

Art & Language

Coventry, Anglaterra 1968

Obra mirall

Obra espejo

Mirror Piece

1965

Mirall muntat sobre contraplacat i reprografia sobre paper
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Dipòsit Philippe Méaille
Incorporació 2010

La tradició artística havia utilitzat el mirall com un objecte de capacitat representacional anàloga a la que té la pintura. És el cas d'artistes com Van Eyck, Velázquez, Manet o Magritte. A partir de la segona meitat del segle XX, amb les obres del minimalisme, l'arte povera i l'art conceptual, els miralls van contribuir a la reflexió generalitzada sobre la capacitat de representació. En aquest sentit els artistes d' Art & Language van realitzar *Mirror Piece*; una sèrie d'obres on concedeixen una qualitat pictòrica a uns objectes que, en principi, no la tenen, tot i la seva virtualitat espacial i la seva capacitat de reflectir la realitat.

La tradición artística había utilizado el espejo como un objeto de capacidad representacional análoga a la de la pintura. Es el caso de artistas como Van Eyck, Velázquez, Manet o Magritte. A partir de la segunda mitad del siglo XX, con las obras del minimalismo, el arte povera y el arte conceptual, los espejos contribuyeron a la reflexión generalizada sobre la capacidad de representación. En este sentido los artistas de Art & Language realizaron *Mirror Piece*; una serie de obras que conceden una cualidad pictórica a unos objetos que, en principio, no la tienen, a pesar de su virtualidad espacial y de su capacidad de reflejar la realidad.

Artistic tradition had long used the mirror as an object with the capacity for representation analogous to painting, as with artists such as Van Eyck, Velázquez, Manet and Magritte. From the second half of the twentieth century, with Minimalism, Arte Povera and Conceptual art, mirrors contributed to a generalised reflection on the capacity of representation. It was in this context that the artists of Art & Language created *Mirror Piece*: a series of works that give a pictorial quality to objects that, in principle, do not have it, despite their spatial virtuality and ability to reflect reality.

Ignasi Aballí

Barcelona, Espanya 1958

Enciclopèdia

Enciclopedia

Encyclopaedia

1994

Fusta, pols i paper imprès

Col·lecció MACBA. Fundació MACBA. Donació Jordi Soley

Incorporació 2001

La representació del temps i la seva empremta física són elements centrals en l'obra d'Ignasi Aballí. Situat entre la fragilitat de l'aparició i la desaparició, sovint incorpora un element físic tan comú i anodí com la pols. En aquesta instal·lació, una prestatgeria amb llibres genera el seu doble a la paret contigua en l'empremta que deixa la pols en el mur. És així com, en lloc d'entendre el pas del temps com un agent que erosiona o sostreu qualitats a les coses, l'artista mostra la seva capacitat duplicatòria. Com ell mateix afirma: «Una mateixa imatge pot ser testimoni, alhora, del passat i anticipar un futur previsible».

La representación del tiempo y su huella física son elementos centrales en la obra de Ignasi Aballí. Situado entre la fragilidad de la aparición y la desaparición, a menudo incorpora un elemento físico tan común y anodino como el polvo. En esta instalación, una estantería con libros genera su doble en la pared contigua en la huella que deja el polvo en el muro. Es así como, en lugar de entender el paso del tiempo como un agente que erosiona o sustrae calidades a las cosas, el artista muestra su capacidad duplicatoria. Como él mismo afirma: «Una misma imagen puede ser testimonio, a la vez, del pasado y anticipar un previsible futuro».

The representation of time and its physical traces are central elements in the work of Ignasi Aballí. Located between the fragility of appearance and disappearance, he often incorporates a physical element as common and uninspiring as dust. In this installation, a bookcase generates its double on the adjoining wall with the 'traces' left by the dust on the wall. Thus, instead of understanding the passage of time as an agent that erodes or subtracts qualities from things, the artist shows its ability to duplicate. As he states: 'The same image can be a testimony of the past, while anticipating a foreseeable future.'

Ignasi Aballí

Barcelona, Espanya 1958

Sense límit

Sin límite

No Limit

1989

Sofre i làtex sobre tela

Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya

Incorporació 1997

Gran error (Col·lecció)*

Gran error (Colección)*

Big Mistake (Collection)*

2017

Pintura plàstica i corrector sobre paret

[variació de l'obra *Gran error* (1998) pertanyent a la Col·lecció MACBA. Fundació MACBA. Donació Jordi Soley, a partir de diverses obres del fons de la Col·lecció MACBA]

Cortesia de l'artista

*Aquesta obra est troba a la paret oposada. / Esta obra está ubicada en la paret opuesta. / This work is placed in the opposite wall.

Les propostes artístiques d'Ignasi Aballí, qui prové d'una formació clàssica en Belles Arts, evolucionen ràpidament cap al predomini del concepte distanciant-lo de l'il·lusionisme pictòric. Aballí suspèn la imatge i anul·la tota possibilitat de ficció. «Vaig arribar a la conclusió que preferia suggerir la presència d'un quadre abans de posar-lo directament. M'interessava més deixar en suspensió la imatge», explica l'artista. A mida que l'acte de pintar esdevé problemàtic, desenvolupa múltiples estratègies per dur al límit la noció de pintura. La capa de vernís, el bastidor o el corrector, elements tots ells de l'àmbit pictòric, es converteixen en una al·lusió a la pintura inexistente.

Las propuestas artísticas de Ignasi Aballí, artista que proviene de una formación clásica en Bellas Artes, evolucionan rápidamente hacia el predominio del concepto distanciándolo del ilusionismo pictórico. Aballí suspende la imagen y anula toda posibilidad de ficción. «Llegué a la conclusión de que prefería sugerir la presencia de un cuadro antes que poner el cuadro directamente. Me interesaba más dejar en suspensión la imagen», explica el artista. A medida que el acto de pintar se vuelve problemático, desarrolla múltiples estrategias para llevar al límite la noción de pintura. La capa de barniz, el bastidor o el corrector, elementos de lo «pictórico», se convierten en una alusión a la pintura inexistente.

The artistic trajectory of Ignasi Aballí, an artist that comes from a classical background in the Fine Arts, quickly evolved toward the predominance of the concept versus pictorial illusionism. Aballí suspends the image and annuls any possibility of fiction. 'I came to the conclusion that I preferred to suggest the presence of a painting rather than show the painting directly. I was more interested in leaving the image in suspension', explains the artist. With the act of painting becoming problematic, Aballí developed multiple strategies to push the notion of painting to the limit. Elements of the 'pictorial', such as the layer of varnish, the stretcher or correction fluid, become an allusion to the non-existent painting.

Absalon

Ashdod, Israel 1964 - Paris, França 1993

Proposta per a un habitacle

Propuesta para un habitáculo

Proposal for Habitat

Proposition d'Habitation

1991

Vídeo monocanal, color, so, 3 min 38 s

Col·lecció "La Caixa" Art Contemporani

Els habitacles proposats per Absalon són realitzacions arquitectònico-escultòriques d'experimentació corporal ancorades en les teories de l'art minimalista. Els seus prototipus d'habitatges blancs contenen objectes de formes geomètriques i ergonòmiques que van ser construïts d'acord amb les mides de l'artista. Tenen una zona de cuina, una àrea de treball amb una taula i una cadira, un armari que també serveix de llit, una prestatgeria, una dutxa i un lavabo. Al vídeo *Proposition d'habitation*, és el mateix artista qui n'experimenta l'ús. Aquestes cel·les conviden a l'aïllament i a la introspecció, alhora que qüestionen permanentment la idea de llar i els seus límits.

Los habitáculos propuestos por Absalon son realizaciones arquitectónico-escultóricas de experimentación corporal ancladas en las teorías del arte minimalista. Sus prototipos de viviendas blancas contienen objetos de formas geométricas y ergonómicas que fueron contruidos de acuerdo con las medidas del artista. Tienen una zona de cocina, un área de trabajo con una mesa y una silla, un armario que también sirve de cama, una estantería, una ducha y un lavabo. En el vídeo *Proposition d'habitation*, es el propio artista quien experimenta con su uso. Estas celdas invitan al aislamiento y a la introspección, a la vez que cuestionan permanentemente la idea de hogar y sus límites.

The living spaces proposed by Absalon are architectural-sculptural works of corporeal experimentation anchored in Minimalist art theories. His prototypes of white houses contain objects of geometric and ergonomic shapes that were constructed according to the artist's measurements. They comprise a kitchen area, a work space with a table and a chair, a wardrobe that also serves as a bed, a set of shelves, a shower and a sink. In the video *Proposition d'habitation*, it is the artist himself who experiments with its use. These cells invite isolation and introspection, while constantly questioning the idea of home and its limits.

Pep Agut

Terrassa, Espanya 1961

Sense títol (La cuina)

Sin título (La cocina)

Untitled (The Kitchen)

1992

Acrílic sobre fusta

Col·lecció MACBA. Fundació MACBA. Dipòsit particular, Barcelona

Incorporació 2001

El volum interior d'una habitació és protagonista en l'obra de Pep Agut *Sense títol (La cuina)*, que pertany a la sèrie *Maquetes de llum*, i que ofereix una transcripció volumètrica de la llum present a l'interior de la cuina de casa seva. Amb fusta pintada de blanc i situada en posició invertida –com les imatges a la retina– damunt d'una peanya, Agut construeix una peça d'aparença formalista vinculada als *arkhitektions* de Malévich als anys vint.

El volumen interior de una habitación es protagonista en la obra de Pep Agut *Sense títol (La cuina)*, perteneciente a la serie *Maquetes de llum* (Maquetas de luz), que ofrece una transcripción volumétrica de la luz presente en el interior de la cocina de su casa. Con madera pintada de blanco y situada en posición invertida –como las imágenes en la retina– encima de una peana, Agut construye una pieza de apariencia formalista vinculada a los *arkhitektions* de Malévich en los años veinte.

The interior volume of a room is the subject of Pep Agut's work *Sense títol (La cuina)*, belonging to the series *Maquetes de llum* (Light Maquettes), which offer a volumetric transcription of the light in the kitchen of his house. With painted white wood and placed in an inverted position – like images on the retina – on top of a plinth, Agut builds a piece of formalism linked to Malevich's *arkhitektions* of the 1920s.

Ángela De la Cruz

A Coruña, Espanya 1965

Abarrotat (Groc)

Abarrotado (Amarillo)

Clutter VII (Yellow)

2004

Oli i acrílic sobre tela

Col·lecció "La Caixa" Art Contemporani

Les relacions entre la materialitat de la pintura, el cos i la subjectivitat centren l'interès d'Ángela de la Cruz. L'artista trenca el quadre i el replega sobre si mateix fins a convertir-lo en un objecte tridimensional. Així, la destrucció de la pintura en el seu treball no és sinó una ruptura de les barreres i les normes pictòriques establertes. *Clutter VII (Yellow)* remet al cos de l'artista per la utilització de les seves dimensions, però materialment evoca els sacs i contenidors metàl·lics utilitzats per transportar cadàvers als conflictes bèl·lics i als accidents. És així com la projecció antropomòrfica s'expandeix, partint d'allò que és personal fins arribar a allò col·lectiu. La torsió del bastidor i la tela, juntament amb els plecs i les esquerdes que es formen al llenç, denoten tensió i dolor, i al mateix temps contenen el desig de revitalitzar la sensualitat i la bellesa de la pintura.

Las relaciones entre la materialidad de la pintura, el cuerpo y la subjetividad centran el interés de Ángela de la Cruz. La artista rompe el cuadro y lo repliega sobre sí mismo hasta convertirlo en un objeto tridimensional. Así, la destrucción de la pintura en su propio trabajo no es sino una ruptura de las barreras y las normas pictóricas establecidas. *Clutter VII (Yellow)* remite al cuerpo de la artista por la utilización de sus dimensiones, pero materialmente evoca los sacos y contenedores metálicos utilizados para transportar cadáveres en los conflictos bélicos y accidentes. Es así como la proyección antropomórfica se expande, partiendo de lo personal para llegar a lo colectivo. La torsión del bastidor y la tela, junto con los pliegues y las grietas que se forman en el lienzo, denotan tensión y dolor, a la vez que contienen el deseo de revitalizar la sensualidad y la belleza de la pintura.

The relations between the materiality of painting, the body and subjectivity lie at the center of Angela de la Cruz's interest. The artist smashes the painting and folds it into itself until it becomes a three-dimensional object. Thus, the destruction of painting in her work is a way of breaking with the established barriers and pictorial norms. *Clutter VII (Yellow)* references the body of the artist by the use of her dimensions, but materially it evokes the body bags and metal containers used to transport corpses in battlefields or accidents. In this way the anthropomorphic projection expands, starting from the personal to reach the collective. The twisting of the stretcher and canvas, together with the folds and cracks formed in the fabric, denote tension and pain, while containing the desire to revitalize the sensuality and beauty of painting.

Jean Dubuffet

Le Havre, França 1901 - Paris, França 1985

El gos bordador
El perro ladrador
The Barking Dog
Le chien jappeur

1953

Oli sobre tela
Col·lecció MACBA. Fundació MACBA
Incorporació 1988

En un context social marcat per la crisi existencial derivada dels horrors de la Segona Guerra Mundial, l'experimentació matèrica europea assumia la impossibilitat de la representació. És en aquest marc que cal situar l'obra de Jean Dubuffet, que va incorporar a l'art lògiques socialment marginals com la del malalt mental i la de la infantesa, molt més properes a l'art primitiu i essencial. A *Le Chien jappeur*, la idea de mur adquireix una presència destacada a partir d'una capa cromàtica gruixuda que ocupa quasi tota la superfície del llenç. L'artista hi opera amb incisions acusades i gestualitats quasi performàtiques que el permeten explorar l'espontaneïtat i l'instint a la creació artística.

En un contexto social marcado por la crisis existencial derivada de los horrores de la Segunda Guerra Mundial, la experimentación matérica europea asumía la imposibilidad de la representación. Es en este contexto que cabe situar la obra de Jean Dubuffet, quien incorporó al arte lógicas socialmente marginales como la del enfermo mental y la de la infancia, mucho más cercanas al arte primitivo y esencial. En *Le chien jappeur*, la idea de muro adquiere una presencia destacada a partir de una gruesa capa cromática que ocupa casi toda la superficie del lienzo. El artista resuelve el cuadro con acusadas incisiones y gestualidades casi performáticas que le permiten explorar la espontaneidad y el instinto en la creación artística.

In a social context marked by the existential crisis arising from the horrors of the Second World War, European material experimentation assumed the impossibility of representation. This is the context in which one must set the work of Jean Dubuffet can be situated. He incorporated into his art socially marginal logics such as those of the mentally ill and children, much closer to primitive and essential art. In *Le chien jappeur*, the idea of a wall acquires a prominent presence through a thick chromatic layer that occupies almost the entire surface of the canvas. The artist resolves the painting with sharp incisions and quasi-performative gestures that allow him to explore spontaneity and instinct in artistic creation.

Lucio Fontana

Rosario de Santa Fe, Argentina 1899 - Varese, Itàlia 1968

Concepte espacial

Concepto espacial

Spatial Concept

Concetto spaziale

1957

Acrílic i pols de marbre sobre tela

Col·lecció MACBA. Fundació MACBA

Incorporació 1989

En un esforç per superar l'expressionisme matèric i obrir noves vies d'expressió artística, Lucio Fontana publica el seu *Manifesto bianco* el 1946. Desenvolupa així la seva teoria de l'Espacialisme, que defensa l'abolició de l'espai il·lusori de la pintura i la seva substitució per l'espai real. Aquesta teoria es materialitza en una llarga sèrie d'obres anomenada *Concetto spaziale* (1950-1968), on l'artista intervé llenços quasi monocromàtics amb forats i talls. El reconeixement de l'existència d'un espai il·limitat el du a la conquesta d'una nova dimensió perceptiva, de manera que les seves intervencions s'expandeixen cap a l'espai físic que hi ha al voltant de l'obra i cap a l'espectador.

En un esfuerzo por superar el expresionismo matérico y abrir nuevas vías de expresión artística, Lucio Fontana publica su *Manifesto bianco* en 1946. Desarrolla así su teoría del Espacialismo, que defiende la abolición del espacio ilusorio de la pintura y su sustitución por el espacio real. Esta teoría se materializa en una larga serie de obras llamada *Concetto spaziale* (1950-1968), donde el artista interviene lienzos casi monocromáticos con agujeros y cortes. El reconocimiento de la existencia de un espacio ilimitado le lleva a la conquista de una nueva dimensión perceptiva, de modo que sus intervenciones se expanden hacia el espacio físico envolvente y hacia el espectador.

In an effort to overcome material expressionism and open new avenues of artistic expression, Lucio Fontana published his *Manifesto bianco* in 1946. In it he developed his theory of Spatialism, which advocates the abolition of the illusory space of painting and its replacement by real space. This theory was put into practice in a long series of works called *Concetto spaziale* (1950-68), where the artist intervenes almost monochromatic canvases with holes and slashes. By recognizing the existence of an unlimited space, he achieves a new perceptive dimension, one in which his interventions expand toward the surrounding physical space and the spectator.

Dora García

Valladolid, Espanya 1965

Bossa daurada

Bolsa dorada

Golden Bag

1995

Polietilè i pigment daurat

Col·lecció “La Caixa” Art Contemporani

Interpel·lar l'espectador és una dinàmica inherent a les propostes de Dora García, que planteja les seves instal·lacions i escultures com un dispositiu de sentit a l'espera de la seva resignificació. La seva *Bolsa dorada*, un gran sac de tela rígida revestida de pigment daurat, s'ha situat en una cantonada de l'espai sense cap indicació sobre el seu possible contingut. D'aquesta manera, desitjos, por i inquietuds alienes es projecten al seu interior. L'ús de l'or remet a la purificació, a l'elevació espiritual. No obstant això, i tot i ser un material noble tradicionalment associat a la divinitat, el procés d'extracció de l'or és altament tòxic: la seva bellesa resulta convulsa.

Interpelar al espectador es una dinámica inherente a las propuestas de Dora García, que plantea sus instalaciones y esculturas como dispositivos de sentido a la espera de su resignificación. Su *Bolsa dorada*, un gran saco de tela rígida revestida de pigmento dorado, se ha dispuesto en una esquina del espacio sin ninguna indicación sobre su posible contenido. De esta forma, deseos, miedos e inquietudes ajenas se proyectan en su interior. El uso del oro remite a la purificación, a la elevación espiritual. Sin embargo, y a pesar de ser un material noble tradicionalmente asociado a divinidad, el proceso de extracción del oro es altamente tóxico: su belleza resulta convulsa.

To interpellate the viewer is a dynamic inherent to the proposals of Dora García, whose installations and sculptures are intended as devices of meaning awaiting resignification. Her *Bolsa dorada*, a large sack of rigid canvas covered with gold pigment, has been placed in a corner of the gallery without any indication of its possible contents. In this way, the desires, fears and concerns of others are projected inside the bag. The use of gold refers to purification, to spiritual elevation. However, despite being a noble material traditionally associated with divinity, the process of gold extraction is highly toxic: its beauty is convulsive.

Félix González-Torres

Guáimaro, Cuba 1957 - Miami, Estats Units 1996

Sense títol (Last Light)

Sin título (Last Light)

Untitled (Last Light)

1993

Bombetes, portabombetes, fil elèctric i transformador

Col·lecció MACBA. Fundació MACBA. Dipòsit Brondesbury Holdings Ltd.

Incorporació 2005

Entre el 1968 i el 1996 Félix González-Torres va produir obres d'una gran simplicitat i bellesa convertint objectes corrents en símbols d'amor i pèrdua. Conegut per les seves instal·lacions realitzades amb elements com espelmes, rellotges o caramels, que evidencien l'absència i el pas del temps, González-Torres rarament titula els seus treballs, però sí que els semantitza dotant-los d'un subtítol entre parèntesi. Entre les seves instal·lacions i cortines de llums realitzades als anys noranta, destaca *Untitled (Last Night)*: vint-i-quatre bombetes que poden ser lliurement disposades a l'espai d'exposició. Si bé a la tradició popular les garlandes de llums evocuen un context festiu, aquesta posada en escena remet a la malenconia fent allusió a la caducitat de la vida cada vegada que una bombeta s'apaga i s'ha de substituir immediatament.

Entre 1968 y 1996 Félix González-Torres produjo obras de una gran simplicidad y belleza convirtiendo objetos corrientes en símbolos de amor y pérdida. Conocido por sus instalaciones realizadas con elementos como velas, relojes o caramelos, que evidencian la ausencia y el paso del tiempo, González-Torres raramente titula sus trabajos, pero sí los semantiza dotándolos de un subtítulo entre paréntesis. Entre sus instalaciones y cortinas de luces realizadas en los años noventa destaca *Untitled (Last Light)* por su espíritu minimalista: veinticuatro bombillas que pueden ser libremente dispuestas en el espacio de la exposición. Si bien en la tradición popular las guirnaldas de luces evocan un contexto festivo, esta puesta en escena remite a la melancolía haciendo alusión a la caducidad de la vida cada vez que una bombilla se apaga y hay que sustituirla sin demora.

Between 1968 and 1996, Félix González-Torres produced works of great simplicity and beauty, turning ordinary objects into symbols of love and loss. He is known for his installations made with elements such as candles, clocks and sweets that evidence the absence and the passage of time. González-Torres rarely titles his works, but he gives them meaning by adding a subtitle in parentheses. Among his installations and curtains of lights produced in the nineties, *Untitled (Last Light)* is notable for its Minimalist spirit: twenty-four light bulbs that can be freely arranged in the space of the exhibition. While the garlands of lights borrow on folk tradition and suggest a festive context, the staging refers to melancholia, alluding to the caducity of life every time a light bulb burns out and has to be replaced immediately.

Derek Jarman

Northwood, Anglaterra 1942 - Londres, Anglaterra 1994

Blau

Azul

Blue

1993

Pel·lícula 35 mm transferida a vídeo monocanal, color, so, 75 min
Basilisk Communications

Blue és l'últim film realitzat per Derek Jarman el 1993, un any abans de la seva mort. Ja l'any 1974, un quadre monocrom d'Yves Klein exposat a la Tate Gallery de Londres va inspirar-li el projecte d'una pel·lícula blava, idea que no va materialitzar fins vint anys més tard amb *Blue*, quan, arran d'un fàrmac, la seva visió va cobrar un tint blavós.

En *Blue* la projecció monocroma del color blau Klein IKB79, s'acompanya d'un guió, recitat pels actors més propers a Jarman i pel mateix director, que alterna poesia i prosa per narrar episodis autobiogràfics. La banda sonora de Simon Fisher Turner s'associa al compàs del temps com rellotges, campanetes i gongs, i la música de Brian Eno, Coil i Erik Satie, entre d'altres.

Blue es el último film realizado por Derek Jarman en 1993, un año antes de su muerte. Ya en 1974, un cuadro monocromo de Yves Klein expuesto en la Tate Gallery de Londres le inspiró el proyecto de una película azul, idea que no materializó hasta veinte años más tarde con *Blue*, cuando, a raíz de un fármaco, su visión cobró tintes azulados.

En *Blue* la proyección monocroma de color azul Klein, IKB79, es acompañada por un guion, recitado por los actores más cercanos a Jarman y por el propio director, que alterna poesía y prosa para narrar episodios autobiográficos. La banda sonora de Simon Fisher Turner se asocia al compás del tiempo como relojes, campanillas y gongs, y la música de Brian Eno, Coil y Erik Satie, entre otros.

Produced a year before his death, *Blue* (1993) is the last film made by Derek Jarman. Back in 1974, a monochrome painting by Yves Klein exhibited at the Tate Gallery, London, had already inspired him with the prospect of making such a film, but the idea did not materialize until twenty years later with *Blue*, when, as the side-effect of a drug, his vision became tinted blue.

In *Blue*, the monochrome projection in Klein's blue, IKB79, is accompanied by a script, recited by the actors closest to Jarman and the director himself, that alternates poetry and prose to narrate autobiographical episodes. The soundtrack by Simon Fisher Turner is associated with the rhythm of clocks, bells and gongs, while recalling the music of Brian Eno, Coil and Erik Satie, among others.

Latifa Echakhch

El Khnansa, Marroc 1974

Per a cada plantilla una revolució
Para cada plantilla una revolución
For Each Stencil a Revolution
À chaque stencil une révolution

2007

Paper carbó, cola i alcohol de metilè
P.A. 2/2 d'edició de 3 + 2 P.A.
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA
Incorporació 2010

Crítica amb els mecanismes de control del poder, Latifa Echakhch utilitza objectes de la vida quotidiana descontextualitzats i infosos de nous significats que acaben convertint-se en símbols. El postminimalisme que caracteritza les obres de l'artista es materialitza en aquesta ocasió amb fulls de paper carbó, de color blau fosc, amb què recobreix les parets de la sala d'exposició. Evoquen el material que, durant els anys seixanta i setanta, s'utilitzava per imprimir volants revolucionaris i que ha quedat pràcticament en desús. Si bé el color de la instal·lació remet al blau Klein, el títol reproduïx una frase de Yasser Arafat (1929-2004), el primer president de l'Autoritat Nacional Palestina, que fa referència a les vagues del Maig Francès i a les protestes als Estats Units contra la guerra del Vietnam.

Crítica con los mecanismos de control del poder, Latifa Echakhch utiliza objetos de la vida cotidiana descontextualizados e imbuidos de nuevos significados que acaban convirtiéndose en símbolos. El posminimalismo que a nivel formal caracteriza las obras de la artista se materializa en esta ocasión con hojas de papel carbón, de color azul oscuro, con las que recubre las paredes de la sala de exposición. Evocan el material que, en los años sesenta y setenta, se utilizaba para imprimir octavillas revolucionarias y que ha quedado prácticamente en desuso. Si bien el color de la instalación remite al azul Klein, el título reproduce una frase de Yasser Arafat (1929-2004), el primer presidente de la Autoridad Nacional Palestina, que hace referencia a las huelgas del Mayo Francés y a las protestas en Estados Unidos contra la guerra del Vietnam.

In her critique of the mechanisms of power control, Latifa Echakhch uses everyday objects that are decontextualised and imbued with new meanings that eventually become symbols. The post-Minimalism that, on a formal level, characterizes the work of this artist, is manifest here in sheets of dark blue stencil paper with which she covers the gallery walls. They evoke the material that was used in the 1960s and 1970s to print revolutionary pamphlets and which is now virtually redundant. Although the colour of the installation refers to Klein blue, the title reproduces a phrase by Yasser Arafat (1929-2004), the first president of the Palestinian National Authority, that refers to the French strikes of May '68 and the anti-Vietnam War protests in the United States.

Perejaume

Sant Pol de Mar, Espanya 1957

Compostatge de nou pintures, compostatge de sis pintures i compostatge d'una pintura amb marc i vidre

Compostaje de nueve pinturas, compostaje de seis pinturas y compostaje de una pintura con marco y vidrio

Composting of Nine Paintings, Composting of Six Paintings and Composting of One Painting with Frame and Glass

1994

Oli, tela i fusta

Col·lecció MACBA. Fundació MACBA. Dipòsit particular, Barcelona

Incorporació 2001

A partir de la deconstrucció material i mitjançant l'acció irreversible del compostatge, Perejaume aconsegueix la negació i destrucció de la pintura alhora que qüestiona el seu llenguatge quan el transmuta en escultura. Als seus compostatges, l'artista tritura les parts que constitueixen el quadre convertint-lo en objecte tridimensional. L'empremta de l'informalisme i la seva concepció de la matèria, l'estètica de l'arte povera i els codis modulars i industrials del minimalisme són presents a la seva obra, així com la discontinuïtat de la matèria i l'antinarrativitat.

A partir de la deconstrucción material y mediante la acción irreversible del compostaje, Perejaume logra la negación y destrucción de la pintura, cuestionando su lenguaje pictórico y transmutándolo en escultura. En sus compostajes, el artista tritura las partes que constituyen el cuadro (tela, bastidor, pintura, marco y cristal incluidos) y lo convierte en objeto tridimensional. La huella del informalismo y su concepción de la materia, la estética del arte povera y los códigos modulares e industriales del minimalismo están presentes en su obra, así como también la discontinuidad de la materia y la antinarratividad.

Starting with material deconstruction, and through the irreversible action of composting, Perejaume achieves the negation and destruction of painting, questioning its pictorial language and transmuting it into sculpture. In his composting, the artist crushes the parts that constitute the work (canvas, stretcher, painting, frame and glass included) and converts it into a three-dimensional object. The imprint of Informalism and its conception of matter, the aesthetics of Arte Povera and the modular and industrial codes of Minimalism are present in his work, as well as the discontinuity of matter and anti-narrative.

Michelangelo Pistoletto

Biella, Itàlia 1933

Arquitectura del mirall

Arquitectura del espejo

Architecture of the Mirror

Architettura dello Specchio

1990

Mirall i fusta daurada

Col·lecció MACBA. Dipòsit de la Generalitat de Catalunya

Incorporació 1997

L'interès de Michelangelo Pistoletto pels miralls es remunta als anys seixanta. Des de llavors, són un dels elements físics i conceptuals que structuren la seva producció. La seva condició reflectant els configura com a element òptim per reflexionar sobre la capacitat de representació de l'art i el diàleg entre obra i espectador. A *Architettura dello Specchio*, l'artista presenta un mirall de grans dimensions amb un marc de fusta daurada fragmentat en quatre parts. La seva disposició, recolzat a la paret, incorpora de manera molt efectiva l'espectador i l'espai del voltant, alhora que assumeix la dimensió del temps en mostrar el moviment perpetu del present. Com afirma el mateix artista: «El mirall reflecteix, i per això conté en potència totes les imatges possibles, alhora que cada mirall pot reflectir el món sencer».

El interés de Michelangelo Pistoletto por los espejos se remonta a los años sesenta. Desde entonces, son uno de los elementos físicos y conceptuales que estructuran su producción. Su condición reflectante los configura como elemento óptimo para reflexionar sobre la capacidad de representación del arte y el diálogo entre obra y espectador. En *Architettura dello Specchio*, el artista presenta un espejo de grandes dimensiones con un marco de madera dorada fragmentado en cuatro partes. Su disposición, apoyado en la pared, incorpora de forma muy efectiva al espectador y al espacio circundante, a la vez que asume la dimensión del tiempo, mostrando el movimiento perpetuo del presente. Como afirma el propio artista: «El espejo refleja, y por ello contiene en potencia todas las imágenes posibles, a la vez que cada espejo puede reflejar el mundo entero».

Michelangelo Pistoletto's interest in mirrors goes back to the sixties. Since then they have been one of the physical and conceptual elements that structure his production. Their reflective nature makes them an ideal element for reflecting on the capacity for representation in art and the dialogue between the work and the viewer. In *Architettura dello Specchio* the artist presents a large mirror with a frame in a golden wood frame fragmented into four parts. Leaning against the wall, its position very effectively incorporates the viewer and the surrounding space, while also assuming the dimension of time by showing the perpetual movement of the present. As the artist says: 'A mirror reflects, and therefore potentially contains all possible images, while every mirror can reflect the entire world.'

Robert Rauschenberg

Port Arthur, Estats Units 1925 - Captiva Island, Estats Units 2008

Sense títol

Sin título

Untitled

1972

Assamblatge sobre fusta

Col·lecció MACBA. Fundació MACBA

Incorporació 1988

Membre de la *Beat Generation*, Rauschenberg va interessar-se als anys cinquanta pel collage i l'assemblatge, gèneres que va descobrir juntament amb Cy Twombly i guiat per l'interès cap a Marcel Duchamp i Joseph Cornell. Després d'experimentar amb les seves múltiples possibilitats, ja als anys setanta incorpora materials pobres com cartró, cinta d'embalatge o cautxú. Amb un aspecte intencionadament pobre, a la seva obra *Sense títol* fuig de qualsevol retòrica formal. El procediment tècnic de l'assemblatge no només serveix per posar en diàleg diversos materials, sinó que també suposa una reivindicació visual dels objectes. L'estètica residual d'aquesta obra conté una crítica directa al capitalisme i al seu sistema circular de producció-consum-refús.

Miembro de la *Beat Generation*, Rauschenberg se interesó en los años cincuenta por el collage y el ensamblaje, géneros que descubrió junto a Cy Twombly y guiado por el interés hacia Marcel Duchamp y Joseph Cornell. Después de experimentar con sus múltiples posibilidades, ya en los años setenta incorpora materiales pobres como cartón, cinta de embalaje o caucho. Con un aspecto intencionadamente pobre, en su obra *Sin título* huye de cualquier retórica formal. El procedimiento técnico del ensamblaje no tan solo sirve para poner en diálogo distintos materiales, sino que también supone una reivindicación visual de los objetos. La estética residual de esta obra contiene una crítica directa al capitalismo y a su sistema circular de producción-consumo-rechazo.

A member of the Beat Generation, in the 1950s Rauschenberg became interested in collage and assemblage, which he discovered together with Cy Twombly and guided by an interest in Marcel Duchamp and Joseph Cornell. After experimenting with their many possibilities, in the seventies he began to incorporate simple materials such as cardboard, packing tape and rubber. In its deliberately 'poor' appearance, his work *Untitled* escapes any formal rhetoric. The technical procedure of assemblage not only serves to put different materials in dialogue, but also proposes a visual vindication of the objects. The residual aesthetic of this work contains a direct critique of capitalism and its circular system of production-consumption-rejection.

Dieter Roth

Hannover, Alemanya 1930 - Basilea, Suïssa 1998

Armari d'espècies

Armario de especias

Spice Cabinet

Gewürzkasten

1970

Fusta, vidre, metall i espècies

Col·lecció MACBA. Fundació MACBA

Incorporació 1999

L'obra de Dieter Roth es caracteritza per una gran varietat de mitjans i un repertori heterogeni de materials, sovint comestibles, com la xocolata, el formatge, el sucre o l'humus, així com també restes d'excrements i altres deixalles. Cap al 1970, i en col·laboració amb l'enquadrador Rudolf Rieser, va incorporar les espècies. «Estimulats per les olors meravelloses d'un mercat d'herbes on les espècies es guardaven en bosses grans, vam arribar a la idea d'utilitzar-les per fer objectes», explicava el mateix Rieser. *Gewürzkasten* permet una lectura visual marcada pel color i la textura de les diverses capes de condiments que s'observen rere el vidre, com si es tractés d'un paisatge, alhora que apel·la a un sentit oblidat per l'art visual com ho és l'olfacte.

La obra de Dieter Roth se caracteriza por una gran variedad de medios y un heterogéneo repertorio de materiales extraartísticos y perecederos como chocolate, queso, azúcar o humus, así como restos de excrementos y otros desechos. Hacia 1970, y en colaboración con el encuadrador Rudolf Rieser, empezó a usar materiales más refinados como las especias: «Estimulados por los olores maravillosos de un mercado de hierbas donde las especias se guardaban en grandes bolsas, llegamos a la idea de usarlas para hacer objetos», explicaba el mismo Rieser. *Gewürzkasten* permite una lectura visual marcada por el color y textura de las distintas capas de condimentos que se observan detrás del cristal, como si de un paisaje se tratara, a la vez que apela a un sentido olvidado por el arte visual como es el olfato.

Dieter Roth's work is characterised by a wide variety of media and a heterogeneous repertoire of non-artistic and perishable materials such as chocolate, cheese, sugar and humus, as well as the remains of excrement and other detritus. By 1970, and in collaboration with the bookbinder Rudolf Rieser, he began to use more refined materials such as spices: 'Stimulated by the wonderful smells at a herbal market where spices were stored in large bags, we came up with the idea of using them to make objects', Rieser explained. *Gewürzkasten* allows a visual reading marked by the colour and texture of the various layers of condiments that can be observed behind the glass, as if it were a landscape, while appealing to a sense forgotten by visual art: smell.

Doris Salcedo

Bogotá, Colòmbia 1958

Atrabiliaris [1], [2] i [3]

Atrabiliarios [1], [2] y [3]

Atrabilious [1], [2] and [3]

1993

Fusta, vitel·la i sabates

Col·lecció MACBA. Fundació MACBA. Dipòsit Brondesbury Holdings Ltd.

Incorporació 2005

Atrabiliarios és una de les sèries més conegudes de la producció inicial de Doris Salcedo, artista que va col·laborar amb els familiars de les víctimes de la guerra civil i del narcotràfic a Colòmbia. En contacte amb les comunitats rurals d'aquest país, va tenir coneixement que, sovint, els desapareguts només podien ser identificats per les seves sabates. Salcedo construeix un conjunt d'obres amb sabates de persones desaparegudes que situa en petites fornícules recobertes de pergamí translúcid. El seu títol remet a una paraula antiga castellana associada a la malenconia i al dol.

Atrabiliarios es una de las series más conocidas de la producción inicial de Doris Salcedo, artista que colaboró con los familiares de las víctimas de la guerra civil y del narcotráfico en Colombia. En contacto con las comunidades rurales de este país, tuvo conocimiento de que, a menudo, los desaparecidos solo podían ser identificados por sus familiares por los zapatos. Salcedo construye un conjunto de obras con zapatos de personas desaparecidas que sitúa en pequeñas hornacinas recubiertas de pergamino translúcido. Su título remite a una antigua palabra castellana asociada a la melancolía y al duelo.

Atrabiliarios is one of the best-known series of the early work of Doris Salcedo, an artist who collaborated with the families of victims of the civil war and drug trafficking in Colombia. Being in contact with the country's rural communities, she became aware that often relatives could only identify the 'disappeared' by their shoes. Salcedo builds a set of works with shoes of missing persons that she places in small niches covered with translucent parchment. Its title recalls to an old Castilian word associated with melancholia and mourning.

Antoni Tàpies

Barcelona, Espanya 1923 - 2012

Pintura ocre

Ochre Painting

1959

Pols de marbre, sorra, pigment i làtex sobre tela
Col·lecció MACBA. Dipòsit de l'Ajuntament de Barcelona
Incorporació 1997

Als anys cinquanta, Antoni Tàpies desenvolupa les seves «pintures matèriques», que el situen com un dels representants més destacats de l'informalisme. Interessat en les qualitats físiques de la matèria més que en la seva capacitat estètica i de representació, va experimentar amb materials poc habituals a l'època com pols de marbre, sorra o terres de colors, als quals aplicava incisions. *Pintura ocre* és una d'aquestes «pintures matèriques», que alteren la idea de superfície pictòrica com a espai per representar imatges i la converteixen en un mur real on incidir gestual o sígnicament. D'aquesta manera, la matèria de la superfície ja no és un mitjà d'expressió del subjecte sinó una realitat en si mateixa.

En los años cincuenta, Antoni Tàpies desarrolla sus «pinturas matéricas», que lo sitúan como uno de los más destacados representantes del informalismo. Interesado en las cualidades físicas de la materia más que en su capacidad estética y de representación, experimentó con materiales poco habituales en la época como polvo de mármol, arena o tierras de colores, a los que aplicaba incisiones. *Pintura ocre* es una de estas «pinturas matéricas», que alteran la idea de superficie pictórica como espacio para representar imágenes y la convierten en un muro real donde incidir gestual o sígnicamente. De esta forma, la materia de la superficie ya no es un medio de expresión del sujeto sino una realidad en sí misma.

In the fifties, Antoni Tàpies developed his 'matter paintings', which defined him as one of the most prominent representatives of Informalism. Interested in the physical qualities of matter rather than in its capacity for aesthetics and representation, he experimented with materials that were uncommon at the time, such as marble dust, sand and coloured earth, in which he made incisions. *Pintura ocre* is one of these 'matter paintings' that challenge the idea of pictorial surface as a space to represent images and instead turns it into a real wall upon which gestures or signs can be inscribed. In this way, matter on the surface is no longer a means of expression of the subject but a reality in itself.