

El Museo reúne 300 obras, entre ellas *wallpapers*, «máquinas pintura», animaciones digitales, dibujos y *collages* fotográficos

## El MACBA presenta la primera retrospectiva de Thomas Bayrle, subversor del pop en Alemania

---

**Título:** *Thomas Bayrle. Me temo que ya no estamos en Kansas*. **Inauguración:** jueves 5 de febrero de 2009, a las 19.30 h. **Fechas de la exposición:** del 6 de febrero al 19 de abril de 2009. **Comisaria:** Chus Martínez. **Organización y producción:** Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).

---

No únicamente Mao ante las masas. También decenas de amas de casa armadas con escobas, múltiples hojas de afeitar Gillette y cientos de bombones Mon Chéri. Una profusión de latas de conserva, productos de limpieza, coches, edificios de hormigón armado y autopistas puntean o serpentean las obras de Thomas Bayrle (Berlín, 1937) en una suerte de juegos de percepción donde nada, o todo, es lo que parece. Aclamado como la voz del pop en Alemania, sus despliegues visuales —irónicos, repetitivos y casi grotescos— subvierten en realidad este movimiento y van mucho más allá. Son mapas casi psicodélicos de imágenes mosaico, hiperrealistas y alucinatorios que rebasan los efectos hipnóticos del pop. Un truco, una estrategia en realidad, con un fin manifiesto: denunciar los excesos de la cultura de masas. Bajo el título *Thomas Bayrle. Me temo que ya no estamos en Kansas*, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) presenta la primera exposición retrospectiva de este artista de artistas, precursor de la nanotecnología, la cibernética, la ecología urbana y la revolución digital, exponente, junto a Sigmar Polke y Gerhard Richter, del arte pop en la República Federal, que durante años desdeñó las exposiciones y que ha sabido labrarse una sólida trayectoria como maestro de artistas, «más allá del río de influencias», en la Städelschule de Frankfurt. En una suerte de contaminación del espacio, cuatro aplicaciones de *wallpapers* originales transforman la rampa, la torre y las paredes blancas del MACBA en un juego de colores y formas, a la par que 300 «máquinas pintura», *collages* cinematográficos en 16 mm, animaciones digitales, obras gráficas, esculturas de cartón, acuarelas, dibujos y *collages* fotográficos invitan a recorrer una trayectoria artística de más de cuarenta años. No es una retrospectiva al uso: empieza donde acaba, o acaba donde empieza. «Dejas caer las cosas, de una jerarquía a otra, y vuelves a reunir las. El mundo no es una imagen fija. Siempre es necesario hacer volar el universo de las cosas o reducirlo a granos de arena o a nubes de moléculas para reconstruirlo en la imaginación», advierte Bayrle.

Hastiada de su Kansas natal, Dorothy Gale dejó atrás su hogar para adentrarse en la fantástica tierra de Oz, habitada por brujas, un hombre de hojalata sin corazón, un espantapájaros parlanchín y un león cobarde. «Me temo que ya no estamos en Kansas», le advirtió a su perro Totó tras ser arrastrados por un tornado y hallarse por fin «en un lugar sobre el arco iris». Dorothy es la protagonista de *El maravilloso Mago de Oz*, una de las fábulas más célebres de la cultura popular estadounidense, escrita en 1900 y traducida a casi todas las lenguas. Bajo el título *Me temo que ya no estamos en Kansas*, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona no solo presenta por vez primera el conjunto más extenso de la obra de Thomas Bayrle, sino que subraya la capacidad de su trabajo de situarnos en un lugar distinto, más allá de lo sobradamente familiar, desde donde poder pensar cómo el ser humano y la tecnología por él inventada pueden crear o destruir el sentido de las cosas.

Pensar es la meta última de Bayrle, ya sea como artista o como maestro. Su obra se acerca a una estética, la del pop, pero solo como un recurso que le permite modelar la estética de este primer impulso hacia unos objetivos que van mucho más allá, y que incluso lo subvierten. El humanismo, la política, la ciencia, el consumo, el trabajo y el placer ocupan un lugar predominante en su trayectoria. Propone un viaje a «un lugar sobre el arco iris» en busca de un nuevo sentido, al tiempo que invita a «entrar en crisis», es decir, a cuestionar la realidad con el fin de descubrirnos otros horizontes en todos los frentes del conocimiento humano, y a indagar en el rol del individuo y su pertenencia al grupo. Traza los ejes de los debates contemporáneos, como la globalización, la religión y la mecanización; de aquí sus constantes referencias a Mao, las revoluciones sociales, la liberación sexual, etc.

La exposición se abre y se cierra, como si de un círculo concéntrico se tratara, con obras de los años sesenta y setenta, algunas de ellas muy caras de ver, puesto que están diseminadas entre múltiples colecciones particulares. Ya antes de adentrarse en las salas de la exposición, los visitantes advertirán que algo ha cambiado en la arquitectura del Museo. Una inmensa y frágil estructura de cartón y madera de más de 4 metros de altura da la bienvenida a los espectadores en la entrada del MACBA. El título, *SARS Formation* (2005), alude al virus asociado al síndrome respiratorio agudo y grave SARS, cuyo primer brote se produjo en China en 2002 y que pronto se extendió por todo el mundo. Pero *SARS Formation* es también una enorme maqueta de autopistas cuya red de vías serpenteantes se entrelaza una y otra vez, metáfora de una sociedad que, pese a no cesar nunca de trabajar, se renueva constantemente. Llegados a la rampa, la baranda aparece empapelada con el *wallpaper Kartoffelzähler* (1967), en clara referencia a la introducción del cultivo de la patata en China.

## **Marketing y maoísmo**

---

No es casual: China juega un papel destacado en la obra de Bayrle. Un ejemplo: la «máquina pintura» *Mao und die Gymnasten* (1965), realizada antes de que Warhol, Polke o Richter se interesaran por la figura del estratega. Tras un retrato de Mao, centenares de diminutos gimnastas alzan sus brazos sobre un estadio deportivo hacia el cielo y se doblan sobre la cintura hasta tocarse los dedos de los pies, cubriendo el campo de colores verdes y rojos de forma alterna. Para Bayrle, la China de Mao y la República Federal de Erhard no

estaban tan distanciadas. «Ópticamente, los desfiles multitudinarios del comunismo, las dimensiones gigantescas de esos “adornos vivientes”, tenían mucho que ver con las grandes masas arremolinadas en los centros comerciales de los países capitalistas», constata Bayrle, en cuya obra, sin escrúpulos y más allá de las diferencias ideológicas, se confunden marketing y maoísmo como si de las dos caras de la cultura de masas se tratara.

Hacia 1966 cayeron en sus manos los primeros ejemplares de *China en Fotografías*, y al instante sintió fascinación por esas revistas cuyas páginas aparecían saturadas de imágenes de brillantes colores al más puro estilo pop. «No solo eran inteligentes y grotescas, sino que contrastaban con las aburridas revistas alemanas, donde China apenas aparecía mencionada», explica. Estas publicaciones ejercieron gran influencia en su trabajo, como demuestran muchas de las obras de esta exposición.

Junto a *Mao und die Gymnasiasten* se exhiben otras «máquinas», como a Bayrle le gusta denominar a las pinturas objeto que empezó a crear a mediados de los sesenta. Son cajas mecánicas, juguetes pintados al óleo y dotados de mecanismos de cuerdas que permiten mover a unos personajes que se alzan sobre este escenario casi de feria. Como *Ajax* (1966), donde decenas de amas de casa armadas con escobas y productos de limpieza se levantan las faldas, y *Super Colgate* (1965), donde un prototipo de dentista nos mira a la par que el público se cepilla los dientes y unos labios de dentadura perfecta coronan esta escena de teatrillo de marionetas. Es una crítica a «la obsesión nacional por la limpieza» que se desató en aquella época, «como si se quisiera borrar de un plumazo un pasado reciente incómodo», y a la «comida artificial de pseudolujo» que proliferó, como si se tratara de «compensar toda la hambruna de la guerra».

*Call me Jim* (1976) es otra de las obras clave de la exposición. La frase «Llamadme Jim» la pronunció en los años cincuenta el entonces director de la Volkswagen ante sus colegas americanos en la que fue su primera negociación en Estados Unidos. Con ironía, Bayrle se refiere a la tensa fascinación que por aquel entonces América ejercía en Alemania. Junto a esta obra se muestran otros *collages* fotográficos sobre madera de finales de los años setenta y principios de los ochenta en los que el artista plasma distintos paisajes entrópicos que confunden al espectador, como *Yamagucci*, poblado de bosques de hormigón armado, y la serie formada por obras como *Japaner (Japoneses)* e *Inder (Indios)*, en las que circulan masas ingentes cuya identidad es, pese a los títulos, imposible de descifrar. Otra serie de *collages* fotográficos emblemáticos es *Carlos* (1977), formada por cuatro retratos de Ilich Ramírez Sánchez, el famoso activista de izquierdas para unos y el terrorista más buscado de todos los tiempos para otros, que debía vivir bajo el anonimato y ocultarse tras decenas de máscaras para sobrevivir y desarrollar su actividad.

Al más puro estilo pop, entre su obra gráfica sobresale la serigrafía *Glückslee* (1969), en la que aparece en primer plano una gigantesca lata de conservas, leche condensada de la misma marca que el título, compuesta por infinitas unidades del mismo objeto y rodeada de otras tantas imágenes a tamaño reducido de las mismas latas. También del mismo año es *Tiger übt*, que muestra un grupo de soldados en formación. El juego de perspectivas nos invita a mirar la escena desde arriba y nos permite ver un tigre en lo que, sin duda alguna, es una referencia al militarismo y a la guerra de Vietnam. Otro grupo de obras, importante en la trayectoria de Bayrle y que en la exposición ocuparán un lugar destacado, aluden al tema

del sexo, en clara referencia a la ola de liberación que se desató en la década de los setenta, donde la sexualidad pública se entremezcla hasta confundirse con la más pura intimidad.

Asimismo, se exhiben sus dibujos, acuarelas, dos películas en 16 mm donde los fotogramas aparecen alterados por una superposición de imágenes y películas digitales desde finales de los ochenta hasta la actualidad, cuando el artista incorporó el uso del ordenador a sus películas de imágenes distorsionadas. Otros dos espacios aparecen recubiertos por sus *wallpapers*: el suelo de la torre del MACBA aparece forrado con el papel *M-Formation* (1971-2008), que dibuja sobre el plano un enorme par de piernas abiertas que exhiben un sexo femenino, formado por las mismas diminutas imágenes, mientras que las paredes están revestidas con el papel *Jacke wie Hose* (1970), una secuencia interminable y vertical del mismo hombre y la misma mujer desnudándose una y otra vez. Por último, las paredes externas de las salas de exposición están decoradas con el *collage* fotográfico plagado de edificios rectangulares en blanco y negro *Rapport, Stadt-Tapete* (1997-2008).

### **Las «superformas» de Bayrle**

---

Repeticiones obsesivas de diminutas imágenes que forman sobre el lienzo la misma imagen pero en dimensiones gigantescas. Micro y macro. Célula y cuerpo. Píxel e imagen. Periferia y centro. En las obras de Bayrle es difícil determinar si la «superforma» (vocablo que él introduce) representa sus unidades o, sencillamente, las absorbe y las instrumentaliza; si el sistema completo se comporta de un modo distinto, o igual quizá, que la suma de sus partes. La suya es una poética de la individuación donde los lienzos recrean la epidermis en un juego de ósmosis con el espectador. Sus obras describen, y únicamente cada visitante puede dotarlas de uno u otro sentido.

Bayrle vive y trabaja en Frankfurt, la periferia, como a él le gusta repetir. «Soy localista, y durante la guerra fría Frankfurt —en contraste con la insulsa Berlín— era importante como centro de comunicación e información. Era una ciudad periodística, literaria, jazzística..., pero apenas producía artes plásticas. Me sentía como un solitario vaquero del arte en la ciudad, porque, en comparación con Colonia o Düsseldorf, no había nada.» Sí había el grupo de poesía concreta, con nombres como Franz Mon, Bazon Brock, Charlotte Poseneske y Peter Roehr. Por aquel entonces Bayrle fundó, junto a Bernhard Jäger, la Gulliver Press, una pequeña editorial que producía libros de artistas, litografías, pósteres y portafolios y que colaboraba con escritores que participaban de forma activa en la Feria del Libro de Frankfurt, muchos de ellos involucrados en la poesía concreta. Otra vez las repeticiones y las «superformas».

La «irracionalidad del crecimiento excesivo y obsesivo» de la cultura de masas es el *leitmotiv* de las obras de Bayrle. Pese a las influencias de la poesía concreta, el arte conceptual y el arte pop, siempre se ha resistido al dogma. «Desde el punto de vista de un movimiento o una escuela, no tengo claro dónde encajo», constata. Pero siempre se le ha relacionado con el arte pop. Si bien su obra ofrece un vasto y denso testimonio de la historia de la recepción del pop en Alemania, no se le puede clasificar de pop. Sencillamente, es a través de su anexión a este movimiento donde encuentra su propio lenguaje. Más allá del

producto comercializado en serie, a Bayrle le interesa el individuo y su relación con la masa, así como la disrupción de toda jerarquía.

Su obra es, en realidad, un intento de notación musical. «A través del ritmo pude cambiar muchas cosas contradictorias», resume Bayrle. Aprendiz en una fábrica textil entre 1956 y 1958, afirma: «En aquella época no me daba cuenta de lo valiosa que resultaría, años después, esa experiencia como metáfora de mi obra». El *rhythm and blues* de las grandes maquinarias a lo largo de más de ocho horas diarias, como «el zarandeo de los tractores, el zumbido de los motores de 16 cilindros en marcha de los camiones de gran tonelaje y el frenético latido de las grapas metálicas en las correas de cuero», le dejaron una profunda mella. «Mi inteligencia consciente quedaba en segundo plano y, al cabo de un rato, mi percepción sensorial y mi memoria conectaban el infierno fabril con los cantos repetitivos de los monjes... El producto acabado —el tejido— representaba la totalidad, un conjunto: una sociedad o un colectivo. Un único hilo representaba algo así como una individualidad; de lo que se desprendía la idea de que el tejido “social” está compuesto de individuos que están entrelazados, pero no pueden moverse.» Más adelante, entre 1968 y 1972, trabajó como diseñador gráfico para grandes corporaciones como los chocolates Ferrero o el modista Pierre Cardin. De aquella época recuerda una visita a la fábrica Mon Chéri: «Todos esos bombones que salían escupidos del interior de esas máquinas. Sentí asombro, excitación, horror, todo en uno, y quise explorar esa absurdidad».

#### ► **Performance Fendercats**

Con motivo de la inauguración de la exposición *Thomas Bayrle. Me temo que ya no estamos en Kansas*, los artistas Sergej Jensen y Stefan Müller llevarán a cabo una *performance* de 30 minutos de duración que forma parte de la exposición retrospectiva. Ambos fueron alumnos del artista alemán, y con esta actuación quieren rendir homenaje a la destacada faceta como profesor de Thomas Bayrle a lo largo de treinta años en la Städelschule de Frankfurt, a través de la cual ha influenciado a toda una generación de jóvenes artistas. El objetivo es equiparar la vista con el oído y convertir el sonido en un instrumento capaz de modular el espacio. Radio Web MACBA (RWM) ofrecerá un programa especial con motivo de la *performance* que incluirá una entrevista y una pieza de audio creada para la ocasión.

---

## **Thomas Bayrle. Me temo que ya no estamos en Kansas**

Del 6 de febrero al 19 de abril de 2009

**Inauguración:** jueves 5 de febrero, a las 19.30 h

■ **MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BARCELONA.** Pl. Àngels, 1. 08001 Barcelona.  
[www.macba.es](http://www.macba.es)

■ **CONVERSACIÓN** entre Thomas Bayrle y Lars van Larsen. Viernes 6 de febrero, a las 19.30 h. Auditorio del MACBA. Entrada gratuita.

■ **PROYECCIÓN DE LA PELÍCULA *Rote Sonne (Sol rojo)***, 1969, Rudolf Thome. Jueves 12 de febrero, a las 19.30 h. Auditorio del MACBA. Entrada gratuita.

■ **TALLER** con Thomas Bayrle. Del 23 al 27 de marzo, de 17 a 20 h. Preinscripción: del 2 al 14 de marzo. Aula 2 MACBA. Entrada gratuita.

■ **PERFORMANCE *Fendercats***. A cargo de Sergej Jensen y Stefan Müller. Jueves 5 de febrero, a las 20.30 h.

■ **VISITAS GUIADAS** (incluidas en el precio de la entrada). Laborables, a las 18 h. Sábados, a las 12 y a las 18 h. Domingos y festivos, a las 12 h.

■ **HORARIOS.** Laborables (excepto martes no festivos), de 11 a 19.30 h. Sábados, de 10 a 20 h. Domingos y festivos, de 10 a 15 h. Martes no festivos, cerrado. Lunes, abierto.

---

**Para más información y material gráfico:**  
Servicio de Prensa y Relaciones Públicas del MACBA  
Tel. 93 481 33 56 / 93 481 47 17 – Dirección electrónica: [press@macba.es](mailto:press@macba.es)

## Presentación

**Bartomeu Marí, director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona**

---

La estética de la abundancia ha sido celebrada y criticada al mismo tiempo por el arte de la segunda mitad del siglo XX con fascinación y aborrecimiento a partes iguales. Desde finales de los años cincuenta, la proliferación de los medios de comunicación impresos y, consiguientemente, de la publicidad ha conllevado la percepción de un mundo en el que los objetos idénticos se repiten e invaden la vida cotidiana de un Occidente sumido en las miserias de la posguerra. Pero la abundancia material va a suscitar, desde el arte europeo, visiones irónicas al mismo tiempo que abiertamente críticas con los excesos de la producción y del consumo. La estética de la vida cotidiana se convertirá en trasfondo y tema de prácticas artísticas basadas en el cultivo de la imagen, en el «desvío» de los métodos de seducción de la publicidad y el entretenimiento, que empiezan ya a confundirse. La esfera política, aparcada la guerra fría, convertida en «caliente» con los conflictos asiáticos, pone en duda el sentimiento de prosperidad y contribuye a concienciar acerca de realidades políticas que trascienden los límites de los estados nación. En los años sesenta y setenta aún no se hablaba de globalización, y las relaciones entre producción y consumo se experimentaban en términos de industrias y mercados locales. La crisis del petróleo en 1974 empezaría a cambiar esta visión.

En este contexto aparece la obra de Thomas Bayrle y se expresa dentro de un clima cultural de fascinación y repudio en relación con las consecuencias de la industrialización. Pero el objeto de su interés no es, como en el caso de los artistas americanos o británicos, el producto realizado y comercializado en serie. Lo que le interesa a Bayrle es el individuo y las tensiones que acompañan la inserción de la persona en el grupo, en la comunidad... en la masa. Desde entonces, su obra ha incidido en los avatares de una estética puesta al servicio de una poética de la individuación. Para contradecir la tendencia a la uniformidad, a la repetición, Bayrle propone la disrupción de las jerarquías, de los órdenes y de los equilibrios hasta llegar a formular mapas casi-psicodélicos de imágenes-mosaico, que son hiperrealistas y altamente alucinatorios. Las imágenes compuestas de Bayrle nos recuerdan los proyectos hipnóticos del arte pop y responden a la vorágine de lo visual con las tensiones que llevan de lo microscópico a la visión universalista de los conjuntos extensos.

*Me temo que ya no estamos en Kansas* es la primera exposición retrospectiva de la obra de Thomas Bayrle. Muestra obras realizadas desde la década de los sesenta hasta hoy con la intención de presentar la especificidad de un lenguaje y una metodología artística única, que es clave también para entender hoy la historia de la recepción del arte contemporáneo de los años sesenta y setenta. La obra de Thomas Bayrle es una sorpresa. A menudo este trabajo se describe como el más claro exponente de la tradición del arte pop en la Alemania de los sesenta. La influencia del arte pop es tan innegable como difícil definir su alcance frente a otro concepto poderoso y productivo como es el de la «recreación».

La obra de Thomas Bayrle reinscribe la tradición popular en otra, que está a medio camino entre la poesía concreta y el arte conceptual. La imagen no es tanto un icono como una forma de escritura. Su trabajo no pretende analizar la sociedad de consumo ni hacer un balance de los símbolos en la sociedad contemporánea. Las imágenes, las personas y los objetos son una manera de aprehender de nuevo al ser humano. Realizar un catálogo de imágenes genéricas significa construir una política de lo primario siguiendo pautas de

ejecución también muy sencillas, como la repetición, que nos alejan de cualquier veredicto. Las imágenes de Thomas Bayrle muestran, pero no describen. Somos nosotros los encargados de realizar, si es necesario, un análisis comprensivo de lo que estamos viendo. Es lo más parecido a un intento de notación musical. El objetivo no es otro que crear un nuevo modo de percepción de lo real, de educar los sentidos y el intelecto mediante una definición de valores desprovista, en la medida de lo posible, de metatextos y de discurso académico o académico-periodístico. De ahí el éxito de Bayrle entre la comunidad artística, que –mucho antes que comisarios, coleccionistas o instituciones– lo reconoció como figura clave en una época en la que eran pocos los que se atrevían a definir códigos propios en torno a la vida y las posibilidades de la imaginación creativa.

Thomas Bayrle es un intérprete de imágenes solo si se entiende este concepto de una manera muy literal. Un intérprete es un descifrador y un comunicador; un traductor entre diversos lenguajes –imagen y palabra–, pero también entre diversos medios: collage, fotografía, pintura, acuarela, dibujo, cine, gráfica. Un intérprete es, en esencia, un ejecutante. Alguien que organiza el material que tiene delante para darle vida inteligible.

La obra de Bayrle participa de un intento de reescritura de las relaciones entre tradiciones de lo popular, producido y difundido masivamente, y lo único, irrepetible de las obras de arte. Creación y producción se aúnan en un recorrido de más de cuarenta años de un trabajo que ahora analiza esta exposición, por primera vez, con toda su magnitud.

## **El recurso del método**

**Chus Martínez**

---

El hecho de tener conciencia del mundo no es un efecto derivado de la existencia de la mente, sino la mente misma en acción. El intelecto no es un ojo que nos observa desde un lugar impreciso dentro de nosotros, sino el hecho mismo de pensar. Si, como afirmaba Wittgenstein, es erróneo creer que la dualidad mente-materia se corresponda con realidad alguna –se trataría de una metáfora para fomentar la creencia de que pensamiento, voluntad e imaginación no están hechas de la misma sustancia que el mundo, los objetos y las cosas–, esto nos aboca a buscar una nueva lógica que permita comprender la relación entre el mundo y las ideas. Nada puede darse más allá de lo real y lo real solo puede ser aprehendido a través del lenguaje. Esto implica una revolución: puesto que no es posible creer que hallaremos correspondencias entre el mundo de las ideas y el mundo de la materia, no podemos plantear preguntas con la esperanza de encontrar una respuesta, sino de darles sentido. Del mismo modo que se deshace un nudo en una cuerda, la resolución de un problema pasa por la alteración del orden de lo ya sabido.

En el trabajo de Thomas Bayrle podemos identificar una preocupación constante por comprender la nueva realidad que emerge tras la Segunda Guerra Mundial entre hombre, palabra/imagen y mundo. Los códigos de percepción y de autopercepción por medio de los cuales situamos nuestra relaciones de inteligibilidad con los otros y con el mundo entran en una dimensión desconocida hasta el momento. Los modos operativos de nuestra situación moral, estética, política, las economías de la necesidad y del deseo, así como la del imperativo social, sufren una transformación radical. La obra de Thomas Bayrle se sitúa en esa vorágine del cambio de paradigma y plantea cómo podemos abordar, desde la práctica artística, problemas relativos a la interpretación del mundo, por un lado, y la interpretación del sujeto moderno, por el otro. ¿Cómo abordar el mundo en lo que podríamos calificar de momento pospalabra?

Sería erróneo calificar simplemente a Thomas Bayrle como la «voz» del pop en Alemania. Su obra ha de entenderse como pensamiento activo dentro de la familia de preocupaciones mencionadas. La inmediatez de la sintaxis artística del pop le

proporciona un código de referencia y su aparente ingenuidad, la actitud perfecta para llevar a cabo un proyecto cuyas ambiciones se sitúan más allá de la crítica al capitalismo. Su fascinación por el movimiento pop viene dada por la confianza que este deposita en las imágenes, por la osadía con la que se acerca a los símbolos y también por su destreza en situarse en el aquí y ahora del tiempo histórico. La legitimidad con la que irrumpe este nuevo código de imágenes, así como la vitalidad que generan, ejercen la fascinación de una revolución y les otorga una dimensión social y política al margen de su contenido.

La recepción de este caudal de nuevas posibilidades es innegable en la obra de Thomas Bayrle. Sin embargo, la adopción de ciertos recursos del pop –la ausencia de perspectiva, la intencionalidad con la que encara la representación de objetos y tipos y el cromatismo– es más un truco que un interés por mantener el espíritu de ese proyecto en Europa, en Alemania en particular. Aquí «truco» significa una estrategia que se apropia del sentido único y estable característico del movimiento pop para abordar cuestiones del orden, del conocimiento y de la estética que nada tienen que ver con este. Desde el punto de vista de la obra de Bayrle, la tarea del arte es reordenar una y otra vez la materia de lo real en busca de sentido, tanto para el sujeto como para las sociedades futuras. Pongamos por ejemplo *Stadt* (1977). Se trata de un collage fotográfico que muestra la vista de una ciudad; un bosque de edificios agrupados por adición. Es un espacio urbano en blanco y negro, una densa masa compuesta por múltiples unidades de habitación, un inventario de espacios racionales para ser habitados, para desarrollar la vida moderna. Es un espacio ordenado, racional, una red orgánica en la que a diario se mueven miles de hombres y mujeres que van y vienen del trabajo. El espacio se repite porque las funciones a las que tiene que dar respuesta son las mismas: facilitar el tránsito y maximizar los recursos (la luz, el color y la repetición). Hay una única ciudad que esconde múltiples diferencias. Entre finales de los años setenta y principios de los ochenta, Bayrle realiza numerosos trabajos que responden a este mismo principio. Se trata siempre de collages fotográficos sobre madera con diferentes paisajes que podríamos calificar de entrópicos: bosques de hormigón armado, *Yamagucci* (1981), o calles por las que circula una masa de gente que va y viene y cuya identidad es imposible determinar, *Japaner* (1981). Podría incluso tratarse de una misma persona, del mismo modo que las ciudades pueden estar compuestas por un mismo edificio: un único modelo que suficientemente multiplicado puede generar

un barrio o un grupo. Este discurso no es ajeno a las aspiraciones de la modernidad arquitectónica de dar con soluciones racionales capaces de, por un lado, ser genéricas, es decir, de responder universalmente a las necesidades implícitas en el desarrollo científico-técnico, y, por el otro, comprometerse específicamente con cada situación concreta. Unidad, módulo o cápsula son vocablos propios de una gramática que confía en hallar elementos unívocos no susceptibles de división, capaces de infinitas combinaciones entre sí para adaptarse universalmente a lo requerido en cada momento. La esperanza de dar con ellos mueve la máquina. La lógica de la producción es una lógica de componentes a la que también los hombres y mujeres que habitan ese espacio están subsumidos. Son siervos del sistema, incapaces, a primera vista, de originar cambios en la máquina.

En este estado de cosas resulta elocuente la aparición del retrato de Carlos, cuatro para ser exactos y todos realizados en 1977. La imagen de un hombre en la treintena, latino y con un atuendo propio de la década aparece sobre un fondo compuesto de nuevo por la ciudad, por una vasta masa de edificios que ocupan la totalidad del encuadre sobre el que aparece el personaje. Se trata del retrato de un famoso activista de izquierdas, para unos, y del terrorista más buscado de su tiempo, para otros. Carlos no es su nombre, sino el alias de Illich Ramírez Sánchez, hijo de un conocido abogado de izquierdas venezolano nacido en 1949 y tristemente célebre, entre otras hazañas, por el asalto al cuartel general de la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP) en Viena el 20 de octubre de 1975, que se saldó con tres muertos. La presencia de este personaje no es anecdótica. Tampoco es la primera vez que Bayrle realiza retratos de personajes históricos tan dispares como un dibujo de *Stalin* (1970), cierto *Sr. Wörhr* (1972) o figuras como *Mozart* (1979) o *Beethoven* (1979). Series que sigue completando hasta el momento con retratos de *Willy Brandt* (2000) o *Condoleezza Rice* (2006). Carlos es una figura emblemática. Al igual que los miembros del grupo terrorista alemán de la RAF, la Rote Armee Fraktion, Carlos, con una conciencia clara de una identidad definida a la contra que necesita del anonimato para sobrevivir y desarrollar su actividad, desarrolla estrategias para no ser reconocido. Los constantes cambios de identidad, y por tanto, de función, impiden localizarlo. El terrorismo, en esos años, desarrolla una relación dialéctica con «la cuadrícula», con un orden social y político que es percibido como opresor de las libertades y las diferencias individuales. La cuadrícula, un modelo social altamente tecnificado donde los individuos son piezas y el movimiento

sistémico una máquina contra la que parece difícil rebelarse, puede compararse con el limbo. Siguiendo la descripción de Santo Tomás, el limbo puede ser definido como un espacio en ausencia. A diferencia del infierno o del cielo, el limbo carece de castigo o de gloria. Es un espacio que se caracteriza por la eterna privación. Pero lo peor es que los habitantes del limbo, a diferencia de los condenados en el infierno o los premiados con la gloria, no son conscientes de su privación. No sufren, porque no conocen, y sus cuerpos son además impasibles. Este estado de total entropía se refleja perfectamente en el carácter de los trabajos citados, en ellos no aparece la gloria, pero sí los condenados, aquellos insurrectos que han intentado subvertir esta lógica del no lugar apelando a la violencia.

Sin embargo, esta visión pesimista convive con otra que añade un curioso sentido de la ironía y de la fascinación por las posibilidades que la eterna repetición de lo mismo ofrece al individuo. Las «máquinas», como Thomas Bayrle denomina a esta serie de pinturas-objeto realizada a mediados de los años sesenta, son cajas mecánicas, juguetes pintados al óleo y dotados de unos mecanismos de cuerda que permiten mover a los personajes, componiendo así un escenario casi de feria. *Super Colgate* (1965) es uno de los más claros exponentes. En lo que parece un teatrillo de marionetas, se sitúa en primer plano una figura, un científico, calvo y con gafas, con su bata blanca. El médico sonríe, los miembros del público, situados en las gradas a su espalda y de cara al observador, también sonríen mientras se cepillan los dientes. Unos labios coronan la escena. Una vez abierto el telón aparece nuestro héroe, el médico. Se trata de un pequeño ensayo de tragedia para un teatrillo de marionetas. La tragedia versa siempre sobre la caída del héroe y la importancia del rito. Pero ¿de dónde ha salido este señor? Ha salido de la misma ciencia. Ataviado con una bata blanca se vincula a la medicina moderna, a los grandes avances que precisan del rigor del laboratorio, a los descubrimientos que hicieron progresar al mundo, que lograron afianzar la conciencia de superioridad del hombre sobre la naturaleza. La figura de la bata blanca tiene ahora otra finalidad: divulgar los principios básicos de la higiene dental. Pero no es la ciencia la que corona esta escena, sino la sonrisa de unos labios rojos, sensuales, de una mujer que deja entrever unos dientes relucientes, blancos, pulcros y perfectamente alineados. Es la musa de Colgate, la primera compañía que, en 1873, lanzó el primer tubo de pasta de dientes. Una revolución en el mundo del dentífrico y el origen del rito del cepillado. De ahí esta clásica coreografía. El monólogo

del héroe y su cepillo, un amplio coro a sus espaldas con labios rojos y cepillo en mano y la presencia de los dioses de la higiene dental, los Dentistas, situados todos ellos alrededor de la escena. Mediante un botón se activa un mecanismo y todos, a un tiempo, moverán uno de sus brazos para cepillarse los dientes.

A diferencia de los collages fotográficos en blanco y negro, las máquinas destilan un agudo sentido de la ironía. El limbo no solo es el lugar de la privación, sino el potencial escenario de un teatro del absurdo. Puede que los habitantes de estas ciudades dormitorio sean criaturas extraviadas, pero de serlo se hallan en un escenario que va más allá de la perdición o la salvación. Estos personajes no son anónimos, sino nulos, que es algo muy distinto (algo así como lo que simboliza la figura del zombi en la ciencia ficción), y representan el obstáculo más efectivo a la noción de redención. Los personajes que aparecen en este momento de su obra poseen la arrogante dignidad de los personajes de un tebeo. Su relación con los objetos de consumo no es la del deseo desaforado, sino que sigue la lógica de un extraño sentido de la justicia del tipo que se expresa en eslóganes tan contemporáneos como el «porque yo lo valgo». El mundo, el que describe Bayrle, los ha hecho así. Ahora solo falta encontrar el momento en el que la lógica falle y pueda surgir de ahí la diferencia.

Las referencias a Mao y al sistema comunista son abundantes a lo largo de toda su obra. Mao es un icono en sí mismo. Mao y China representan la capacidad de reinterpretar la doctrina marxista-leninista y adaptarla a una sociedad aún hoy demasiado compleja para poder explicarlo en pocas palabras. Sincronización y virtuosismo son elementos clave en la puesta en escena maoísta. La sociedad debe aparecer bajo un cuerpo y una voz únicos compuestos por miles de millones de individuos que hacen posible la «dramaturgia» del sistema y su puesta en escena. La coreografía es una forma de sincronizar mente y cuerpo con una voluntad única. Todos son parte de un todo y no es posible aprehender el conjunto desde cada una de las partes. Al igual que años más tarde en tecnología digital, cada uno de los individuos es portador de información fundamental para la imagen global. El método de trabajo de Thomas Bayrle revierte esa lógica y convierte todas sus imágenes en sinecdóticas, es decir, en partes que contienen el conjunto. Este efecto queda reflejado sobre todo en su obra gráfica. La impresión sobre papel *VW Rot* (1969) es una muestra del conocido «escarabajo», el coche emblemático de Volkswagen. La imagen del coche emerge de

entre una masa de miles de pequeños «escarabajos» rojos y está, a su vez, compuesta por una infinidad de «escarabajos» rojos. *Glücksklee* (1969), otra de sus gráficas más conocidas, sigue el mismo principio. Esta vez el objeto en primer plano es una lata de conserva, leche condensada, compuesta por infinitas unidades del mismo objeto y rodeada de otras tantas imágenes a tamaño reducido de esas mismas latas. Existen en su trabajo innumerables ejemplos de este modo de proceder, aunque, como veremos, no es el único modo de relacionar origen y representación de un objeto. En los casos citados el origen del objeto es el objeto mismo. La unidad no es una parte sino el todo, pero a una escala menor. Este modo de hacer, como muchos aspectos de la obra de Bayrle, tiene implicaciones ontológicas. No estamos ante un mero juego óptico a partir de las posibilidades de un recurso como la repetición. Las implicaciones van más allá. Incidir reiterativamente en el hecho de que no existe una diferencia sustancial entre las partes y el todo implica afirmar la importancia de todos los niveles que conforman un organismo. Todas las propiedades de un sistema biológico, químico, social, económico, mental, lingüístico, etc., no pueden ser determinadas o explicadas como la suma de sus componentes. El sistema completo se comporta de un modo distinto que la suma de sus partes. Nada es prescindible. No hay un fin y unos medios, sino que todo es uno y lo mismo. La realidad se comprende como un sistema orgánico compuesto por elementos, células que contienen ya la misma información que el total.

Frente a esto se sitúa la lectura atomista que Bayrle realiza del comunismo de la China de Mao. Bayrle está fascinado por el tratamiento del individuo en el sistema comunista, fascinado por la puesta en escena y la subordinación del individuo al grupo y del grupo a una ideología. Sus trabajos se hacen eco del esfuerzo de una masa ingente de personas destinadas a formar una imagen: Mao. La disciplina y la coordinación del grupo están al servicio de una causa más alta que cada uno de los individuos por separado. Los deseos y la voluntad del individuo pueden, con la disciplina adecuada, ponerse al servicio de la Idea. *Papier Tiger* (1969) es una gráfica que muestra un grupo de soldados en formación. La perspectiva que asemeja una vista desde arriba de la escena nos deja ver un tigre, en lo que sin duda es una referencia al militarismo y a la guerra de Vietnam. Un año antes realiza una imagen similar, *Kaffeegermanen* (1968). Esta vez la formación es de soldados ataviados con indumentaria medieval, en referencia a los pueblos germanos, y lo que dejan ver aquí no es un símbolo bélico sino una simpática y humeante taza de café. La contraposición entre el orgulloso pasado de

los pueblos germánicos y la placentera imagen de una taza de porcelana no deja de ser irónica y a la vez ilustrativa de los múltiples niveles narrativos que confluyen en la formación de la identidad de una comunidad concreta. Somos muchas cosas y muchas cosas a la vez; es importante destacar este aspecto.

Bayle empieza a trabajar en unos años clave en la formación de una nueva identidad en Alemania y en Europa, un nuevo entendimiento de la extraña coexistencia de ideologías culturales, proyectos específicos y una inusitada densidad en el flujo de intercambio de información. El nuevo orden divide el mundo en dos grandes subconjuntos y cada uno de nosotros poco puede hacer para negociar la pertenencia a uno u otro. La pregunta por la naturaleza de nuestra participación en un proyecto político y cultural es acuciante. La metáfora «bloque» no es el producto de una casualidad, sino de la necesidad de describir mediante una metáfora la voluntad de que esas dos mitades –capitalismo y comunismo– sean idénticas a sí mismas. En este nuevo *statu quo* es primordial afinar los argumentos, para poder interpretar nuestro modo de estar en el mundo, lo que el término *agencia* (nuestra capacidad de interpretar la realidad y actuar en consecuencia) significa para cada uno de nosotros.

Alain Badiou realiza una distinción –a la que se refiere Giorgio Agamben<sup>1</sup>– fundamental en este contexto. En términos políticos necesitamos diferenciar entre ser miembros y estar incluidos en un proyecto. Ser miembro de un proyecto, un partido, etc., tiene que ver con el orden de la presentación. La inclusión en un proyecto o partido, en cambio, habría que situarla en el nivel de la representación. Para Badiou un término (un individuo) es *normal* (en el sentido epistemológico, se entiende) cuando está presente y representado en una situación. Es decir, cuando está representado en la estructura del sistema político (Estado, partido) y además está presente en esa misma estructura. Lo anómalo aparece cuando esta última función no se da, cuando un individuo solo está representado, pero no presente. Esta compleja problemática entre presencia y representación es un punto clave para entender la lógica del conjunto de la obra de Thomas Bayle. La búsqueda de un equilibrio entre los distintos niveles en los que un individuo puede significarse dentro de un sistema implica también la pregunta de cómo es posible no solo alcanzar el equilibrio dentro de un sistema político, social y económico dado, sino generar excepciones dentro de ese sistema y, potencialmente, posibilitar la aparición de otros sistemas, otras lógicas de ordenación social.

La imagen y la experiencia de la imagen están al servicio de esas preguntas en su obra. La repetición es un recurso que este artista propone como método a fin de forzar un suceso, el error. El error es considerado aquí un elemento positivo. En muchas culturas el error es un elemento fundamental; es la cosmogonía en la narración que explica el origen del mundo. Es la constatación de que efectivamente el hombre, la naturaleza y la máquina no son una misma cosa. La naturaleza inorgánica de la máquina nada tiene que ver con la espontaneidad que atribuimos a la vida orgánica. Resulta fácil percibir la incompatibilidad de ambos sistemas: la singularidad de lo orgánico frente a la universalidad inerte de la repetición mecánica. Jacques Derrida –junto con Bayle– es uno de los primeros en formular la compatibilidad de estos dos sistemas. Si pudiésemos pensar esos dos conceptos como compatibles sería la clave para la emergencia de una nueva lógica, una forma inusitada de sustancia conceptual. A decir verdad, contemplando nuestro pasado reciente y el horizonte de futuro, eso es lo más parecido a un monstruo que pueda imaginarse.<sup>2</sup> La paradoja de esa aparentemente imposible cohabitación enuncia quizás un nuevo espacio para la acción, la percepción y la experiencia estética y para la especulación intelectual que marcará la posible aparición de nuevos modos de concebir el mundo. La posibilidad de que varios mundos coexistan es un problema fundamental en la apertura discursiva que plantea la filosofía contemporánea. La cuestión estriba en dirimir en qué sentido podemos decir que existen muchos mundos, al tiempo que investigamos el papel que los diferentes sistemas de símbolos desempeñan en cada uno de ellos. La tan repetida invocación de un mundo plural nada tiene que ver con la coexistencia de sistemas de articulación de lo real completamente distintos. Frente a un mundo capaz de abarcar multiplicidad de aspectos y contrastes, se plantea la posibilidad de contar con muchos mundos verosímiles cuya colección habría de formar una suerte de unidad. Esta diferencia resulta clave a la luz del postulado de Derrida. La posibilidad de una nueva lógica no se halla en la concepción de un solo mundo como si fueran muchos, sino en poder pensar múltiples mundos reales e interpretarlos. En la medida en que seamos proclives a la idea de que es factible que convivan entre lógicas aparentemente antagónicas, irreductibles a una sola, no debemos buscar la unidad en un algo, sino en una nueva organización global que puede tener la forma de los tipos y de las funciones de las imágenes y de los sistemas de conocimiento que estas crean.

Tal es la tarea que encarna el trabajo de Thomas Bayrle. Los universos que están hechos de mundos, así como los mundos mismos, pueden construirse de muchas maneras. La obra, a través de un método muy personal y específico de interpretar imagen, función, repetición y exceso, constituye un acto crítico. Un acto crítico en el sentido más trivial y a la vez más complejo de esa expresión: una crítica de la vida. En la confluencia entre visión y ordenamiento especulativo se origina la posibilidad de que las cosas podrían ser diferentes. Pero la dimensión crítica en el trabajo tiene también un sentido más particular y práctico. Representa una reflexión expositiva sobre nuestra herencia cultural, por una parte, y el contexto desde el que se origina la obra, por otra. Incluso dentro de lo más profano, aquello más trivial o doméstico, puede avistarse un interés por el significado del ser. El potencial de la obra radica en hacer del trasfondo de la irracionalidad —siempre limítrofe con el mundo conocido— algo productivo. Los equívocos son pura potencialidad y sin ella, sin esa apertura hacia lo desconocido, el pensamiento no sería posible.

---

<sup>1</sup> Giorgio Agamben: *Homo sacer*. Stanford (CA): Stanford University Press, 1995, p. 24

<sup>2</sup> Jacques Derrida: *Without Alibi (Meridian: Crossing Aesthetics)*. Stanford (CA): Stanford University Press, 2002, p. 73-75.

**Una combinación espectacular**  
**Thomas Bayrle habla sobre su obra**  
**Lars Bang Larsen**

---

Esta entrevista se celebró en el domicilio de Helke y Thomas Bayrle en Frankfurt el 29 de septiembre de 2008. Se ha transcrito como un monólogo para documentar el hilo y los registros de su voz, con los que lanza la vista atrás sobre los marcos históricos de su obra y los motivos y metodologías que han sido fundamentales para él.

Cuando Bayrle habla, nos presenta también a su gran «familia»: Ligeti, Berg, Ravel, Webern; Piranesi, Archimboldo, Vasarely, Warhol; Mao, Buckminster Fuller, Michaux, Benjamin y otros pertenecientes a las esferas del arte, la literatura, la música y la política. Una comunidad de influencias cuyos barboteos lo acompañan.

En todos los niveles de su obra figura la resistencia al dogma. Yuxtapone Mao a las hojas de afeitar Gillette; el bigote de Stalin es un elemento pictórico tan bueno —o tan obsceno— como el del atlético acoplamiento erótico de una pareja, mientras que el entretreído de la red de autopistas alemanas, con su ajetreada indiferencia, entrelaza a seres humanos y máquinas. Bayrle coloca visceralmente al espectador en medio de las ideas y los materiales: el constante traqueteo de la urdimbre mecánica en el suelo de una fábrica se convierte en el ritmo emancipatorio del jazz y del rock and roll...

Típica de la transpolinización de los diversos medios de comunicación —grabados, películas, libros, etc.— es la pérdida de la inocencia como transmisores de significado. Bayrle aborda dichos medios desde fuera y es propio de él fijarse rutinas cargadas de trabajo, construyendo máquinas artísticas, con sus propias leyes y regularidades, que contribuyen a determinar la producción de imágenes en contra del funcionamiento fluido del medio en cuestión.

Como observó Lenin en cierta ocasión, todo está conectado con todo. Se trata de un materialismo que también caracteriza la obra de Bayrle y le permite echar largas miradas a la Historia. Dicho de otro modo, hace conexiones entre las cosas sin simplificarlas (no se trata de la «conectividad» de la jerga de los gestores de empresas). Las conjunciones se basan más bien en la autonomía de cada persona y en el nivel de cada uno de los píxeles o células y su capacidad para transformarse y hacer ósmosis con otras unidades o con agrupaciones mayores.

Lars Bang Larsen

Muy bien, solo algunas cosas para que sirvan de orientación...

- Hace cuarenta años, cuando empecé a hablar de la trama en el arte, nadie estaba dispuesto a seguir esa idea, más allá de los debates sobre técnica y destreza. En aquel momento era casi una blasfemia conectar los sentimientos meditativos con el mecánico mundo de las máquinas, abrigar el deseo de conectar el ritmo de uno mismo

y de su cuerpo con los ritmos automatizados de las máquinas. Sin embargo, eso era lo que yo sentía después de haber sido aprendiz en una fábrica textil y en aquella época no me daba cuenta de lo valiosa que resultaría, años después, esa experiencia como metáfora de mi obra.

Como a muchos otros niños, me impresionaba el rhythm and blues de las grandes maquinarias, como el zarandeo de los tractores o el profundo zumbido del motor de 16 cilindros en marcha de los camiones de gran tonelaje. También me volvía loco el frenético latido de las grapas metálicas en las correas de cuero, que transmitían la energía de las máquinas de vapor a las dinamos. Descubrí esos ritmos básicos en casi toda la maquinaria de producción: cintas transportadoras, máquinas agrícolas y fabriles, telares automáticos o imprentas, con sus continuos movimientos circulares, jadeaban, resollaban, silbaban, suspiraban sin cesar...

Mientras permanecí en la fábrica textil, día tras día, hora tras hora, me sumí profundamente en esa broza de urdimbre y trama. Es como si me hubiera disuelto. Sí, sobre todo cuando me sentía cansado, estaba inmerso en ese incesante entramado de millones de cruces, por encima y por debajo, que da consistencia a cualquier tejido medio. En aquellos momentos de debilidad, mis sentimientos eran propensos a trasladarse a zonas muy extrañas y a otras escalas. Gotas grandes estallaban en otras más pequeñas y desaparecían en nubes de burbujas centelleantes... Mi inteligencia consciente quedaba en segundo plano y, al cabo de un rato, mi percepción sensorial y mi memoria conectaban el infierno fabril con los cánticos repetitivos de los monjes. De repente revivía el rosario de mi infancia... Estaba dentro de una pequeña iglesia rural y oía las lloriqueantes y tiernas voces de un grupito de mujeres vestidas de negro, que repetían y canturreaban las mismas frases del Ave María una y otra vez...

Entre el 1957 y el 1959 me pirraba por el jazz, el *bebop*, Charlie Parker, el rhythm and blues. Era más o menos cuando Little Richard gritó «rock and roll» por primera vez. Así que a través del ritmo pude combinar muchas cosas contradictorias. El sonido de aquellos telares me parecía a veces más importante incluso que lo que producían. Escuchar a aquellos autómatas añadía otro nivel –tal vez una comprensión más profunda– de lo que hacían en realidad.

Cuando estaba en la fábrica quería ser modelista, no estampador, pero eso pronto iba a cambiar... Aun así, nunca olvidé la condición de tejido del lienzo, de lo que sirve de soporte a la pintura. Muchos de los que pintan en lienzos nunca piensan en lo que hay debajo. Cuando estaba ante el telar, intentaba penetrar con la vista en la estructura del propio lienzo. Aunque, más adelante como estampador, trabajaba un milímetro «en el primer piso, por encima» de la estructura tejida, siempre procuraba mantener una correspondencia orgánica con las estructuras subyacentes... y de ese modo la forma estampada parecía diferente. Aquella visión estructural conducía a una fantasía o alucinación que llegaba más lejos y en la que el producto acabado –el tejido– representaba la totalidad, un conjunto: una sociedad o un colectivo. Un único hilo representaba algo así como una individualidad; de lo que se desprendía la idea de que el tejido «social» está compuesto de individuos que están entrelazados, pero no pueden moverse. Están ligados unos con otros. Se ve de forma perversa en *Tiempos*

*modernos* de Chaplin y antes, en la serie –semejante a una película– de cuerpos humanos y animales en movimiento de Edward Muybridge. Además de constituir una aventura fotográfica fantástica, las fotos de Muybridge ayudaron a Henry Ford a aprovechar al máximo la capacidad y la velocidad de los trabajadores y a volver más eficientes sus movimientos a lo largo de sus cintas transportadoras.

Puede parecer que en todos esos casos se trata de sucesos inconexos, pero no me cabe duda de que están históricamente conectados. De niño, yo veía a las viejas cantar con sus rosarios y más adelante lo relacioné con el sonido y los movimientos repetitivos de las cintas transportadoras: en el primer caso, frases monótonamente repetidas; en el segundo, la corriente constante de productos... ¿Tenían algo que ver unos con otros? En la Edad Media, las familias tenían hasta doce hijos y enviaban a uno o dos de ellos a un monasterio en el que su tarea consistía en meditar y rezar, mientras que los demás miembros de la familia se quedaban a trabajar en el campo. Aunque tenía sus motivos en lo ausente y lo universal, la práctica de la oración estaba muy localizada y era muy concreta: treinta oraciones para una buena cosecha, veinte para conseguir lluvia, diez para curar a un amigo enfermo, etc. Yo comparo esa negociación de deseos y anhelos mediante la meditación con el proceso de revelado de negativos fotográficos en la tiniebla de la cámara oscura.

En el Renacimiento hubo un cambio. El poder de la meditación disminuyó y fue desplazado por la concepción realista que entrañaba la creencia en las capacidades de la Humanidad. ¡Y querían verlo! ¡Querían ver resultados! Lo comparo con la obtención de copias a partir de negativos fotográficos: no solo uno, sino millares. Ese proceso de materialización continuó cada vez más veloz, hasta llegar a las cintas transportadoras de los siglos XIX y XX, por las que pasa el contenido de nuestros sueños. Pero, para no alargarme, diré que veo una conexión directa entre la meditación gótica y nuestras cintas transportadoras... comenzando con la traición al valor auténtico de la meditación, que se convierte en un pacto fáustico con la racionalidad y la productividad, y que reaparece en nuestra actual catástrofe medioambiental.

Mis padres eran etnógrafos y temas como el budismo, el islam, el comunismo, África, Asia, estaban presentes en nuestra familia... Desde muy joven me sentí atraído por las culturas asiáticas. Me gustaba la actitud que tenían ante la realidad basada en el colectivismo –a través de la pasta del colectivismo, podríamos decir–, muy distinto del egoísmo y el individualismo desmesurado de Occidente. Esa fue mi actitud ante China... Iba a menudo a Oriente. En 1978 pasé dos meses en Tokio, en pleno calor estival. Para el turista medio de entonces, eso resultaba absolutamente vulgar; para entender la cultura japonesa, había que ir a Nara, al monte Fuji o a Kyoto. El carácter fino, minucioso, inacabable, lánguido de esa cultura me fascinó: la permanente modulación de la gran ciudad, la uniformidad, que revelaba muchas más diminutas variaciones. La diferencia entre ciudades grandes o pequeñas entrañaba más o menos lo mismo: las mismas empresas grandes, los mismos logotipos –diez, veinte, cincuenta veces Fuji, Toyota, Sony– y los blancos trenes Shinkansen que conectaban ciudades febriles al sol... ¡Aburrimiento y excitación a un tiempo!

Recuerdo haber entrado en aquellas enormes y ruidosas salas de juegos pachinko, en las que miles de hombres de negocios permanecían sentados y jugando, fila tras fila, mirando corrientes de bolitas de metal. Yo lo llamaba la «cascada de compensación»... pero, más que por un sueño de enriquecimiento, iban a jugar para reponer fuerzas. ¡Era como darse una ducha!

Durante años estuve próximo al comunismo... y sigo estándolo. Sigo sintiendo la misma proximidad a Marx, aun cuando se hayan tergiversado algunos de sus textos. Siempre es necesario pensar en las relaciones de producción: la sociedad es como la tierra de cultivo (¡esto casi suena a fascista!) en la que crece un árbol; tenemos el deber de cuidarla; de lo contrario, no producirá, no dará nada a cambio. Hoy el socialismo y el comunismo están en un rincón de lo que sea... en un supermercado de ismos en el que nada es demasiado claro.

En el decenio de 1960, ayudé a los maoístas en Frankfurt con diseños gráficos y carteles, pero noté cierto automatismo en su actitud política, por lo que me repelían al tiempo que me atraían. Lo mismo ocurrió con el Ejército Rojo: por un lado, sus acciones me parecían totalmente acertadas, pero, cuando empezaron a matar a personas, no pude aprobarlo. Se convirtieron en una mala trilladora a la que debías seguir. Entonces, era mejor hacerse psicodélico, probar algunas drogas, ¡y volver blanda y dúctil la máquina! Soy un tío bastante miedoso. Lo de contribuir a los grandes cambios nunca fue lo mío. Me gustan las vías indirectas y lentas y soy de los que dividen los grandes problemas en otros pequeños... No tengo una mentalidad expresionista, que parece ser el estereotipo alemán. Churchill dijo en cierta ocasión: o tienes a los alemanes a tus pies o los tienes agarrados a tu cuello...  
Ja ja ¡No se nos puede describir mejor!

Soy localista, y durante la guerra fría, Frankfurt –en contraste con la insulsa Berlín– era importante como centro de comunicación e información. Era una ciudad periodística, literaria y jazzística... pero apenas producía artes plásticas. Me sentía como un solitario vaquero del arte en la ciudad, porque, en comparación con Colonia o Düsseldorf, no había nada. Sin embargo, había el grupo de la poesía concreta, personas como Franz Mon, Bazon Brock, Charlotte Poseneske y Peter Roehr... y Bernhard Jäger, con quien compartí la Gulliver Press durante cuatro años. Ya entonces, la Feria del Libro era el centro de la cultura de Frankfurt: eso y también los americanos. Los Estados Unidos ejercían una gran influencia en Frankfurt, mayor que en ningún otro punto de Alemania. Había casi veinte mil soldados estacionados. La atmósfera general que trajeron consigo fue muy positiva. Por ejemplo, unos soldados –George Maciunas, Dick Higgins y Al Hansen– de la base aérea de Wiesbaden, presos del aburrimiento, iniciaron el primer festival Fluxus en el museo local. De repente, algo sucedía en pleno desierto. Y Fluxus propició los happenings, en la Universidad de Frankfurt, con Nam June Paik, Charlotte Moorman, Emmett Williams, etc. Interpretaron muchas obras de John Cage... algo intenso y nuevo, como no he vuelto a ver nunca más.

-El mapeo ha sido uno de mis principales intereses: llenar grandes recipientes con pequeños elementos. A lo largo de los años, experimenté mucho con herramientas semiautomáticas. A partir de 1969, comencé a componer obras con imágenes deformadas. Durante varios años, había que hacerlo mediante dibujos a mano, pero en 1980, después de haber probado varios métodos de collage, empecé a deformar gomas de látex estampadas. Ese método me permitía hacer grandes cantidades de deformaciones para producir copias y películas. Estaba intentando lograr un estiramiento homogéneo, que para mí representaba una segunda piel. El estiramiento era un proceso colectivo. En la producción de cada una de las pequeñas formas participaban tres o cuatro personas, cada una de las cuales sujetaba o tiraba hacia sí en la fotocopidora. Para las películas teníamos que hacer miles de fotocopias, miles de deformaciones. Cada una de las plantillas de goma tenía una capacidad diferente para realizar los estiramientos más extremos, imposibles. Eso era antes de que apareciesen los ordenadores, naturalmente, pero, aun cuando hubiera dispuesto de un ordenador para ese fin, no lo habría utilizado. A mí la forma informatizada me parecía aburrida; el ordenador *suavizaba* las cosas y por nada del mundo me habría perdido el efecto psicológico de semejante cartografía colectiva. A veces se destruían cincuenta gomas antes de acabar una secuencia de una película... «¡Joder! ¡Ya se ha vuelto a romper!» Cada centímetro cuadrado en la imagen estirada es un efecto... del mismo modo que cada célula del cuerpo humano es individual y tiene sus propias necesidades: el cuerpo es activo en el nivel celular, porque consta de esos millones de pequeños esfuerzos y relaciones de fuerza que están reproduciéndolo constantemente.

Cuando Warhol pintó a Mao como motivo del arte pop, fue genial, pero mi actitud ante el socialismo y el arte pop fue ingenua, como suele ser la de los artistas, y pensé que tenían algo en común. Con frecuencia los artistas, más que pensar las cosas del todo y con la debida profundidad, les confieren un carácter emocional. Hoy yo me pregunto: ¿por qué adopté las actitudes que adopté? ¡Alguien como Michael Asher siempre sabía lo que hacía! Para mí, la creación artística es una mezcla de acción y reflexión posterior. Desde el punto de vista de un movimiento o una escuela, no tengo claro dónde encajo y, cuando sí encajas en algún sitio, resulta aburrido y pasas a cometer otro error. No soy nada coherente en ese río de influencias. Se cayó un hilo y recogí otro, que me llevó en otra dirección; quería entrar en contacto con la sociedad de una forma o de otra y me lancé a la enseñanza o, mejor dicho, organicé –junto con Wolfgang Schmitt– un campo de juego para niños en 1974. Casi me olvidé del arte. Hace treinta o cuarenta años, me tildaban de incoherente; todos esos saltos y avances y retrocesos no estaban bien vistos entonces: revelaban una falta de convicción o de carácter. Pero yo no me considero incoherente: quiero llevar la coherencia hasta el punto en que se vuelve incoherente. ¡Es la *Strada* de los Errores, la *Strada* de las Aventuras! Lo mío es la duda permanente y nunca lo he superado... dudo todo el tiempo y hasta el último detalle. Pero la duda es también la levadura que hace subir la masa. Muchos artistas han estado sentados en esta cocina: Dieter Roth, Lawrence Wiener... Y montones de estudiantes no cesaron de hacerme preguntas, recreándose con ellas, construyendo un edificio dúctil de pensamiento.

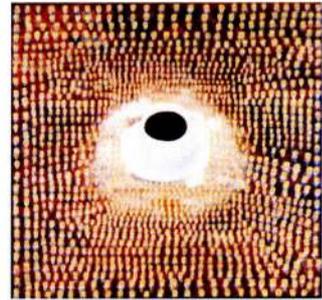
Como la duda, la fealdad es un proceso dinámico. La resistencia que lleva implícita la fealdad te fuerza a deconstruir y reconstruir, de forma tan constante como la respiración. Requiere mucha vida, mucha energía. Dejas caer las cosas, de una jerarquía a otra, y vuelves a reunir las. El mundo no es una imagen fija: siempre es necesario hacer volar el mundo de las cosas o reducirlo a granos de arena o a nubes de moléculas para reconstruirlo en la imaginación. En uno de mis pocos viajes de LSD tuve una alucinación en la que un armario se fundía como cera y recuerdo aquella sensación eléctrica de ver algo desmaterializarse... Naturalmente, no hace falta estar «colocado», se trata simplemente de hacer que algo se mueva; todo organismo vivo tiene ese dinamismo.

Nuestra locura solitaria es importante. No debemos dejar que la euforia colectiva nos arrastre, como ocurrió en 1968, cuando muchas actividades fueron arrastradas por su propio movimiento. Hay que dejar margen para que se desplieguen las aventuras personales y nuestra biología, las redes sociales y las ideas se agrupen en sus numerosas capas. Y la combinación es espectacular...

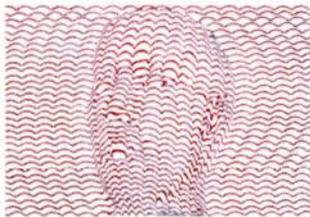
# THOMAS BAYRLE



THOMAS BAYRLE 01



THOMAS BAYRLE 02



THOMAS BAYRLE 03



THOMAS BAYRLE 04



THOMAS BAYRLE 05



THOMAS BAYRLE 06



THOMAS BAYRLE 07



THOMAS BAYRLE 08

## THOMAS BAYRLE

---

### THOMAS BAYRLE 01

*Mao*

1966

Oil on wood

Construction/engine

Courtesy Thomas Bayrle/ Museum fŷr Moderne Kunst, Frankfurt/Main (MMK)

© Thomas Bayrle, 2008

### THOMAS BAYRLE 02

*Maxwell Kaffee*

1967

Maxwell Coffee, 1967

Oil on wood

Collection of the artist

© Thomas Bayrle, 2008

### THOMAS BAYRLE 03

*Hanger man*

1970

Silkscreen on paper

Assistant: Johannes Sebastian

© Thomas Bayrle, 2008

### THOMAS BAYRLE 04

*ãChristel von der PostÓ*

1970

Silkscreen on paper

Assistant: Johannes Sebastian

© Thomas Bayrle, 2008

### THOMAS BAYRLE 05

*\$*

1980

Cardboard, model cars

84 x 64 x 8 cm

© Thomas Bayrle, 2008

**THOMAS BAYRLE 06**

*Stills aus Gummibaum*

1993/94

35 mm Film, 16 mm Film,  
ohne Ton, 6 Min. mit Daniel Kohl  
Assistenz: Helke Bayrle und Soonjoo Yi  
© Thomas Bayrle, 2008

**THOMAS BAYRLE 07**

*O J Simpson*

1994

Computer, laser print on paper with Martin Feldbauer  
© Thomas Bayrle, 2008

**THOMAS BAYRLE 08**

*Stills from (b)alt*

1997

Computer animation, Video, sound, 4 min.  
with Kobe Matthys and Helke Bayrle  
© Thomas Bayrle, 2008