came out of their frame.

Glueck: Yes, you can look at any painting as a staging, can't you?

Applebroog: Yes.

Glueck: Because it is bound by the frame.

Applebroog: Yes. [...]

Glueck: Definitely. Alright. You have told us that you were interested in Goya and Renaissance people, but the funny thing is that your paintings never tell a complete

story. They never tell a story. I mean, they hint at things, but they never resolve anything as, for example, a Renaissance painting or even Goya [does]. Things are implied.

Applebroog: Well, remember Goya's Black Paintings?

Glueck: Yes.

Applebroog: Nothing there was finished or understood. You think about paintings in general. People come along in history and give exact interpretations. Somebody was talking about Damien Hirst's dot paintings and said, "Well, you can see every dot is a different color—but why?" I don't know why. There is always a writer or someone that is going to explain whatever the artist did—not necessarily what the artist's intent was—and half the time I wonder if the artist really had that intent. You know, there is always something that goes on in the artist's mind. It is like a Rorschach test or do-it-yourself connect-the-dots. People who come to that work or that painting will look at it and think to themselves X, Y, or Z. The person can be female or male, can be an elderly person or a very young student; it doesn't matter. You know, perhaps a very heavyset man is looking at the *Tobias* standing there, very thin. [...] You know he will interpret it in his own way. It is the kind of a thing where you bring your own baggage to the work.

Glueck: Your paintings *are* enigmatic.

Applebroog: I will never tell what I ... Never. [...]

From the very beginning, anytime I start a narrative, I never wanted a beginning,

an end, and a middle. In other words, whatever I caught was a moment. Sometimes I didn't understand what that moment was, and as time went on, I understood exactly what it was. One of my works, I remember, from a very early staging, was a headless person. He is looking at another person. The text under it was, "I'm not your son." Well, it just seemed an interesting thing to say. Later on, it occurred to me that I was repeating all the things I had in my head in terms of my father, who desperately wanted sons. "I'm not your son." You know, it was like that was for me. For someone else, it could be totally something else, a male, female, whoever was looking at it.

So when you see these works, it is not something that you have to understand. You don't. And that is what I count on in a way. It is like you start a painting, and, no matter what you do to it, you hope somehow it is going to make itself, and in a way these pieces do the same. [...]

Glueck: Good point. You talked about your childhood a few minutes ago. You talked about *I Am Not Your Son*. Are you consciously aware of many moments from your childhood that play into these works at all?

Applebroog: The whole thing is, they say that biography should not inform your work, and I think that is the most ridiculous thing I have ever heard in my life.

Glueck: It is. It is, yes.

Applebroog: Biography informs everything that everyone does in their work, whether it is ...

Glueck: Jasper Johns or ...

Applebroog: Jasper Johns or a [Gerhard] Richter.

Glueck: Or Sol LeWitt, yes.

Applebroog: Yes. It can't, it doesn't, and it just won't. No matter how you slice it, it comes from someplace. Where you come from and who you are and what your life experience has been. It is that simple. It is very basic.

Glueck: I am trying to find something here that Max Kozloff wrote about you which I jotted down, which I don't think I agreed with. I am not finding it. Maybe it was he who made the point about [Diane] Arbus and Cindy Sherman. You said once to somebody that you really were not a painter; you didn't think of yourself as a painter. It is hard to say that now with the paintings that you have done.

Applebroog: No, I still don't consider myself a painter.

Glueck: Tell me about that. Why?

Applebroog: Because basically I'm dealing with materials, and it is just another way of making art. And I keep saying that. It is hard. People want to put this label on you: you are a painter, you are a sculptor, you are a this, you are a that. But really I am an art maker. I make art. Years and years ago, whatever it was I did ... it always had to do with making art. And the materials were sort of the means to making that art, and I didn't really care what the materials were.

Glueck: You are not being a painter, overall. I mean, there are many other things you can do.

Applebroog: I am not a painter.

Glueck: Many people would disagree with that. I don't mean that you are exclusively a painter.

Applebroog: Yes, I do painting. I do painting. For years I did paintings, and I would call some "marginalia." I set them on the floor. I had an entire show of paintings on the floor. Literally, I made the structures very thick, and I had them all stand like totems, and they were all over the floor. I don't know if you have seen that show.

Glueck: No, I haven't. Was this at Feldman's?

Applebroog: Yes, and also at the Whitney Biennial. I had a room full of those.

Glueck: No, I didn't see them. Maybe I did, but it was quite a while ago.

Applebroog: Well, it was '91. So are these paintings? They are standing on the floor. They are three-dimensional. They are very wide. [...]

I deconstructed them, reducing everything into a chaos of possibilities.

Glueck: Oh, I see. [...]

Applebroog: These were lying on the floor. These were ...

Glueck: And what was the intent of that again?

Applebroog: Well, it was a filmic thing, a montage, where you walk in and out of the different structures, fragments. You could see what the back looked like. I was not trying to hide the underlying supports.

Glueck: Oh, that is a good idea.

Applebroog: This was on its own. These were some paintings I hung on the wall. The others were three-dimensional, just standing on their own.

Glueck: Yes. Wow, Ida, this is very interesting!

Applebroog: Right now I'm working on work from '69 on up, [getting it] into book form. It's very easy now to print these up through Apple.

Glueck: 1969. These are very early. This would be Eva Hesse period.

Applebroog: That is right.

Glueck: This looks more like a response to minimalism, and you wrote out these propositions.

Applebroog: Yes, it was a time when there was Art and Technology [i.e., the Art and Technology program at the Los Angeles County Museum of Art], and all the big boys were about technology and science. [...]

Glueck: These look transparent. They were transparent?

Applebroog: They were. You could see through them. They were skins. They were literally skins, all of those. I started to use them ongoingly. In 1974, I started the stagings. The stagings came right after those other pieces. [...]

Glueck: "I'm lonely when I'm with people." Explain yourself.

Applebroog: These are letters from Galileo's daughter. Actually, they were called the "Galileo Chronicles."

Glueck: Yes, but were these really Galileo's letters, or did you make these up?

Applebroog: You know, [...] I don't remember. I really have to check on it. I am sure they were based on it, and I don't know whether they were literally taken straight from them or I fixed them up. I have no idea. I would venture a guess and say that I had partially lifted them.

Glueck: "Galileo Galilei dies at Arcetri without a head. He is dying without a head and he says, I'm dying." What was your interest in Galileo?

Applebroog: Oh, that is interesting, because what happened is I was into all this so-called scientific stuff. It was tongue-in-cheek, because there is no way that I know technology or know anything about science. It was my way of being a woman and being interested and talking about science. So I started out doing these things. It was all based on Galileo. [...]

I was using his material for some of the theorems. I was just interested in his life at the time. I went and used his life as a structure for these pieces. They came before I even did the books. It started out this way, all about Galileo's life.

At that time I was living here, and I loved the New York Public Library, and I used to sit there for hours just perusing through everything. I came across Galileo's daughter's letters, her letters to Galileo, and they were fascinating to me. I mean, I just pulled out those three, but there were many, many letters, and I started to read them. It was called *All about Galileo's Daughter*, and then, a number of years later, somebody wrote the book *Galileo's Daughter* [Dava Sobel, 1999]. [...]

Glueck: But listen, going back to you, when you said you were reading Beckett and Joyce. I see that there is a definite connection.

Applebroog: Absolutely.

Glueck: So they influenced you? [...]

Applebroog: Yes, absolutely. [...] Beckett to me was like ... He said everything I felt.

Glueck: It is very good. I mean, I never in a million years would have thought of that.

Applebroog: Disconnects, no endings. I mean, I would read them and then reread them. James Joyce. Just thinking about James Joyce, the way he wrote and the way he thought was absolutely mind-blowing. It was like finding a new treasure every time I would read him. Also, Kurt Vonnegut I liked a lot. I had a whole bunch of them. [...]

Glueck: It is very obvious when you think about it.

Applebroog: Well, [...] at the time I always referred to Beckett, but it really never came out in any piece of writing. [...]

Glueck: So, as I said, I don't think that many artists I have interviewed have been particularly great readers and ...

Applebroog: I was not a great reader. I was just a great reader of things that I was particularly interested in and could identify with. [...]

I was asked, "How do I define myself as a feminist or a feminist artist?" And I really hate that question. All I know is that I had four kids, I had an art career, and

was engaged in the burgeoning feminist movement. The world was up in flames in 1968. The culture at large was falling apart. I was in the generation of [H. W.] Janson's *History of Art* [1962], where there were no women. (And who said that we're not prejudged by gender?) I don't like being labeled; it's just an easy way to dismiss people. Male artists never, but never, have to worry about their gender as a creative negative. Now, having said that, I am a woman; I am an art maker. I'm not embarrassed to take feminism as a political position. Feminism has over the thirty years changed the way we think, and I don't like to think of it in the past tense. It's still continuously changing from one generation to another. [...]

Lista de obras

Mercy Hospital Drawings
[Dibujos del Mercy Hospital],
1969

Tinta y acuarela sobre papel
 35,5 x 28 cm

Tinta y acuarela en papel
 35,5 x 28 cm
 p. 47

Tinta, lápiz y acuarela sobre
 papel
 35,5 x 28 cm
 p. 46

Tinta, lápiz y acuarela sobre
 papel
 35,5 x 28 cm

Tinta y acuarela sobre papel
 35,5 x 28 cm

Tinta y acuarela sobre papel
 35,5 x 28 cm

Pastel sobre papel
 35,5 x 28 cm
 p. 45

Pastel sobre papel
 35,5 x 28 cm

Pastel sobre papel
 35,5 x 28 cm

Pastel y lápiz sobre papel
 35,5 x 28 cm

Pastel sobre papel
 35,5 x 28 cm

Pastel y lápiz sobre papel
 35,5 x 28 cm
 p. 45

Pastel y lápiz sobre papel
 35,5 x 28 cm

Pastel y lápiz sobre papel
 35,5 x 28 cm

Pastel y lápiz sobre papel
 35,5 x 28 cm

Pastel sobre papel
 35,5 x 28 cm

Pastel y lápiz sobre papel
 35,5 x 28 cm

Pastel y lápiz sobre papel
 35,5 x 28 cm

Acuarela y tinta sobre papel
 38,1 x 28 cm

Acuarela y tinta sobre papel
 38,1 x 28 cm

Acuarela, tinta y lápiz sobre
 papel
 38,1 x 28 cm

Acuarela y tinta sobre papel
 38,1 x 28 cm

Acuarela y tinta sobre papel
 38,1 x 28 cm

Acuarela, tinta y lápiz sobre
 papel
 38,1 x 28 cm

Acuarela, tinta y lápiz sobre
 papel
 28 x 38,1 cm

Acuarela, tinta y lápiz sobre
 papel
 38,1 x 28 cm

Acuarela y tinta sobre papel
 38,1 x 28 cm

Acuarela y tinta sobre papel
 38,1 x 28 cm
 p. 46

Acuarela y tinta sobre papel
 50,8 x 38,1 cm

Acuarela y tinta sobre papel
 50,8 x 38,1 cm
 p. 44

Acuarela y tinta sobre papel
 50,8 x 38,1 cm

Acuarela y tinta sobre papel
 50,8 x 38,1 cm
 p. 47

Acuarela y tinta sobre papel
 50,8 x 38,1 cm

Tinta sobre papel
 50,8 x 38,1 cm

Acuarela y tinta sobre papel
 50,8 x 38,1 cm

Tinta sobre papel
 50,8 x 38,1 cm

Tinta sobre papel
 50,8 x 38,1 cm

Tinta sobre papel
 50,8 x 38,1 cm

Rotulador y tinta sobre papel
 Tres partes de 30,4 x 22,7 cm
 c. u.
 pp. 14-15

Rotulador y tinta sobre papel
 30,4 x 22,7 cm

Rotulador y tinta sobre papel
 30,4 x 22,7 cm

Acuarela, tinta y lápiz sobre
 papel
 38,1 x 27,9 cm

Acuarela y tinta sobre papel
 38,1 x 27,9 cm

Tinta sobre papel
 50,5 x 38 cm

Cortesía de la artista y
 Hauser & Wirth

Acuarela y tinta sobre papel
 50,8 x 38,1 cm
 Beth Rudin DeWoody
 p. 44

Acuarela, tinta y lápiz sobre
 papel
 50,8 x 38,1 cm
 Colección de Ursula Hauser, Suiza
 p. 46

I See by Your Fingernails That You
Are My Brother

[Veo por tus uñas que eres mi
hermano], 1969-2011

Técnica mixta
 Medias variables
 Colección particular, cortesía de
 Hauser & Wirth
 pp. 150-155

Tarjetas de archivo con bocetos,
 anotaciones y fotografías de
 esculturas, 1969-1974
 Fotografía, bolígrafo y tinta sobre
 tarjeta de archivo
 35 tarjetas de 7,5 x 12,7 cm c. u.
 Cortesía de la artista y
 Hauser & Wirth
 pp. 49-51

Fotografía de época de *Soft*
Forms-Basic Form No. 1.01
 [Formas blandas-forma básica
 nº 1.01: muselina y espuma; 3,66 x
 0,91 cm c. u.], c. 1969
 Gelatina de plata sobre papel
 25,4 x 20,3 cm
 Cortesía de la artista y
 Hauser & Wirth

Fotografía de época de *Soft*
Forms-Basic Form No. 1.08
 [Formas blandas-forma básica nº
 1.08: muselina y espuma;
 274 x 366 cm], c. 1969
 Gelatina de plata sobre papel
 20,3 x 25,4 cm
 Cortesía de la artista y
 Hauser & Wirth

Fotografía de época de *Soft Forms-Room Piece* [Formas blandas-Pieza de sala: muselina, espuma y tubo de muselina; medidas variables], c. 1969
Gelatina de plata sobre papel
20,3 x 25,4 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth

Fotografía de época de *Soft Forms-Room Piece No. 1.2.2* [Formas blandas-Pieza de sala n° 1.2.2: muselina, espuma y poliuretano; 244 x 183 cm], c. 1969
Gelatina de plata sobre papel
25,4 x 20,3 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth

Fotografía de época de Sin título [Muselina y tubos de bambú, 274 x 457 cm], 1969-1974
Gelatina de plata sobre papel
20,3 x 25,4 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth

Fotografía de época de *Game Bags-Basic Form No. 2.1* [Bolsas de juego-Forma básica n° 2.1: malla, espuma y madera/ 350 x 90 cm], c. 1970
Gelatina de plata sobre papel
20,3 x 25,4 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth

Fotografía de época *Game Bags-Basic Form No. 2.2.1* [Bolsas de juego-Forma básica n° 2.2.1: malla, espuma y madera; medidas variables], c. 1970
Gelatina de plata sobre papel
25,4 x 20,3 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth

Fotografía de época de *Heuristic Formulations-Basic Form No. 3.0* [Formulaciones heurísticas-Forma básica n° 3.0: gasa y espuma; 365 x 91 cm], c. 1971
Gelatina de plata sobre papel
25,4 x 20,3 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth

Fotografía de época de *Heuristic Formulations-Basic Form-Pour Out* [Formulaciones heurísticas-Forma básica Derramar: gasa y espuma; 366 x 91 cm], c. 1971
Gelatina de plata sobre papel
20,3 x 25,4 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth

Fotografía de época de *Room Pieces* [Piezas de sala: malla engomada y tubos de muselina; medidas variables], c. 1971
Gelatina de plata sobre papel.
25,4 x 20,3 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth

Fotografía de época de *Room Pieces - Basic Form No. 4.1.01* [Piezas de sala-Forma básica n° 4.1.01: malla engomada; medidas variables], c. 1971
Gelatina de plata sobre papel
20,3 x 25,4 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth
p. 13

Fotografía de época de *Galileo II* [escultura con hojas de Rhoplex y látex; 240 x 300 cm], 1974
Gelatina de plata sobre papel
25,4 x 20,3 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth
p. 22

Fotografía de época de *Galileo II* [boceto para los *Teoremas de Galileo fig. 2*: tinta, Rhoplex y látex], 1974
Gelatina de plata sobre papel
25,4 x 20,3 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth
p. 23

Fotografía de época de *Galileo IV* [boceto para los *Teoremas de Galileo*: tinta, Rhoplex y látex], 1974
Gelatina de plata sobre papel
25,4 x 20,3 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth
p. 23

***I'm Not Your Son. Act 2* [No soy tu hijo. Acto 2], 1975**
Tinta y Rhoplex sobre pergamino
tres piezas de 30,5 x 25,5 cm c. u.
Colección particular, cortesía de
Hauser & Wirth
p. 60

***I Am Full of Mystery and Quiet* [Estoy llena de misterio y silencio], 1975**
Tinta y Rhoplex sobre pergamino
Dos piezas de 30,5 x 22,2 cm c. u.
y una de 30,5 x 23,5 cm
Colección particular, cortesía de
Hauser & Wirth
p. 61

***Look Between My Legs* [Mira entre mis piernas], 1975**
Tinta y Rhoplex sobre pergamino
Cinco piezas de 27,3 x 21 cm c. u.
Colección particular, cortesía de
Hauser & Wirth
pp. 62-63

***Galileo Chronology* [Cronología de Galileo], 1975**

I Too Am of the Male Race
[Yo también soy de la raza masculina]
Cuatro partes, 55,2 x 145,5 cm
en total
pp. 70-71

At the Age of 16 [A la edad de 16 años]
Tres partes, 73 x 96 cm en total

At the Age of 20 [A la edad de 20 años]
Cinco partes, 154,3 x 87 cm
en total

I Surprise Everyone [Sorprendo a todos]
Ocho partes, 125,7 x 51,5 cm
en total
p. 69

I'm Dying [Me estoy muriendo]
Tres partes, 176,5 x 202 cm
en total

I'm Dying [Me estoy muriendo]
Cuatro partes, 170,8 x 220,3 cm
en total
p. 68

Virginia Galileo Letters [Cartas de Virginia Galileo]
Tres partes, 26,6 x 19,6 cm
en total

I'm Dying [Me estoy muriendo]
Dos partes, 47,6 x 70,5 cm en total

I'm Hearing Voices [Estoy escuchando voces]
Veinticuatro partes, 208,2 x 376 cm en total

Tinta y Rhoplex sobre Mylar
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth

Illuminated Manuscripts
[Manuscritos iluminados], 1976

Codex No. 1 [Códice n° 1]
p. 72

Codex No. 4 [Códice n° 4]

Codex No. 5 [Códice n° 5]

Codex No. 6 [Códice n° 6]
p. 73

Tinta y Rhoplex sobre papel vegetal
34,3 x 27,6 cm; 34,3 x 26,9 cm;
34,3 x 29,2 cm; 34,3 x 29,2 cm c. u.
respectivamente
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth

A Performance: Galileo Books
[Una performance: Los libros de Galileo]

It Is My Lunch Hour [Es mi hora de comer], 10 de septiembre de 1977

Say Something [Di algo], 1 de octubre de 1977

I'm Not Your Son [No soy tu hijo], 22 de octubre de 1977

It Doesn't Sound Right [No suena bien], 26 de noviembre de 1977

Where Do I Come From? [De dónde vengo], 31 de diciembre de 1977

I Over Do It [Exagero], 14 de junio de 1978

Sometimes a Person Never Comes Back [A veces una persona nunca vuelve], 11 de febrero de 1978

I Can Do Anything [Puedo hacer cualquier cosa], 25 de marzo de 1978

The Lifeguards Are Carrying a Still Body Out of the Water [Los socorristas sacan un cuerpo inmóvil fuera del agua], 15 de abril de 1978

End [Fin], 6 de mayo de 1978

Impresión sobre papel
Edición de 500 ejemplares
19,7 x 15,7 cm c. u.
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth
pp. 77-81

A Performance: Dyspepsia Books
[Una performance: Los libros de la dispepsia]

Sure I'm Sure [Claro que estoy segura], 15 septiembre de 1979
You'll See [Ya verás], 13 de octubre de 1979

But I Wasn't There [Pero no estaba ahí], 10 de noviembre de 1979

Now Then [Ahora entonces], 8 de diciembre de 1979

I Pretend to Know [Finjo saber], 5 de enero de 1980

Look at Me [Mirame], 26 de junio de 1980

The Sweet Smell of Sage [El dulce olor a la salvia], 16 de febrero de 1980

It Isn't True [No es verdad], 22 de marzo de 1980

You What? [¿Tú qué?], 12 de abril de 1980

I Feel Sorry for You [Me das pena], 3 de mayo de 1980

End [Fin], 17 de mayo de 1980

Impresión sobre papel
Edición de 500 ejemplares
19,7 x 15,7 cm c. u.
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth
pp. 82-87

A Performance: Blue Books [Una performance: Los libros azules]

I Can't [No puedo], 7 de septiembre de 1981

It's Very Simple [Es muy sencillo], 30 de septiembre de 1981

Stop Crying [Para de llorar], 19 de octubre de 1981

I Mean It [Lo digo en serio], 13 de noviembre de 1981

Sin título, 14 de diciembre de 1981

So? [¿Entonces?], 3 de enero de 1982

End [Fin], 23 de enero de 1982

Impresión sobre papel
Edición de 500 ejemplares
19,7 x 15,7 cm c. u.
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth
pp. 88-91

Say Something [Di algo], 1977

Cartulina, alambre y dos pedestales de madera
125,5 x 52 x 33 cm
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth

Sometimes a Person Never Comes Back [A veces una persona nunca vuelve], 1977

Cartulina, alambre, lápiz y dos pedestales de madera
143,2 x 63,5 x 49,5 cm
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth
p. 96

What Does My Mother Do? [¿Qué hace mi madre?], 1977

Cartulina, alambre y dos pedestales de madera
165,6 x 77,5 x 49,5 cm
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth

Flowers [Flores], 1977

Cartulina, alambre y pedestal de madera
137,6 x 59 x 21,6 cm
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth

Goodbye [Adiós], 1977

Cartulina, alambre y pedestal de madera
144,8 x 40,6 x 21,6 cm
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth

I'm Not Your Son [No soy tu hijo], 1977

Cartulina, alambre, rotulador y pedestal de madera
137,6 x 38 x 21,6 cm
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth
p. 94

Our Son Is Dead [Nuestro hijo está muerto], 1977

Cartulina, alambre, rotulador y pedestal de madera
137,6 x 38,1 x 21,6 cm
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth
p. 95

It's No Use Alberto [No tiene sentido Alberto], 1978

Vídeo, blanco y negro, sonido 9'43"
Cortesía de la artista y Hauser & Wirth
p. 28

Trinity Towers, 1982

Tinta y resina acrílica sobre papel vegetal
Dos paneles de 215,9 x 139,7 cm c. u.
The David and Indré Roberts
Colección, Londres
pp. 64-65

Ida Applebroog y Beth B. Belladonna, 1989

Vídeo, color y sonido 12'
Cortesía de la artista y Hauser & Wirth

Emetic Fields [Campos eméticos], 1989

Óleo y gel de resina sobre lienzo 280,5 x 519,8 cm
Whitney Museum of American Art, Nueva York. Donación de Jean Lignel
pp. 116-117

Variations on Emetic Fields [Variaciones de Campos eméticos], 1990

Acuarela sobre papel Arches y óleo sobre lienzo
Medidas variables
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth
pp. 101-105

K-Mart Village VI, 1990

Óleo y gel de resina sobre lienzo 122 x 81,2 x 4,5 cm
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth

K-Mart Village III, 1990

Óleo y gel de resina sobre lienzo 137,1 x 91,4 x 4,4 cm
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth
p. 100

Everything Is Fine [Todo está bien], 1990-1993

Óleo y gel de resina sobre lienzo
Medidas variables
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth
pp. 106-111

Sacrifice/Paradise [Sacrificio/Paraíso], 1990

Óleo y gel de resina sobre lienzo 218,4 x 345,4 cm
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth
p. 119

Merkin/Gherkin [Peluca púbica/Pepinillo], 1991

Óleo y gel de resina sobre lienzo 218,5 x 330,2 x 6,3 cm
Cortesía de la artista y Hauser & Wirth

Ooze/Whose [Secreción/De quién], 1991

Óleo y gel de resina sobre lienzo 218,5 x 345,5 cm
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth
p. 118

Marginalias, 1991-1996

Bow Girls [Niñas de lazo], 1991
Óleo y gel de resina sobre lienzo 183 x 96,52 x 7,8 cm

Golf Man [Golfista], 1991
Óleo y gel de resina sobre lienzo 183 x 96,5 x 7,8 cm

Head Down [Cabizbajo], 1991
Óleo y gel de resina sobre lienzo 96,5 x 87 x 7,6 cm

Man with Mask [Hombre con máscara], 1991
Óleo y gel de resina sobre lienzo 183 x 132,4 x 7,8 cm

Bandage Head [Cabeza vendada], 1991
Óleo y gel de resina sobre lienzo 109,5 x 122 x 7,9 cm

Brace Head [Cabeza de abrazadera], 1991
Óleo y gel de resina sobre lienzo 97,1 x 87 x 7,9 cm

Spigot Head [Cabeza de espita], 1991
Óleo y gel de resina sobre lienzo 183 x 96,7 x 7,9 cm

Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth

Bandaged Rabbit [Conejo vendado], 1992
Óleo y gel de resina sobre lienzo 150,2 x 68,9 x 7,6 cm

Robert MacDonald
p. 120

Baby with Weight [Bebé con peso], 1992
Óleo y gel de resina sobre lienzo 61,2 x 41 x 7,8 cm

Colección de Ursula Hauser, Suiza
p. 120

Flower Woman [Mujer flor], 1992
Óleo y gel de resina sobre lienzo 149,8 x 68,6 x 8,9 cm

Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth
p. 121

Helmet Women [Mujeres de casco], 1992
Óleo y gel de resina sobre lienzo 109,8 x 89,2 x 7,9 cm
p. 125

Strapped Man [Hombre atado], 1992
Óleo y gel de resina sobre lienzo 61 x 122,5 x 7,8 cm
p. 127

- Woman and Three Guns* [Mujer y tres pistolas], 1992
Óleo y gel de resina sobre lienzo
163,1 x 71,7 x 7,9 cm
p. 124
- Stairs* [Escaleras], 1992
Óleo y gel de resina sobre lienzo
244,3 x 81,6 x 7,9 cm
p. 126
- Bucket* [Cubo], 1992-1993
Óleo y gel de resina sobre lienzo
122,2 x 51 x 9,2 cm
- Cow* [Vaca], 1992-1993
Óleo y gel de resina sobre lienzo
30,5 x 40,6 x 7,6 cm
- Haystack* [Almiar], 1992-1993
Óleo y gel de resina sobre lienzo
129,9 x 88,9 x 7,8 cm
- Vine Ladies* [Mujeres vides], 1992-1993
Óleo y gel de resina sobre lienzo
101,9 x 40,8 x 7,9 cm
- Vineman* [Hombre vid], 1992-1993
Óleo y gel de resina sobre lienzo
129,7 x 68,6 x 7,8 cm
- Uniform* [Uniforme], 1993
Óleo y gel de resina sobre lienzo
167,6 x 35,5 x 7,6 cm
- Siamese* [Siameses], 1993
Óleo y gel de resina sobre lienzo
40,8 x 30,6 x 9,2 cm
- Horse* [Caballo], 1993
Óleo y resina de gel sobre lienzo
68,7 x 76,5 x 9,2 cm
- Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth
- Dog with Splint* [Perro con férula], 1994
Óleo y gel de resina sobre lienzo
119,7 x 68,9 x 9 cm
Cortesía de la artista y Hauser & Wirth
- Dog with Hat* [Perro con sombrero], 1994
Óleo y gel de resina sobre lienzo
185,4 x 122 x 8,9 cm
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth
- Trio* [Trío], 1995
Óleo y gel de resina sobre lienzo
182,9 x 132 x 25,4 cm
- Goggles/Black Face* [Gafas/ Cara negra], 1996
Óleo y gel de resina sobre lienzo
Panel izquierdo: 40,6 x 35,5 x 4,4 cm;
panel derecho: 35,5 x 45,7 x 4,4 cm
- Hat/Yarmulke* [Gorro/Kipá], 1996
Óleo y gel de resina sobre lienzo
Panel izquierdo: 45,7 x 35,5 x 4,4 cm; panel derecho: 40,6 x 40,6 x 4,4 cm
- Women Kissing/Squatting* [Mujeres besándose/En cuclillas], 1996
Óleo y gel de resina sobre lienzo
Panel izquierdo: 182,9 x 121,9 x 4,4 cm;
panel derecho: 182,9 x 91,4 x 4,4 cm
- Tattoo/Glove* [Tatuaje/Guante], 1996
Óleo y gel de resina sobre lienzo
Panel izquierdo: 40,6 x 40,6 x 4,4 cm;
panel derecho: 40,6 x 40,6 x 4,4 cm
- Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth
- Hand on Forehead/Squatting with Glasses* [Mano en la frente/En cuclillas con gafas], 1996
Óleo y gel de resina sobre lienzo
Panel izquierdo: 40,6 x 40,6 x 4,4 cm;
panel derecho: 40,6 x 35,6 x 4,4 cm
Colección Barry Rosen, Nueva York
p. 131
- One Potato, Two Potato* [Una patata, dos patatas], 1994
Óleo y gel de resina sobre lienzo
158,7 x 264,1 cm
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth
p. 114
- Three Potato, Four* [Tres patatas, cuatro], 1994
Óleo y gel de resina sobre lienzo
127 x 271,8 cm
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth
p. 115
- Hanging Woman/Tutu Man* [Mujer colgada/Hombre tutú], 1994-1996
Óleo sobre lienzo
Dos partes, 188,9 x 96,5 x 73,6 y 223,5 x 96,5 cm
Sherry y Joel Mallin
p. 130
- Monalisa*, 2006-2009
Papel Gampi, Mylar, tinta Ultrachrome, pigmento, óleo, acuarela y madera
279,4 x 365,7 x 372,11 cm
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth
pp. 52-55, 57
- Vera Mae*, 2007
Tinta Ultrachrome y óleo sobre lienzo
120 x 94,6 x 3,8 cm
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth
p. 56
- Catastrophes* [Catástrofes], 2012
Tinta Ultrachrome sobre Mylar
194,9 x 318,4 cm
Cortesía de la artista y Hauser & Wirth
p. 135
- Catastrophes* [Catástrofes], 2012
Tinta Ultrachrome sobre Mylar
170,3 x 105,7 cm
Colección Barry Rosen, Nueva York
p. 141
- Catastrophes* [Catástrofes], 2012
Tinta Ultrachrome sobre Mylar
106,7 x 242,5 cm
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth
- Catastrophes* [Catástrofes], 2012
Tinta Ultrachrome sobre Mylar
173,5 x 106,7 cm
Cortesía de la artista y Hauser & Wirth
p. 134
- Catastrophes: Skullboy* [Catástrofes: Niño cráneo], 2012
Tinta Ultrachrome sobre Mylar
210,5 x 96,2 cm
Colección particular, cortesía de Hauser & Wirth

***Catastrophes* [Catástrofes], 2012**

Tinta Ultrachrome sobre Mylar
106,7 x 195,3 cm
Colección particular, cortesía de
Hauser & Wirth

***Please Don't Sit on This Work
of Art* [Por favor, no sentarse en
esta obra de arte], 2014**

Óleo y acrílico sobre silla plegable
de acero

Veinticinco sillas, 74,9 x 46,3 x
5 cm c. u.

Colección particular, cortesía de
Hauser & Wirth
pp. 136-140

***Angry Birds of America*
[Pájaros furiosos de América],
2018**

Indigo Bunting [Verderón índigo]

Tinta Ultrachrome y gel sobre
Mylar
56,5 x 128,3 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth
p. 144

Robin [Petirrojo]

Tinta Ultrachrome y gel sobre
Mylar
109,4 x 190 cm
Colección de Catherine
Montgomery, Nueva York
p. 144

Yellow Finch [Pinzón Amarillo]

Tinta Ultrachrome y gel sobre
Mylar
43 x 122 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth

Bunting [Verderón]

Tinta Ultrachrome y gel sobre
Mylar
58,4 x 128,9 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth
p. 144

Hawk [Halcón]

Tinta Ultrachrome sobre Mylar
137,1 x 99 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth

Robin [Petirrojo]

Tinta Ultrachrome sobre Mylar
65,9 x 118,6 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth

Cardinal [Cardenal]

Tinta Ultrachrome sobre Mylar
133,2 x 101,6 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth

Yellow Finch [Pinzón Amarillo]

Tinta Ultrachrome y resina de
gel sobre lino belga
96,5 x 213,3 x 3,2 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth

Cardinal [Cardenal]

Tinta Ultrachrome y resina de
gel sobre Mylar
43 x 121,9 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth

After Audubon (Flamingo)

[Según Audubon (Flamenco)]
Óleo y tinta Ultrachrome sobre
lino belga
119,4 x 106,7 x 2,5 cm
Rosenau/Lowey Collection
p. 145

After Wilson (Whooping

Crane) [Según Wilson (Grulla
trompetera)]
Óleo y tinta Ultrachrome sobre
lino belga
191,1 x 106,7 x 2,5 cm
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth

After Catesby (Wood Pelican)

[Según Catesby (Tántalo
americano)]
Óleo y tinta Ultrachrome sobre
lino belga
213,3 x 96,5 x 3,1 cm
Colección particular, cortesía
de Hauser & Wirth

White Birds [Pájaros blancos]

Escayola, arpillera, alambre de
cobre, madera y metal
Cincuenta piezas, medidas
variables
Cortesía de la artista y
Hauser & Wirth
pp. 148-149

Portraits [Retratos], 2019

Canary [Canario]

Tinta Ultrachrome y resina de
gel sobre Mylar
127 x 121,9 cm
Colección particular
p. 146

Cardinal [Cardenal]

Tinta Ultrachrome y resina de
gel sobre Mylar
134 x 121,9 cm
Colección Barry Rosen,
Nueva York
p. 147

Otras ilustraciones

Vagina Drawings [Dibujos de la vagina], 1969

Tinta y cinta adhesiva sobre
papel
30 x 21 cm

Tinta sobre papel
30,5 x 22,9

Colección particular, cortesía
Hauser & Wirth
p. 17

Mercy Hospital, 1982

Tinta y Rhoplex sobre papel
vegetal
Dos partes de 215,9 x 139,7 cm c. u.
Colección particular, cortesía
Hauser & Wirth
p. 32

Boboli Gardens, 1987

Óleo y encaústica sobre lienzo
Cinco partes, 218,4 x 335,3 cm
en total
Williams College Museum of Art
Compra del museo, Joseph O.
Eaton Fund, Kathryn Hurd Fund y
Karl E. Weston Memorial Fund
p. 29

Lithium Square, 1988

Óleo y resina sobre lienzo
Cuatro partes, 280 x 351 cm en
total
Bayerische
Staatsgemäldesammlungen -
Sammlung Moderne Kunst in der
Pinakothek der Moderne München
p. 33

WOLS

Composition [Composición], 1944
Tinta y acuarela sobre papel
17,2 x 11,3 cm
Centre Pompidou, Musée national
d'art moderne, París
p. 16

**PRESIDENTE DEL MUSEO
NACIONAL CENTRO
DE ARTE REINA SOFÍA**

Ministro de Cultura y Deporte
José Manuel Rodríguez Uribes

DIRECTOR DEL MUSEO

Manuel Borja-Villel

REAL PATRONATO

Presidencia de Honor

SS. MM. los Reyes de España

Presidenta

Ángeles González-Sinde Reig

Vicepresidenta

Beatriz Corredor Sierra

Vocales Natos

Javier García Fernández
(Secretario General de Cultura)
Andrea Gavela Llopis
(Subsecretaria de Cultura y Deporte)
María José Gualda Romero
(Secretaria de Estado de Presupuestos
y Gastos)
María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo
de Albornoz
(Directora General de Bellas Artes)
Manuel Borja-Villel
(Director del Museo)
Juan Francisco Melgar Jaquotot
(Subdirector Gerente del Museo)
Pedro Uruñuela Nájera
(Consejero de Educación y Cultura
de La Rioja)
María Isabel Campuzano Martínez
(Consejera de Educación y Cultura de
la Región de Murcia)
Vicent Marzá Ibáñez
(Conseller de Educación, Cultura y
Deporte de la Comunidad Valenciana)
Pilar Lladó Arburúa
(Presidenta de la Fundación Amigos
del Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía)

Vocales Designados

Pedro Argüelles Salaverría
Juan-Miguel Hernández León
Carlos Lamela de Vargas
Isabelle Le Galo Flores
Rafael Mateu de Ros
Ute Meta Bauer
María Eugenia Rodríguez Palop
Ana María Pilar Vallés Blasco
Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola
O'Shea
(Banco Santander)
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
(Fundación Mutua Madrileña)
Antonio Huertas Mejías
(MAPFRE, S.A.)
Pablo Isla Álvarez de Tejera
(Inditex)

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

Guadalupe Herranz Escudero

COMITÉ ASESOR

Zdenka Badovinac
Selina Blasco
Bernard Blistène
Fernando Castro Flórez
María de Corral
Christophe Cherix
Marta Gili

**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**

Director

Manuel Borja-Villel

Subdirectora Artística

Mabel Tapia

Subdirector Gerente

Juan Francisco Melgar Jaquotot

GABINETE DE DIRECCIÓN

Jefa de Gabinete

Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa

Concha Iglesias

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones

Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones

Rosario Peiró

Jefe de Restauración

Jorge García

Jefa de Registro de Obras

Carmen Morais Puche

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales y

Proyectos digitales

Alicia Pinteño

Responsable de Proyectos digitales

Olga Sevillano

ACTIVIDADES PÚBLICAS

Directora de Actividades Públicas

y del Centro de Estudios

Ana Longoni

Jefe de Actividades Culturales y

Audiovisuales

Chema González

Jefa de Biblioteca y

Centro de Documentación

Isabel Bordes

Jefa del Área de Educación

María Acaso

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA

Subdirectora Adjunta a Gerencia

Bárbara Navas Valterra

Consejera Técnica

María Luisa Muñoz Monge

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia

Guadalupe Herranz Escudero

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico,

Comercial y Públicos

Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos

María Esperanza Zarauz Palma

Jefe del Área de Arquitectura,
Desarrollo Sostenible y Servicios

Generales

Rafael Manuel Hernández Martínez

Jefe del Área de Seguridad

Luis Barrios

Jefa del Área de Informática

Sara Horganero

Este catálogo se publica con motivo de la exposición *Ida Applebroog. Marginalias* que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 2 de junio al 27 de septiembre de 2021

EXPOSICIÓN

Comisariado

Soledad Liaño

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinación de la exposición

Soledad Liaño

Responsable de Gestión de Exposiciones

Natalia Guaza

Registro

Antón López

Iliana Naranjo

Restauración

Begoña Juárez, responsable

Cynthia Bravo

Juan Antonio Sánchez

Diseño de la exposición

Silvia Sánchez

COLABORA:



**Comunidad
de Madrid**

CATÁLOGO

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

Coordinadora editorial

Teresa Ochoa de Zabalegui

Diseño gráfico

Manolo García nz

Traducciones

Del inglés al español

Carlos Mayor

Del español al inglés

Jethro Soutar

Corrección de textos

Español

Teresa Ochoa de Zabalegui

Inglés

Christopher Davey

Gestión de la producción

Julio López

Fotomecánica

Museoteca

Imprenta y encuadernación

Impresos Izquierdo

ISBN: 978-84-8026-627-7

NIPO: 828-21-007-0

D.L.: M-10104-2021

Catálogo de Publicaciones de la Administración General del Estado

<http://cpage.mpr.gob.es>

Distribución y venta

<http://sede.educacion.gob.es/publiventa/>

© de esta edición, Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía, 2021

© de los ensayos, BY-NC-ND
4.0 International

© De la entrevista, The Trustees of
Columbia University of the City of
New York

© de las traducciones, BY-NC-ND
4.0 International

De las obras y sus imágenes,

© Cortesía de Ida Applebroog y
Hauser & Wirth

© Wols, VEGAP, Madrid, 2021

Y del resto, sus autores y herederos

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

Créditos fotográficos

Cortesía de Ida Applebroog
y Hauser & Wirth. Fotos de:
Denis Cowley: pp. 100, 120, 126, 130, 131
Alex Delfanne: pp. 32, 64, 65
Gideon Horowitz: pp. 13, 22, 23, 49, 50, 51
Jennifer Kotter: pp. 29, 33, 114, 115, 116, 117,
118, 119
Thomas Müller: p. 121
Emily Poole: pp. 14, 15, 17, 44, 45, 46, 47,
56, 60, 61, 62, 63, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 77-
91, 94, 95, 96, 101, 102, 103, 105, 108, 109,
110, 111, 120, 124, 125, 127, 134, 135, 136, 137,
141, 144, 145, 146, 147, 149

Cortesía del John James Audubon Center
at Mill Grove, Montgomery County
Audubon Collection, y Zebra Publishing:
p. 36

Reportraje gráfico de Joaquín Cortés y
Román Lores, Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía, Madrid: pp. 42, 43, 48,
52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 66, 67, 74, 75,
92, 93, 97, 98, 99, 104, 106, 107, 112, 113,
122, 123, 128, 129, 132, 138, 139, 140, 142,
143, 146, 148, 153, 155

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea expresar su más sincero agradecimiento, en primer lugar y muy especialmente, a Ida Applebroog por su estrecha colaboración y entusiasmo hacia el proyecto.

Igualmente, deseamos expresar nuestra gratitud a Barry Rosen por su contribución y sugerencias; a los asistentes de la artista, Emily Poole, Robert MacDonald y Andrew Coppola, por su tiempo y dedicación; así como a Hauser & Wirth por su apoyo en la gestión de los préstamos.

Extendemos también nuestra gratitud a las siguientes personas e instituciones sin cuyo generoso apoyo esta exposición no hubiera sido posible:

Maria Brassel
Angelika Felder
Ursula Hauser
Hauser & Wirth Collection
Sherry and Joel Mallin
Catherine Montgomery
David Roberts Art Foundation
Rosenau / Lowey Collection
Beth Rudin DeWoody
The Whitney Museum of American Art

y a todos aquellos que han preferido permanecer en el anonimato.

