

CAMPS DE FORCES

Un assaig sobre el cinètic

POL BURY ALEXANDER CALDER SERGIO CAMARGO LYGIA CLARK GIANNI COLOMBO LEANDRE CRISTÓFOL
AGNES DENES MARCEL DUCHAMP LUCIO FONTANA GEGO GERHARD VON GRAEVENITZ HANS HAACKE
SYLVESTER HOUEDARD YVES KLEIN JOHN LATHAM JULIO LE PARC SOL LEWITT LI YUAN-CHIA LILIANE LIJN
JOAQUIM LLUCIÀ LEN LYE PIERO MANZONI GORDON MATTA-CLARK DAVID MEDALLA HENRI MICHAUX
LAZSLO MOHOLY-NAGY FRANÇOIS MORELLET HELIO OITICICA PABLO PALAZUELO DIETER ROTH MIRA SCHENDEL
ROBERT SMITHSON JESUS RAFAEL SOTO TAKIS ATSUKO TANAKA JEAN TINGUELY GEORGES VANTONGERLOO
GRAZIA VARISCO JAMES WHITNEY WOLS

19 d'abril - 18 de juny del 2000

...crear alguna cosa amb les experiències, que reaccioni amb el seu entorn, que canviï, que sigui inestable...

...crear alguna cosa indeterminada, que sembli sempre diferent i que la seva forma no es pugui veure amb precisió...

...crear alguna cosa que no pugui actuar sense l'ajuda de l'entorn...

...crear alguna cosa que reaccioni als canvis de llum i temperatura, que estigui lligada als corrents d'aire i que el seu funcionament depengui de la força de la gravetat...

...crear alguna cosa que l'espectador pugui manipular, jugar-hi i animar...

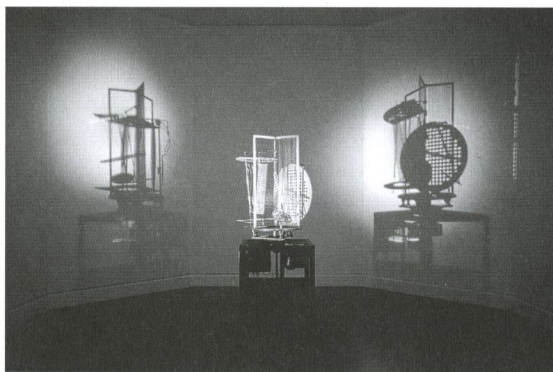
...crear alguna cosa que visqui en el temps i permeti que l'«espectador» experimenti el temps...

...articular alguna cosa Natural...¹

Hans Haacke, *Statement*, 1965

La declaració de Hans Haacke ens serveix com a introducció a l'esperit de moltes de les obres i dels temes d'aquesta exposició, que proposa una nova lectura d'un període considerable de la història de l'art, que va des de 1920 fins al finals dels anys setanta, i que es materialitza en unes 250 obres de més de quaranta artistes. A partir de l'experiència concreta de la diversitat de les obres exposades, la mostra té la intenció que l'espectador pugui copsar l'existència d'un llenguatge del moviment que ha tingut implicacions radicals en l'evolució de l'art. Per aquest motiu, el recorregut de l'exposició s'ha establert donant prioritat a l'experiència sensorial i el joc de percepcions -moltes de les obres demanen la participació del visitant per posar en funcionament els seus mecanismes- per damunt de la cronologia històrica o de moviments artístics.

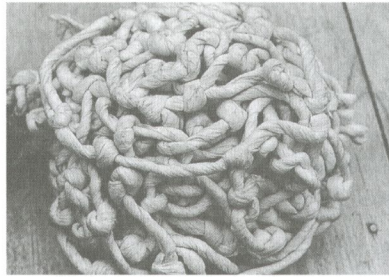
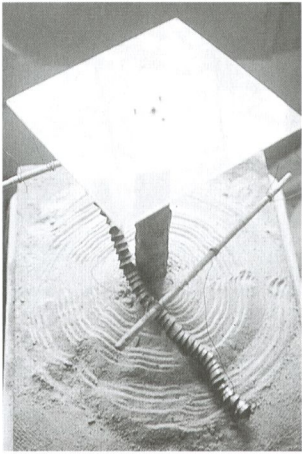
A partir d'una selecció d'obres històriques de Marcel Duchamp, László Moholy-Nagy, Alexander Calder i Georges Vantongerloo, el recorregut de l'exposició uneix plantejaments diversos, tant pel que fa als mitjans emprats (del cinèma al dibuix, de l'electromagnètica a la força del vent) com a les formes (de les matemàtiques a les orgàniques), a partir d'una preocupació contínua de l'art com a possible model de l'univers. Aquest és un dels fils conductors de l'exposició, que vol provocar en l'espectador una mirada sobre



LÁZSÓ MOHOLY-NAGY. *Licht-Raum-Modulator*, 1922-1930.
Van Abbemuseum, Eindhoven

l'art i els seus processos de creació entesa a partir de la preocupació d'una sèrie d'artistes per la matèria i l'energia. Això inclou obres que volen transmetre una reflexió sobre els fonaments de la matèria i el cosmos, sobre les metàfores de l'espai i el temps, les traces d'energia, les estructures estètiques paral·leles a la natura, el buit, o les noves maneres d'entendre la relació del cos a l'espai, i en definitiva, una profunda reflexió sobre els mecanismes de percepció dels nostres sentits, tant de l'espai exterior, l'entorn, com del propi univers mental.

El conjunt d'obres que aplega l'exposició comparteix tanmateix la noció «d'obra oberta» amb la qual Umberto Eco va definir la possibilitat de percebre l'art com una àmplia gamma de lectures i possibilitats interpretatives. La majoria dels artistes representats a *Camps de forces* es van interessar pel pensament i l'espiritualitat oriental. D'alguna manera, en moltes de les obres, el llenguatge científic i místic són intercanviables. Convergeixen en una recerca d'energia que pot prendre imatges aparentment contràries, com ara són: el macrocosmos o el microcosmos, allò físic o allò biològic, l'univers o la ment, l'interior o l'exterior. El propòsit de l'exposició es posar de manifest que aquestes dualitats formen un fil conductor que podríem anomenar d'especulació còsmica i que revela una mateixa recerca per part d'artistes que sovint s'han



MIRA SCHENDEL. *Droguinha*, 1965
Col·lecció particular, Londres

< DAVID MEDALLA.
Lament, Sand machine, 1964
Col·lecció de l'artista

considerat pols oposats en l'història acadèmica de l'art - o fins i tot antagonistes, com els inscrits a les tendències «concret» o «informal» dels anys cinquanta .

De fet, *Camps de forces* opta per aplegar una sèrie d'artistes, la majoria d'origen europeu i llatinoamericà, en un període on l'hegemonia nord-americana, amb la influència de l'expressionisme abstracte, del minimal i del *pop art*, dominava el panorama internacional. L'exposició recull artistes que són exponents de l'art cinètic clàssic com Takis, Pol Bury, Jesús Rafael Soto o Julio Le Parc, però també d'altres que no entren en aquesta classificació, com poden ser Vantongerloo, Lygia Clark, Henry Michaux o Hans Haacke. De la mateixa manera, les màquines de Jean Tinguely, les construccions de David Medalla, de Lilian Lijn o de Gerhard Von Gravenitz, comparteixen l'espai amb una secció de dibuixos d'Agnes Denes, Sol LeWitt, Wols, Gordon Matta-Clark o Lucio Fontana.

EL PRIMER CINÈTIC

L'exposició comença amb un nucli històric que pretén reafirmar el primer art cinètic, un dels grans oblidats de la història de l'art. Les raons d'aquest oblit provenen, en part, de la dificultat que va suposar fer entrar als museus aquesta mena d'obres, tant per les seves característiques formals, on el moviment era tramès per mitjà d'artilugis mecànics o naturals de difícil instal·lació, com pel seu caràcter lúdic, que va ser rebutjat. Moltes d'aquestes obres només s'han conegut a partir de documentació fotogràfica que desvirtuava la seva posta en escena. Però potser el més rellevant fora el seu sentit transgressor, ja que van ser concebudes per situar-se a espais no-expositius. Les obres cinètiques de Duchamp són un clar exemple que té continuïtat als *Bólides* d'Hélio Oiticica o als *Non-sites* de Smithson). O simplement per desaparèixer, com demostra el sentit efímer de les màquines suïcides de Tinguely, de les intervencions d'Yves Klein, de Manzoni o de Medalla. Aquesta actitud va qüestionar l'espai «estàtic» del museu i l'art com a «institució», provocant una transformació en la percepció de l'obra d'art que recullen moltes de les obres dels cinquanta als setanta que presenta aquesta exposició.

Un corpus d'obres funciona, doncs, com a clau temàtica. Inclou les obres dels anys vint de Marcel Duchamp i László Moholy-Nagy, les construccions abstractes de filferro d'Alexander Calder, així com també les obres que Georges Vantongerloo va dur a terme entre 1945 a la seva mort, el 1965. Aquestes obres, que reuneixen en elles mateixes les pautes de formació del cinètic i les con-

dicions per a la seva evolució posterior, van ser creades en un període en què els avenços tècnics i científics, les noves teories de l'univers, de la relativitat i de la incertesa, replantejaven la condició distanciada de l'obra d'art respecte de la realitat representada.

Calder resulta paradigmàtic com a exemple de l'artista que va dedicar la seva obra a l'interacció d'un objecte amb el seu entorn. En aquell moment va quedar fascinat per dos descobriments simultanis: l'abstracció, més concretament l'obra de Piet Mondrian, i les noves teories del sistema solar. Les seves paraules són aclaridores:

des de l'inici de la meua obra abstracta, malgrat les aparències, jo pensava que per a mi no hi havia millor model que l'univers... esferes de diferents tamanyes, densitats, color i volums, surant a l'espai, travessant núvols, dolls d'aigua, corrents d'aire, viscositats i olors, amb la major varietat i desaparitat...²

Vantongerloo, en canvi, fa servir fórmules matemàtiques com a principi organitzador a la seva primera obra, com a mitjà per a trobar una expressió artística a partir de formes geomètriques. Més tard evolucionarà cap a la recerca d'energies invisibles e intangibles, amb una clara preocupació pels límits de percepció dels nostres sentits, per «la relació entre el que els nostres sentits poden percebre i l'univers»³. Per Vantongerloo, l'home posseeix «una sensibilitat més o menys desenvolupada, (...) una imaginació (...) i la capacitat d'observar i deduir. D'aquesta manera pot veure allò invisible o, si es vol, copsar el so de l'incommensurable...»⁴

L'ABSTRACCIÓ. ORDRE I CAOS

(...) allò abstracte que ho impregna tot./ És incompreensible/
En cada instat/ En cada cosa/ Hi és l'eternitat/ El gran tot.⁵
Wols

Les obres de l'exposició es mantenen dins dels paràmetres de l'«abstracte», de la no-representació, sense que aquest fet suposi una classificació comuna. Els motius i els processos en que les obres adquireixen la seva forma final, és per a cada artista el reflex del seu model de representació de la realitat. Serà en els anys trenta quan el problema de la representació, la recerca d'un model d'obra d'art per a aquesta nova realitat en profund canvi s'identifica amb l'abstracció, una noció que al llarg de l'exposició il·lustra pensaments divergents.

D'una banda, el procés d'abstracció arriba a partir de la dissolució de formes a un «camp de forces» des d'un impuls racionalitzador, que comparteixen Moholy-Nagy o el grup De Stijl. Claredat, equilibri, objectivitat són aspectes relacionats amb *le concret*, que permeten avançar en el coneixement de l'estructura de l'univers a artistes com François Morellet, Sol LeWitt, Dieter Roth i les estructures de Gego, físicament molt orgàniques però desenvolupades amb precisió geomètrica, així com part de l'obra de Soto.

Enfrontat a aquest model, se situa la recerca de la naturalesa entesa en funció de la foscor, del caos, de la subjectivitat i l'inconscient, de *l'informel*, tal com ho reflecteix el treball de Wols, i els dibuixos fets sota la influència de la mesalina de Michaux o les pintures de foc d'Yves Klein. James Whitney cercava per a les seves pel·lícules

un ordre de les coses natural, irregular, il·lògic i fluctuant. Aquest interès per allò orgànic, pel funcionament de les lleis de la naturalesa i de l'incertesa el podem trobar també a les obres com artèries de Haacke, les actuacions de Medalla i d'Oiticica, o a les formes relligades de Mira Schendel. Tanmateix, també és present als dibuixos d'Atsuko Tanaka i Leandre Cristòfol.

Altres evolucions de l'abstracció estan representades per l'obra de Vantongerloo, que s'inicia en la geometria i el llenguatge matemàtic i evoluciona cap als camps d'energia fluids i biofísics, o per Lucio Fontana, en equilibri entre tots dos pols, a partir del concepte espacial de la seva obra.

EL LLenguatge DEL MOVIMENT: TEMPS, LLUM, VELOCITAT

Molts de nosaltres hem abandonat els vells cànons i les convencions obsoletes a canvi d'una nova manera d'articulació de l'espai, fent l'intent de definir d'una manera intuïtiva i satisfèr de la manera més adequada, la necessitat específica que té el nostre temps d'una visió en moviment.⁶

László Moholy-Nagy

Per la seva banda, Tinguely deixava ben clar al 1959 que *la única certesa és que existeix el moviment, el canvi i la metamorfosi*.⁷ Però l'exposició no tracta d'interpretar el moviment en ell mateix, si no d'explorar la intensitat amb què una obra pot fer palesos conceptes com ara espai, temps i energia, i confrontar diferents respostes produïdes per artistes que van creure essencial la interacció de la seva obra amb l'entorn. De la mateixa manera que s'esdevé en la recerca científica, aquests artistes van crear els seus propis models d'univers, com una forma de coneixement sorgit de la combinació entre recerca de la realitat i recerca estètica.

Obres com *Rotative Plaques-Verre (optique de precision)* (Plaques de vidre giratòries [òptica de precisió]; 1920) de Duchamp, la *Kinetic sculpture* (Escultura cinètica; 1920) de Naum Gabo o el *Licht-Raum-Modulator* (Modulador de llum-espai; 1922-30) de Moholy-Nagy van representar un pas més enllà d'allò retinal (pictòric, bidimensional) cap a allò òptic i van introduir el temps



GEORGES VANTONGERLOO. *Le dôme*, 1959
Chantal + Jakob Bill, Adligenswill

-la quarta dimensió- en l'art, i un nou paper del procés de percepció, que obria les obres a la interacció visual de l'espectador i el seu entorn.

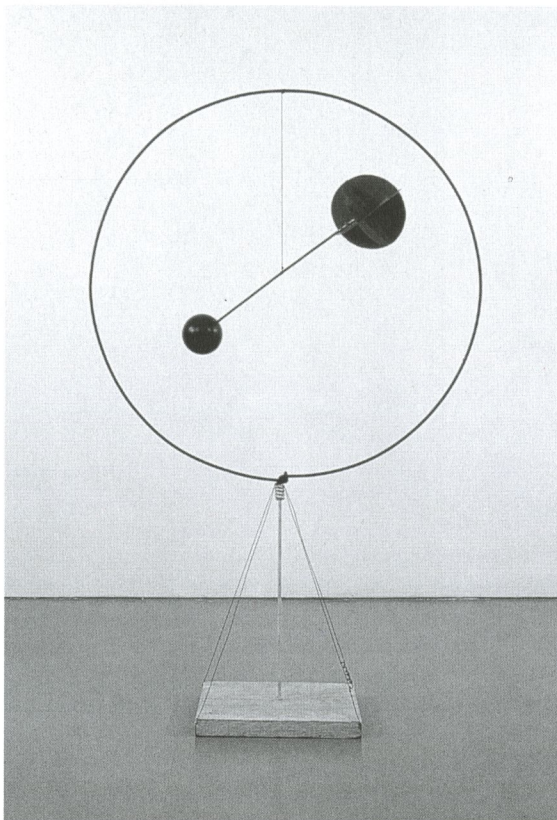
Aquestes obres van desenvolupar una actitud de provocació respecte dels límits conceptuals de l'àmbit de l'art, que té continuïtat a moltes de les obres de l'exposició: com a *Universe* (Univers; 1963-1976) de Len Lye, en què l'objecte perd protagonisme davant la seva experimentació del moviment, o les pel·lícules abstractes de James Whitney, com *Yantra* (1955) o *Lapis* (1965), que mostren l'estructura del moviment dividit en els seus components més simples. Whitney es preocupa, com Michaux, per les imatges mentals, en un intent d'unir fets còsmics amb fets psíquics interns. D'alguna manera les seves pel·lícules són una metàfora de l'activitat nerviosa al sistema visual del cervell.

Altres obres exploren el fenomen d'allò visual com a vehicle de moviment i subratllen la subjectivitat paradoxal que s'esdevé entre el real i l'abstracte, entre l'experiència corporal i l'espai, qüestionant-se els límits entre l'espai interior i exterior. Com a exemple ens trobem amb el *penetrable* de Soto, on la gent pot introduir-se a l'interior de l'obra, trencant els límits entre l'art i l'espai públic, o les *reticules* de Gego, que ocupen un espai que obre la percepció de l'espectador a una modulació fràgil i infinita.

L'objecte cinètic revela a l'espectador les subtils del fenomen de la velocitat i el temps, tal com s'esdevé en les obres de Sérgio Camargo, on el moviment el provoca els canvis de qualitat e intensitat de la llum del sol sobre els relleus de les seves peces o a les de Pol Bury, on cerca la qualitat d'una lentitud extrema, quasi imperceptible. A través de la introducció de fonts externes d'energia, ja sia naturals o mecàniques, neix una nova dicotomia entre velocitat i estabilitat que les fa infinitament renovables. Les obres de Takis, on els elements floten a l'espai gràcies al «camp de forces» electromagnètic, es mantenen en un equilibri invisible on l'e-



LILIANE LIJN. *Liquid Reflections*, 1967. Col·lecció de l'artista



ALEXANDER CALDER. *Sense títol*, 1933
Col·lecció MACBA, Fundació d'Art Contemporani de Barcelona

nergia dona forma al buit, i on el moviment és caracteritzat per la seva subtilitat.

Aquest fet provoca diferents relacions entre l'artista, la planificació de la seva obra i l'atzar. *Condensation Cube* (Cub de Condensació; 1963), de Hans Haacke, treballa amb elements com la condició efímera, la inestabilitat i l'atzar. I el temps actua en el procés de creació d'obres com a la sèrie de *One-Second Drawings* (Dibuixos d'un segon; 1970) de John Latham, o en alguns treballs de Matta-Clark o Hélio Oiticica.

El suport es presenta en una bona part d'obres nu i pobre i, tanmateix, funciona com a productor de percepcions elevades i sublima aspectes de la vida quotidiana. Soto, referint-se als seus quadres on el filferro desapareix, es desmaterialitza en posar-se en contacte amb un fons de «moiré», diu:

treball amb elements molt simples. Aquest elements no tenen importància en ells mateixos. Què són un tros de filferro, unes poques cordes?. L'important són les relacions que engendren.⁸

Això s'esdevé a les obres de David Medalla, com *Mud machine* (Màquina de fang, 1967) on unes esponges mogudes per discs giratoris fan delicats dibuixos d'una barreja d'oli i fang, o *Sand machine* (Màquina de sorra,

1964) on una fràgil estructura amb motor marca una petjada circular i infinita sobre una superfície de sorra. Això es aplicable a les *Droguinhas* (Fotesa; 1965) de Mira Schendel, els *Achromes* (Acrom; 1961) de Piero Manzoni, o els *Balubas* (1960) de Tinguely.

Hans Haacke considera que l'art es la nostra manera d'observar la realitat en un moment concret, i des d'aquest punt de vista, podem fer un recorregut al llarg de l'exposició obrint la nostra percepció a cada model de les múltiples realitats que ens ofereixen les obres aplegades al llarg d'aquest *camp de forces*.

NOTES

- 1 Hans Haacke, *Statement*, 1965 a *Campos de fuerzas. Un ensayo sobre lo cinético*. Barcelona: MACBA-ACTAR, 2000
- Alexander Calder a "El siglo de la cinestesia" de Guy Brett, a *Campos de fuerzas. Un ensayo sobre lo cinético*. Barcelona: MACBA-ACTAR, 2000
- 3 i 4 Georges Vantongerloo a "El siglo de la cinestesia" de Guy Brett, a *Campos de fuerzas. Un ensayo sobre lo cinético*. Barcelona: MACBA-ACTAR, 2000
- 5 Wols, *Aforismes*, a *Campos de fuerzas. Un ensayo sobre lo cinético*. Barcelona: MACBA-ACTAR, 2000
- 6 Lászlo Moholy-Nagy, 1944, a *Campos de fuerzas. Un ensayo sobre lo cinético*. Barcelona: MACBA-ACTAR, 2000
- 7 Jean Tinguely, 1959 a *Campos de fuerzas. Un ensayo sobre lo cinético*. Barcelona: MACBA-ACTAR, 2000
- 8 Jesús Rafael Soto a *Campos de fuerzas. Un ensayo sobre lo cinético*. Barcelona: MACBA-ACTAR, 2000

PER A MÉS INFORMACIÓ US SUGGERIM

BRETT, Guy. *Kinetic art. The language of movement*. Londres: Studio-Vista, 1968.

BÉRTOLA, Elena de. *El Arte cinético: el movimiento y la transformación: análisis perceptivo y funcional*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1990.

L'Art en mouvement. Saint-Paul de Vence: Fondation Maeght, 1992.

The Experimental Exercise of Freedom. Los Angeles: MOCA, 1999.

Campos de fuerzas. Un ensayo sobre lo cinético. Barcelona: MACBA-ACTAR, 2000

VISITES COMENTADES

Aquest material està pensat per a ús del professorat que vulgui visitar l'exposició amb un grup d'estudiants en visita comentada.

PER CONCERTAR VISITES COMENTADES CAL TRUCAR AL TEL. 93 412 14 13 DE DILLUNS A DIVENDRES (EXCEPTE DIMARTS) DE 10 A 14 h

Coordinació: Myriam Rubio
Tel. 93 412 08 10 (ext. 382)
educacio@macba.es

MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona
Tel.: 93 412 08 10
Fax: 93 412 46 02
www.macba.es

Horaris:
Feiners, 11 a 19.30 h
Dissabtes, de 10 a 20 h
Diumenges i festius,
de 10 a 15 h
Dimarts tancat

Visites guiades:
Dissabtes, a les 18 h
Diumenges, a les 11 h