

BRUCE CONNER. ES TODO CIERTO



BRUCE CONNER
CHILD (HUGO), 1959
Cera, nailon, tela, metal, bramante y trona de madera
88 x 43,2 x 41,9 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Philip Johnson
© Conner Family Trust, San Francisco / Bruce Conner, VEGAP, Madrid, 2017
Fotografía: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

- Fechas:** 21 de febrero de 2017 - 22 de mayo de 2017
- Lugar:** Museo Reina Sofía, Edificio Sabatini, 1ª Planta
- Organización:** Organizada por The San Francisco Museum of Modern Art. La presentación en Madrid se ha realizado en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Comisarios:** Rudolf Frieling, Comisario de Nuevos Medios del San Francisco Museum of Modern Art; Gary Garrels Elise S. Haas, Comisario Jefe de Pintura y Escultura del San Francisco Museum of Modern Art; Stuart Comer, Comisario Jefe de Nuevos Medios y Performance del Museo de Arte Moderno de Nueva York y Laura Hoptman, Comisaria, Departamento de Pintura y Escultura del Museo de Arte Moderno de Nueva York; junto con Rachel Federman, Asistente de Comisariado de Pintura y Escultura del San Francisco Museum of Modern Art.
- Coordinación:** Beatriz Jordana
- Itinerario:** The Museum of Modern Art, Nueva York (3-7-16 / 2-10-16)
San Francisco Museum of Modern Art (29-10-16 / 22-1-17)
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (21-2-17 / 22-5-17)
- Actividades:** Charla con los comisarios Rudolf Frieling y Gary Garrels. *Exponiendo a Bruce Conner*. 22 febrero, 2017 - 19:00 h / Edificio Nouvel, Auditorio 200

Bruce Conner (McPherson, Kansas, 1933 - San Francisco, 2008) está considerado actualmente como uno de los artistas más importantes de la escena underground estadounidense de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, hasta hace poco había permanecido encasillado casi exclusivamente como un cineasta de vanguardia o como un representante de la contracultura de la Costa Oeste de Estados Unidos. Por ello, no desempeñaba un papel central en la mayor parte de los relatos del arte contemporáneo del siglo XX.

Esta visión de su figura ha empezado a cambiar profundamente en los últimos tiempos. Durante la última década el foco de atención del mundo del arte se ha desplazado hacia ciertas figuras que han surgido como inspiraciones para los artistas de hoy, debido a sus formas desafiantes de hacer arte. Todo ello ha originado la reconsideración de ciertos creadores inadvertidos, infravalorados o simplemente marginados, provocando -como es el caso- un reconocimiento mucho más amplio de los logros artísticos de Conner.

Bruce Conner era una persona enigmática y difícil de definir. Artista del assemblage, dibujante, performer, fotógrafo punk, cineasta experimental. Y también recolector de basura en la calle, meticuloso compositor de intrincadas manchas de tinta. Una de sus obras de arte podía parecer hoy de una manera y mañana de otra. A lo largo de su trayectoria artística, la incesante invención de Conner englobó distintos medios, géneros y estilos e incorporó el cambio en infinidad de formas, abordando algunos de los temas que preocupaban a la sociedad americana de la posguerra, desde la incipiente cultura del consumo al terror ante el apocalipsis nuclear. Las avanzadas formas creativas que estableció desde finales de los años cincuenta hasta el último año de su vida, han influido en varias generaciones de artistas y su obra resuena ahora con fuerza.

La exposición

El Museo Reina Sofía presenta la primera retrospectiva dedicada al artista: **Bruce Conner. Es todo cierto**, que abarca toda su carrera y reúne cerca de **250 obras** realizadas en distintos medios: cine y vídeo, pintura, assemblage, dibujo, grabado, collage, tapiz, fotografía, fotograma, arte conceptual y performance.

Esta muestra, organizada por The San Francisco Museum of Modern Art en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, permite entender la riqueza del trabajo de Conner a través de sus obras más influyentes pero también otras menos conocidas, como sus pinturas de los años cincuenta. También se presentan por primera vez en varias décadas ciertas obras que han tenido un azaroso historial expositivo o que apenas se han expuesto, como el assemblage restaurado CHILD (1959), y trabajos que creó en los últimos años de su vida, después de “retirarse” oficialmente como artista.

La exposición, distribuida según criterios cronológicos y apartados temáticos, muestra cómo Conner - con una fluidez que hoy es un rasgo distintivo del arte contemporáneo- ya trabajaba simultánea o secuencialmente en diversos medios y creaba obras híbridas. Para la ocasión se han reunido piezas procedentes de museos de todo el mundo, como The San Francisco Museum of Modern Art, The Museum of Modern Art de Nueva York, Walker Art Center de Mineápolis, Museum of Contemporary Art de San Diego o Centre Pompidou de París así como de diversas colecciones privadas.

PRIMERAS PINTURAS

Entre las primeras obras de Conner, se encuentran las pinturas que creó cuando todavía estudiaba en la Universidad de Nebraska entre 1954 y 1955. Después de aplicar capas de pintura y veladuras a un soporte de masonita, grababa intrincados dibujos sobre la superficie resultante. Aunque son pinturas abstractas, se puede encontrar en ellas una alusión sutil a las formaciones rocosas y a los fósiles. La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Nebraska estaba justo encima del Museo de Historia Natural, donde se presentaban exposiciones de arqueología, geología y paleontología. Conner estaba interesado en estos temas desde el instituto y había participado incluso en una excavación arqueológica en el verano de 1954. Años después, diría que el planteamiento que se puede apreciar en estas obras era su “primer estilo pictórico personal”.

CINE

En esta etapa inicial de su carrera, Conner se convierte además en un pionero de la vanguardia cinematográfica y redefine la propia noción de cine. Algunas de sus películas más significativas se sitúan en el eje central de la exposición, lo que refleja la idea de que su obra debe considerarse como un todo, no como productos diferenciados de un artista visual y de un cineasta de vanguardia. Así, a lo largo del recorrido, se han intercalado diez de las obras con imágenes en movimiento más logradas de Conner, desde las que vieron la luz a finales de los años cincuenta hasta las que produjo en el ocaso de su carrera.



BRUCE CONNER
Fotograma A MOVIE [UNA PELÍCULA], 1958
16mm/ ByN, sonido, 12'
Colección del San Francisco Museum of Modern Art (Adquisición realizada gracias al Accessions Committee Fund) y del
Museum of Modern Art, Nueva York, con el generoso apoyo del New Art Trust
© Conner Family Trust, San Francisco

En sus películas, Conner incorpora metraje de la más diversa procedencia -desde las cuentas atrás que antiguamente precedían a las películas y los tráileres, hasta los documentales y los noticiarios—, al que añade después secuencias que él mismo ha rodado en 16 milímetros. Sus películas, generalmente de orientación política, abordan cuestiones como la violencia en la cultura estadounidense, la cosificación del cuerpo femenino y el holocausto nuclear. Desarrolla, además, un método de edición rápida que definirá su obra y que, sumado a sus bandas sonoras con música pop, convierte a piezas como COSMIC RAY (1961) y BREAKAWAY (1966) en los primeros antecedentes del videoclip musical.

Debido a su innovación estructural y a su audacia temática, obras como A MOVIE (1958), REPORT (1963-1967) y CROSSROADS (1976) se han convertido en hitos del cine estadounidense de vanguardia y aquí se presentan como indicadores centrales de una pertinaz obsesión con el medio. Su primer film A MOVIE, que le sirvió para convertirse inmediatamente en una figura destacada del cine experimental, es un montaje vertiginoso con material encontrado, basado en parte en el uso de las imágenes de archivo que se hacía en la película *Sopa de Ganso* (1933) de los Hermanos Marx y en la estética condensada de los tráiler cinematográficos.

La exposición explora también toda una gramática de presentación de imágenes en movimiento, desde el celuloide analógico hasta las proyecciones digitales e instalaciones multicanal, una vía que escogió el propio artista al final de su vida, cuando amplió el alcance de sus películas creando la instalación a gran escala THREE SCREEN RAY (2006) y proyectó digitalmente su última obra de imágenes en movimiento, EASTER MORNING (2008).

ASSEMBLAGES, 1958-1964

Un año después de llegar a San Francisco y en paralelo a sus actividades cinematográficas, Conner se embarcó en una serie de collages y assemblages muy característicos de él, realizados con materiales corrientes que recogía de las calles de la ciudad o encontraba en tiendas de segunda mano, siendo uno de los primeros artistas que montó instalaciones con

este tipo de objetos. Estas obras escultóricas en relieve y exentas, como CHILD (1959) y LOOKING GLASS (1964), lograron un amplio reconocimiento, tanto por su maestría en la composición como por el carácter decididamente lúgubre de sus temas.



BRUCE CONNER
HOMAGE TO JEAN HARLOW [HOMENAJE A JEAN HARLOW], 1963
Diversos materiales sobre masonita
156,9 x 45,7 x 7,6 cm
Cortesía Michael Black
© Conner Family Trust, San Francisco / Bruce Conner, VEGAP, Madrid, 2017

Otro ejemplo es BLACK DAHLIA (1960), una obra bella pero inquietante, que hace referencia al cruento asesinato de una joven ocurrido en Los Ángeles en 1947. Su gama caleidoscópica de materiales —entre los que se incluyen una pluma, tubería de goma, lentejuelas y puñados de tabaco— es una obra característica de sus assemblages, al igual que la media de nailon que amortaja la obra y sostiene sus diversos elementos.

La mayoría de estas obras se presentaban colgadas de la pared o del techo; pero otras, como RATBASTARD (1958) y RAT PURSE (1959), las llevaba el propio artista en la mano o se las colgaba del hombro, como si fueran obras de arte portátiles. Al principio, Conner conseguía la mayor parte de los materiales que empleaba —muebles, marcos de ventana, pantallas de lámparas y papel pintado— en Western Addition, un barrio arrasado en nombre de la renovación urbana. Las medias de nailon se convirtieron en un elemento recurrente, y las utilizaba como sugerentes velos de gasa similares a telarañas o recipientes que escondían otros objetos.

Al igual que las fotografías de chicas y la bisutería que aparece en muchos de sus assemblages, las medias hacen referencia al interés que Conner siempre mostró por la construcción de la identidad, en particular de la identidad “femenina”, como se pone de manifiesto en obras como HOMAGE A JEAN HARLOW (1963).

Incluidas en exposiciones tan relevantes como *The Art of Assemblage* (1961), del Museum of Modern Art de Nueva York, estas obras se le sirvieron para ganarse el reconocimiento y la notoriedad internacional. Siempre reticente a que le encuadraran en un único estilo, en 1964 declaró que se había hartado de “pegar grandes pedazos del mundo para colocarlos en su sitio” y, después de crear el extravagante LOOKING GLASS, abandonó los ensamblajes. Con el tiempo algunas de estas piezas sufrieron cambios irreversibles en su apariencia y en su constitución material, ya fuera por azar o deliberadamente. Conner se deleitaba con esta mutabilidad, que a su modo de ver hacía que estas obras se mantuvieran “vivas”.

Esculturas oscuras, 1959-1963

En 1959 Conner inauguró una serie de ensamblajes que más tarde definiría como las “esculturas oscuras”. Unificadas por un mismo material, la cera negra, y una sensibilidad macabra, expresan el rechazo y el miedo que Conner sentía en relación con la violencia real y potencial que se había apoderado de la cultura americana en las primeras décadas de la Guerra Fría. Con la ambigüedad de su superficie, que parece fundida, HEART/WORM/MIRROR (1960) y MEDUSA (1960) hacen pensar en el momento de pesadilla que sucede a un episodio nuclear. CHILD es un apasionante alegato contra la pena de muerte. En obras como CRUCIFIXION (1960) y HOMAGE TO CHESSMAN (1960), Conner aborda sus inquietudes a través del motivo del sacrificio y de la mortalidad.

En una etapa posterior de su carrera, Conner consideró la posibilidad de reunir todas estas esculturas en una exposición. Muchas de ellas se exponen juntas por primera vez en esta ocasión. Presentadas al lado de algunos ensamblajes, dibujos y pinturas afines, las esculturas oscuras demuestran la capacidad de Conner para canalizar las preocupaciones personales y transformarlas en obras de arte intensas basadas en temas universales como el sufrimiento y la redención.

Hecho en México, 1961-1962

Descontento con la cultura del conformismo y la violencia consentida de los Estados Unidos, y ante el temor a una posible guerra nuclear, a finales de 1961 Conner concibió un plan para abandonar el país. Con ayuda del poeta Philip Lamantia, Conner y su mujer, Jean, encontraron un lugar donde vivir en el barrio de Juárez, en Ciudad de México.

Aunque tuvo que afrontar algunos retos durante su estancia en México –era más difícil encontrar materiales desechados y vender su obra–, Conner produjo algunos de los collages y ensamblajes más exuberantes de su carrera. Inspirándose en la infusión de espiritualidad que dominaba la vida cotidiana y obligado a encontrar materiales en cualquier parte, transformó en obras de arte objetos cotidianos de su casa, como un biombo, una almohada e incluso sus propios zapatos.

En los trabajos que realizó en otros medios, como la película LOOKING FOR MUSHROOMS (1959-1967) y el dibujo HOLY MUSHROOM (1962), el pavoroso hongo nuclear se transforma en imágenes que evocan el hongo, psicodélico y sagrado. A pesar de su productividad, la vida en México no se adaptaba a las necesidades de su familia, y en octubre de 1962, poco después de que naciera su hijo Robert, los Conner regresaron a los Estados Unidos.

EL DIBUJO: “UNA FORMA DE MAGIA”



BRUCE CONNER
23 KENWOOD AVENUE [AVENIDA KENWOOD, 23], 1963
66 x 50,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquisición y donación parcial de Achim Moeller en memoria de Paul Cummings
© Conner Family Trust, San Francisco / Bruce Conner, VEGAP, Madrid, 2017

Además de pinturas, esculturas y películas, Conner siempre había creado obras en papel, pero su dedicación al dibujo se intensificó cuando regresó a los Estados Unidos en 1962, y más aún cuando renunció a los assemblages dos años después.

23 KENWOOD AVENUE (1963) representa un hito en la evolución de su estilo, pues en este dibujo recurre por primera vez a la interacción de las líneas densas con el espacio negativo que predominaría en los años posteriores. El efecto resultante, que Conner definía como “una forma de magia”, es el de una superficie dinámica que parece vibrar.

Desplegando su asombrosa destreza y capacidad de concentración, en los años sesenta empezó a crear dibujos de gran densidad gráfica a tinta y rotulador, así como collages compuestos de fragmentos de grabados del siglo XIX. En las dos últimas décadas de su vida produjo uno de sus corpus de obras más trascendentes: centenares de

dibujos de manchas de tinta sobre papel estriado, en dos modalidades: disposiciones lineales de manchas de tinta individuales y composiciones creadas con salpicaduras de tinta por toda la superficie.

Un antecedente de la investigación de los límites del dibujo que llevaría a cabo más adelante fue la introducción en 1963 de los rotuladores Pentel, que le permitían dibujar de forma continua sin levantar la mano del papel. La figura del mandala, una imagen común en la tradición visual del budismo y del hinduismo, empieza a aparecer con frecuencia en los dibujos que realizó ese mismo año. “Está relacionada con el acto de centrarse o de concentrar la atención, con la conciencia”, explicaba en una entrevista, y citaba el ejemplo de las vidrieras de la catedral de Chartres y la obra de Carl Jung como precedentes adicionales.

A mediados de los años setenta, Conner intentó ampliar una vez más las fronteras del medio y creó un grupo de dibujos de tinta de una densidad casi imposible en los que solo se pueden percibir diminutos puntitos de papel o “partículas de luz”. Sus esfuerzos culminaron a finales de los años setenta con LAST DRAWING (1976-1980). “Intentaba dibujar sin crear una composición”, afirmaba Conner. “Pero era imposible”.

DIBUJOS CON MANCHAS DE TINTA

A mediados de los años setenta, Conner empezó a experimentar con un nuevo estilo de dibujos con manchas de tinta. El origen de estas obras, que recuerdan a los test con manchas de Rorschach de los psicólogos, también se remonta a la experiencia infantil de crear dibujos simétricos absorbiendo la tinta que derramaba previamente.

Sus primeros dibujos con manchas de tinta, que datan de 1975, demuestran la versatilidad de esta técnica, con composiciones muy diferentes en lo que respecta a la densidad y a la simetría. Conner empezó a concentrarse en esta técnica en los años noventa, cuando la enfermedad hepática congénita que padecía empezó a limitar radicalmente sus horas de actividad y su productividad. En los años posteriores, creó cientos de dibujos con manchas de tinta compuestos por miles de formas singulares.

Poco después de que anunciara su “jubilación” artística, en 1999, sus “socios”, que era como los definía –Anonymous, Anonymouse y Emily Feather, entre otros– empezaron a producir y a exponer dibujos con manchas de tinta. La relación de Conner con estos personajes de ficción nunca llegó a definirse, en un intento más por restar autoridad a la idea de una identidad artística determinada. Conner consideraba que la relación del público con los dibujos con manchas de tinta era igual de fluida, y afirmaba que “se trata de crear objetos que se renueven continuamente, para que nunca dejen de cambiar”.

FOTOGRAFÍA

En el campo de la fotografía, Conner creó dos series importantes. Una de ellas, *ÁNGELES*, realizada a mediados de los años setenta, está integrada por una evocadora serie de fotogramas en blanco y negro de tamaño natural.

En colaboración con el fotógrafo Edmund Shea, produjo este inquietante grupo de 29 fotogramas o fotografías sin cámara presionando su propio cuerpo contra papel fotosensible mientras Shea orientaba hacia él la luz de un proyector para exponer la imagen. En los puntos donde se obstruía el paso de la luz, surgían formas brillantes.

A medida que la serie avanzaba, las imágenes se volvieron cada vez más abstractas, y reflejaban, como decía Conner, “el proceso del cambio, la decadencia, el nacimiento, el renacimiento, el crecimiento”. En *ANGEL KISS* (1975) y *FLAME ANGEL* (1975) su cuerpo queda reducido a una serie de formas resplandecientes que recuerdan a los puntos de papel de los dibujos que creó en esta misma época. Cuando se expusieron los fotogramas por primera vez, en 1986, las paredes de la galería se pintaron de negro y se bajaron las luces. Conner colocó además una caja llena de grillos cantando en un rincón de la sala para crear una experiencia perceptiva aún más envolvente.

Por otro lado, una extensa serie de fotografías y collages fotográficos, realizada entre finales de los años setenta y los noventa, capta el tumulto y la vitalidad de los primeros años del movimiento punk en San Francisco, en cuya explosiva escena se sumergió Conner de lleno.

Cuando le pidieron que colaborara con el hoy legendario fanzine punk *Search & Destroy*, se zambulló, cámara en mano, en los frenéticos conciertos de Devo, los Dead Kennedys, Crime, los Mutants y otros grupos. Conner comparaba su labor con la de un fotógrafo de guerra,



BRUCE CONNER & EDMUND SHEA
STARFINGER ANGEL [ÁNGEL DE DEDOS ESTRELLA], 1975
Impresión en gelatina de plata
215,9 x 99,1 cm
Musée national d'art moderne(Centre de création
industrielle. Centre Pompidou, Paris.
© Conner Family Trust, San Francisco / Bruce Conner,
VEGAP, Madrid, 2017



BRUCE CONNER
FRANKIE FIX DEAD PUNK: 8/1/96; MARK D'AGOSTINO, 1996
[PUNK MUERTO FRANKIE FIX: 8/1/96; MARK D'AGOSTINO]
Diversos materiales sobre madera
121,9 x 101,6 cm
Colección particular, Suiza. Cortesía Kohn Gallery, Los Angeles
© Conner Family Trust, San Francisco / Bruce Conner, VEGAP, Madrid, 2017

“equipado con rodilleras, botas de faena y el instinto necesario para sobrevivir a los golpetazos y los empujones de la muchedumbre”, aunque se lesionó por lo menos en una ocasión. Conner siguió frecuentando los Mabuhay Gardens y otros locales punk después de dejar de trabajar para esta publicación, y disfrutaba enormemente con el desenfreno y la vitalidad de esa turbulenta escena.

Unos veinte años después, Conner volvería la vista sobre este periodo y crearía una serie de collages con fotocopias de sus propias fotografías. Muchos de estos collages eran homenajes a figuras del punk que habían fallecido, como Frankie Fix, uno de los fundadores del grupo Crime.

Puede que Conner se sintiera atraído por la obsesión de Fix por crear un personaje —en el escenario y fuera de él—, pues la identidad y su construcción siempre había sido una de sus preocupaciones fundamentales. Se puede considerar que FRANKIE FIX DEAD PUNK:

8/1/96; MARK D'AGOSTINO y RICKY WILLIAMS DEAD PUNK: NOVEMBER 21, 1992 representan un regreso al assemblage de Conner, que había abandonado este medio en 1964. En la última de estas obras, el artista incluyó un brazalete de hospital y tubos médicos, un gesto autobiográfico que quizá refleja la lucha interminable que mantuvo el propio Conner con su enfermedad hepática.

COLLAGES CON GRABADOS

En 1959 Conner empezó a crear intrincados collages utilizando fundamentalmente ilustraciones de xilografías y grabados en acero, o reproducciones posteriores de esas imágenes. El artista definía a este conjunto de obras, en el que se concentró de manera más intensa en los sesenta, en los ochenta y en los noventa, como “collages con grabados”. Algunas de estas composiciones, sobre todo las primeras, recuerdan a la obra del artista surrealista Max Ernst, mientras que otras evocan el libro de Manly P. Hall *The Secret Teaching of All Ages* (1928), una obra ilustrada sobre religiones herméticas que le fascinaba desde su infancia.

Conner adaptó esta técnica para abordar una amplia variedad de temas: interiores, paisajes, retratos, alegorías religiosas y composiciones enigmáticas que desafían cualquier categorización. “Crear un collage de grabados seleccionando miles de pequeñas imágenes y diferentes fondos, podía ser un entretenimiento constante, pues los movía y los transformaba en una cosa o en otra”, declaraba en 1997. Al igual que las obras que produjo en otros medios, los collages con grabados revelan la capacidad de Conner para transformar los materiales más corrientes en objetos de contemplación que podían asombrar al observador.

DENNIS HOPPER ONE MAN SHOW (Exposición individual de Dennis Hopper)

En 1967 Conner ya llevaba casi una década creando collages con grabados en privado. Después de observar que “parecían la obra de otro artista”, concibió la idea de organizar una exposición con el nombre de otra persona. Cuando contempló las obras que había creado su amigo el actor Dennis Hopper, Conner decidió que “Dennis debía representar el papel de ese artista, y la primera exposición sería la The Dennis Hopper One-Man Show”.

Le planteó la idea al marchante de Los Ángeles Nicholas Wilder, y le explicó que el proyecto culminaría cuando Hopper “se presentara en la galería y se enfrentara a este misterio que llevaba su nombre”. Wilder rechazó la propuesta, y entre 1971 y 1973 los collages estuvieron en la James Willis Gallery, donde los vio Hopper.



Bruce Conner con Dennis Hopper en la James Willis Gallery, San Francisco, 1973
Fotografía de Edmund Shea
Colección James Johnson y Barbara Odevseff
© Conner Family Trust, San Francisco / Bruce Conner, VEGAP, Madrid, 2017

Para esta muestra se han reunido todos los collages originales, con la excepción de dos, de manera que el observador se puede hacer una idea del aspecto original de la presentación frustrada de Conner.

DOCUMENTACIÓN

Finalmente, la exposición también ofrece al visitante abundante documentación en la que se abordan otros aspectos interesantes de la singular figura de Conner, como su relación con la identidad o el tiempo. En 1964 se quedó fascinado al descubrir la existencia de otros Bruce Conner. Esa Navidad, el artista envió por correo dos chapas que decían “Soy Bruce Conner” y “No soy Bruce Conner” a los Bruce Conner de todo el país. Esta acción y otras similares ponían de manifiesto que para Conner la identidad puede ser una actividad interpretativa.

A su vez, Conner consideraba que el tiempo era un agente activo que afectaba tanto a la producción como a la recepción de su arte, y afirmaba que “el mayor atractivo de crear cualquier obra es saber que nunca va a morir. Seguirá viva siempre que no deje de cambiar”. Esta era la misma actitud que mostraba ante la destrucción de determinadas obras, como un assemblage que tiró a la bahía de Nueva York y otro que dejó en la puerta de una tienda de San Francisco que había cerrado para que los transeúntes la fueran desmontando. Algunas veces les explicaba a los propietarios de los dibujos lo que tenían que hacer con ellos, como en el caso de UNTITLED (26 de diciembre de 1969), una obra que especificó que había exponer directamente a la luz del sol para que se fuera borrando poco a poco.

Por otro lado, la exposición también documenta que, aunque la obra que desarrolló Conner en distintos medios se caracteriza por su minucioso acabado, algunas de sus actividades más memorables fueron acciones basadas en la performance y acciones efímeras. A finales de los años cincuenta, Conner y su cohorte organizaron duelos de poesía y desfiles por el barrio de

North Beach en San Francisco. Las performances de Conner son una parte indeleble de su legado artístico.

El material documental también refleja la entusiasta colaboración de Conner con otros artistas como Michael McClure, con el que creo innovadores libros, o con Anna Halprin, adentrándose en proyectos extensos y multisensoriales que abarcaron diversos medios, como la danza, la música, la poesía e incluso los espectáculos de luz multimedia.

Para más información:

GABINETE DE PRENSA

MUSEO REINA SOFÍA

prensa1@museoreinasofia.es

prensa3@museoreinasofia.es

(+34) 91 774 10 05 / 06

www.museoreinasofia.es/prensa

