

COLECCIÓN XIX:
PERFORMANCE



Imagen: Javier Campano. Charlotte Moorman encapsulada por Darío Villalba en la Galería Vandrés. Madrid, 1975. Colección CA2M.

Con el apoyo de:



ÍNDICE

Datos prácticos

Presentación

Contenido

Artistas

Listado de obras

Selección de imágenes

DATOS PRÁCTICOS

Nombre de la exposición:
Colección XIX: Performance

Organizada por:
Centro de Arte Dos de Mayo

Comisarias:
Tania Pardo y Manuel Segade

Fechas:
5 noviembre 2020- 17 enero 2021

Apertura:
Jueves 5 de noviembre de 2020

Artistas:
Costa Badía, John Baldessari, Fran Cabeza de Vaca y
María Salgado, Pepe Espaliú, Esther Ferrer, Regina Galindo
y Pedro Garhel, Dora García, María Gimeno, Allan Kaprow,
Ana Mendieta, Enrique Meneses, Xisco Mensua, Charlotte
Moorman, Antoni Muntadas, Itziar Okariz, Lia Perjovski,
Arnulf Rainer, Antonio de la Rosa.



Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

Dirección:
Av. Constitución, 23
28931 Móstoles, Madrid

Horario:
Martes a domingo de 11:00 a 21:00 horas

Cerrado:
Todos los lunes y
24 — 25 y 31 de diciembre,
1 y 6 de enero

Teléfono:
912760221

Mail:
ca2m@madrid.org

Web:
www.ca2m.org

Redes Sociales:
facebook.com/CA2MMadrid
twitter.com/CA2M_Madrid
youtube.com/ca2m1
flickr.com/photos/ca2m_madrid
vimeo.com/ca2mmadrid

Gabinete de prensa

Mail Prensa DG Promoción Cultural:
lorena.ventoso@madrid.org
prensaculturalyturismo@madrid.org

Prensa CA2M:
Vanessa Pollán Palomo
prensa.ca2m@madrid.org
Teléfono: 689 616 859

PRESENTACIÓN

La performance es la forma en la que en arte contemporáneo se denominan aquellas producciones artísticas que hacen del cuerpo, de sus articulaciones de presencia y de la temporalidad de sus acciones el centro de su propuesta. En la primera parte de esta exposición –con grandes pioneros de la performance global– es fundamental comprender cómo las prácticas estéticas feministas abrieron un territorio nuevo para el uso del cuerpo como campo de batalla, así como también ocurrió con colectivos minorizados como los artistas afroamericanos. La segunda es una tentativa de historia del arte fragmentada e inacabada de la performance desde Madrid, desde la suma de fuerzas de la Colección CA2M y la Colección Fundación ARCO.

También queremos explicar cómo se colecciona aquello que está vivo, aquello que no es otra cosa que un acontecer. Así, la exposición es a la vez un catálogo de formas de registro y documentación y un espacio para los residuos de acciones, para la notación que hace repetible una performance, para los accidentes que una acción provoca y también para las formas de vida a las que ese tipo de acciones han abierto paso. En definitiva: esta exposición habla también del efecto de la performance sobre la colección misma, de lo que los cuerpos pueden hacer a las colecciones al interpretarlas.

Esta exposición quiere servir para cuestionar el límite de una colección en lo que a las artes vivas se refiere: nos permite entender cómo toda colección es Historia Potencial.

Si algo distingue a los museos de arte contemporáneo, frente a otras instituciones culturales, es que se dirigen a los cuerpos de sus públicos. En un museo tradicional la experiencia del arte está dirigida hacia los ojos de cada espectador: la mirada, como el más noble e intelectual de los sentidos, sustituye al cuerpo entero, se convierte en su eufemismo. En museos como el nuestro, la experiencia apela a un cuerpo entero, con sus particularidades, sus deseos y sus diferentes posibilidades. La performance es la forma en la que en arte contemporáneo se denominan aquellas producciones artísticas que hacen del cuerpo, de sus articulaciones de presencia y de la temporalidad de sus acciones el centro de su propuesta.

En sus inicios, a finales de los años 60, estas prácticas sentaron los límites del cuerpo como medio artístico: la violencia sobre el cuerpo, sus fluidos como herramienta, la relación del cuerpo representado con la tradición visual del arte clásico, las prácticas feministas de recuperación del desnudo femenino como sujeto empoderado y no objeto pasivo, la presencia de los cuerpos racializados reclamando su visibilidad en la arena pública desde la agencia política, o incluso la posibilidad del cuerpo como herramienta de protesta en el espacio del activismo desde la acción artística. Esta historia pública arranca en la exposición con una historia personal: las pinturas que cuentan la historia del arte de acción según Xisco Mensua son una declaración de intenciones, ya que demuestran que cuando el cuerpo es el medio expresivo del arte, lo íntimo y lo privado pasan a ser públicos en un grado que introduce necesariamente el cuerpo en el campo de lo político, en la crítica de la representación. A él lo siguen grandes pioneros de la performance global en la Colección CA2M y la Colección Fundación ARCO que aquí custodiamos, como John Baldessari, Ana Mendieta, David Hammons o Carolee Schneemann. En esta primera parte, es fundamental comprender cómo las prácticas estéticas feministas abrieron un territorio nuevo para el uso del cuerpo como campo de batalla, haciendo de la performance su medio fundamental de expresión, así como también ocurrió con colectivos minorizados como los artistas afroamericanos.

La segunda y más dilatada parte de la exposición cuenta una fragmentada historia de la performance en Madrid. O quizá mejor desde Madrid. Arranca con artistas fundamentales como Esther Ferrer, Wolf Vostel o Muntadas, para rescatar en esos pioneros años 70 la presencia de figuras seminales foráneas como Allan Kaprow o Charlotte Moorman. Los años 90 estuvieron marcados por los espacios de experimentación e independencia gestionados por artistas, como el Espacio P de Pedro Garhel, pero también

por la trascendencia de la crisis del sida, que colocó al cuerpo en el centro de las prácticas, con voces como Pepe Espaliú o la documentación de los procesos activistas que realizó Andrés Senra. Los años 2000 han visto una eclosión del medio, con nombres clave como Dora García, Itziar Okariz, Antonio de la Rosa o María Gimeno, pero también han dado paso a una idiosincrasia local fundamental: en el Madrid de la crisis de 2008 se ha producido una erosión de las barreras entre las artes vivas, las escénicas raras y la danza contemporánea con las llamadas artes visuales. De esa idiosincrasia singular aquí recogemos autores como Fran Cabeza de Vaca y María Salgado, María Sánchez o SEPA.

Pero esta exposición también responde a un doble argumento. A la vez que mostramos una posible historia de la performance contada desde nuestros fondos, desde la suma de fuerzas de la Colección CA2M y la Colección Fundación ARCO, queremos explicar cómo se colecciona aquello que está vivo, aquello que no es otra cosa que un acontecer, aquello que significa experimentar el cuerpo de otro con el cuerpo propio. Desde este punto de vista, la exposición es además un catálogo de formas de registro y documentación —como la fotografía, el vídeo, el dibujo o la narración— y un espacio para los residuos de acciones, para la notación que hace repetible una performance, para los accidentes que una acción provoca y para las formas de vida a las que ese tipo de acciones han abierto paso. En definitiva: esta exposición habla del efecto de la performance sobre la colección misma, de lo que los cuerpos pueden hacer a las colecciones al ponerlas en movimiento, al darles vida y convertirlas en una potencialidad que las abre a otros horizontes.

El centro de la exposición será ocupado por un programa público donde diversas performatividades y coreografías contemporáneas sucederán a momentos de discusión pública y estudio. Al fin y al cabo, ¿el ocurrir de los cuerpos en un espacio institucional no es ya de por sí una parte inmaterial de su Colección? ¿Acaso no es el archivo de experiencias de nuestras Picnic Sessions, de nuestro Festival Autoplacer, de nuestros procesos educativos, un recurso patrimonial de primer orden recogido por las memorias íntimas de quienes las han experimentado, pero también por las documentaciones públicas de sus eventualidades? Colección XIX: Performance quiere servir para cuestionar el límite de una colección en lo que a las artes vivas se refiere: nos permite entender cómo toda colección es Historia Potencial.

Tania Pardo y Manuel Segade

ARTISTAS

PARTICIPAN

Costa Badía, John Baldessari, Fran Cabeza de Vaca y María Salgado, Pepe Espaliú, Esther Ferrer, Regina Galindo y Pedro Garhel, Dora García, María Gimeno, Allan Kaprow, Ana Mendieta, Enrique Meneses, Xisco Mensua, Charlotte Moorman, Antoni Muntadas, Itziar Okariz, Lia Perjovski, Arnulf Rainer, Antonio de la Rosa.

Costa Badía

Madrid, 1981

Delección, 2018. De la serie Polaroids

18 fotografías analógicas Polaroid

Colección CA2M

Interesada en el error, la equivocación y su validación en la sociedad, la obra de Costa Badía se centra en el estereotipo y en cómo este se implanta en determinados contextos culturales, de ahí que el trabajo verse sobre la disidencia de los cuerpos normativos, y se apoye en el feminismo interseccional y la “teoría crip” –ideario que asume la discapacidad negando el sustrato biológico de la deficiencia y considera que todas las personas somos dependientes. Aunque en los últimos años su trabajo se ha centrado en la fotografía, recientemente explora la performance para desarrollar otros canales de comunicación. Los intereses constantes de Costa Badía son la educación artística, la diversidad funcional y el propio sistema del arte.

Delección es una serie de dieciocho fotografías realizadas en polaroid que reflexionan sobre la falta de información genética del cromosoma 6, una mutación genética que consiste en la pérdida de uno o más nucleótidos de la secuencia del ADN, que la misma artista padece, para hacer partícipe al espectador de su propia autobiografía

John Baldessari

National City, California (EE.UU.), 1931 — Venice, California (EE.UU.), 2020

Throwing three balls in the air to get a straight line, 1973

[Lanzar tres bolas al aire para obtener una línea recta]

12 fotolitografías

Colección CA2M

Fecha de ingreso: 2020

John Baldessari es uno de los artistas fundamentales del conceptualismo estadounidense. Su punto de partida fue el rigor estructural definido por los artistas neoyorkinos del momento, como Sol Lewitt o Donald Judd, para jugar con sus reglas introduciendo elementos del azar y, sobre todo, un componente de humor fundamental. Estos rasgos de su producción vinieron a caracterizar la tradición del arte contemporáneo en la Costa Oeste.

En este caso, en una acción literal, ensaya doce veces el gesto de lanzar tres bolas al aire intentando obtener una línea recta entre ellas, tomando una fotografía de cada fracaso o posibilidad de éxito y otorgándoles el mismo valor.

Javier Campano

Madrid, 1950

Preparativos para la performance de Allan Kaprow en la Galería Vandrés, 1975

Impresiones digitales b/n a partir de negativo 35 mm

Colección CA2M

Fecha de ingreso: 2018

En Madrid, la Galería Vandrés –dirigida por Fernando Vijande, Gloria Kirby y Marisa Torrente– era uno de los lugares de encuentro de artistas, poetas, músicos, coleccionistas y empresarios del momento. En 1975, Vijande invitó a Allan Kaprow a desarrollar un happening para la galería. Allan Kaprow (Atlantic City, New Jersey, 1927 – Encinitas, California, 2006) fue pionero a principios de los sesenta del Live Art, y describía sus prácticas performativas como una representación espacial de su actitud hacia la pintura. Kaprow buscó incrementar la responsabilidad del público en el proceso artístico a través del azar y la casualidad, y utilizó la palabra happening por vez primera en 1959, para referirse a algo que simplemente ocurre casi sin intención: «Something that happens to happen» [Algo que resulta que ocurre].

De la propuesta de la Galería Vandrés nació Comfort Zones [Zonas de confort], que se realizó los días 10 y 11 del mes de junio. El título alude a las burbujas espaciales e invisibles que creamos inconscientemente alrededor de nuestro cuerpo en relación a los otros, y a la posición que este establece a la hora de delimitar las fronteras de nuestras zonas de confort. El acto consistió en ocho protocolos para parejas –representados aquí por los performers, componentes del grupo Body, Mario Costas y Esther Llorden–, mostrados en un momento en el que la expresión de la intimidad todavía permanecía coartada por un régimen autoritario.

Pepe Espaliú

Córdoba, 1955 — 1993

Vídeo de la acción El Nido, 1993

Grabación analógica en color transferida a digital. 15 min

Colección CA2M

Fecha de ingreso: 2019

Pepe Espaliú es la figura fundamental de las estéticas del duelo y las políticas del cuerpo desarrolladas en la cultura española entorno a la pandemia del sida. La acción *El nido* constituyó su testamento artístico. Fue realizado para el programa internacional Sonsbeek'93 en la localidad holandesa de Arnhem. El artista, subido a una plataforma de madera construida en un

árbol, a la que se accede por una escalera vertical de madera, da vueltas alrededor del tronco al tiempo que se desnuda y deja caer su ropa en el suelo sobre una línea que delimita más el espacio a recorrer. La acción se repite hasta cubrir todo el suelo de la plataforma de ropa. Ese despojarse de toda identidad socialmente constituida, en esta acción, es directamente proporcional a lo que él mismo había llamado “el artista desahuciado”: su condición de enfermo terminal por las complicaciones del síndrome de inmunodeficiencia adquirida.

Esther Ferrer

Donostia, 1937

Concierto Zaj, 1984-2012

Partituras y transcripción del texto y grabación digital de audio de 43 min 1 seg

Colección CA2M

Fecha de ingreso: 2015

Considerada una de las pioneras de la performance en nuestro país, Esther Ferrer realiza acciones desde mediados de los años sesenta, bien individualmente o acompañada del grupo ZAJ –tres fonemas característicos del castellano–, creado en 1964 por Walter Marchetti, Ramon Barce y Juan Hidalgo, centrado en el desarrollo de la música de acción y definido por ellos mismos “como un bar, la gente entra, sale, está; se toma una copa y deja una propina”. Previamente, junto con el pintor José Antonio Sistiaga, creó el primer Taller de Libre Expresión germen de muchas otras actividades paralelas, entre ellas una Escuela experimental en Elorrio (Vizcaya). A partir de 1970, y paralelamente a sus colaboraciones con Zaj, desarrolla algunos trabajos plásticos como la intervención de fotografías, instalaciones o dibujos basados en la serie de números primos, la manipulación de objetos, o piezas sonoras, tomando como referencia, en algunas de ellas, los preceptos del feminismo de finales de los sesenta.

Esta obra, *Concierto Zaj*, presenta la documentación para la puesta en acción de esta performance desarrollada durante más de quince años, en la que están presentes muchos de los elementos característicos de su trabajo como son la repetición, el azar y el sonido. En ellas, experimentan con el gesto corporal, el proceso creativo y la noción de tiempo/espacio. En *Concierto ZAJ* la artista reúne sesenta voces, de distintos sexos, edad o condición, que dirige a modo de orquesta. En este caso, cada intérprete puede recitar la frase que le ha sido otorgada previamente solo una vez o repetirla las veces que desee durante un minuto variando el idioma, la entonación, el ritmo, etc. Las partituras aparecen ahora como una de las principales aportaciones para el desarrollo de esta acción con evidentes

referencias a John Cage, retomando además el espíritu FLUXUS, al que ZAJ se aproximó en distintas ocasiones.

Rosa Galindo y Pedro Garhel

Puerto de la Cruz, Tenerife, 1952

Etcétera, 1981

Vídeo analógico transferido a digital. 0h 8m

Colección CA2M

Fecha de ingreso: 2018

Videoperformance en la que Rosa Galindo y Pedro Garhel desarrollan un ejercicio de reflexión sobre el sentido del cuerpo en el espacio y sobre la noción de tiempo, vinculada a la acción, la velocidad y la interacción. La figura masculina permanece inmóvil en postura forzada, expresión de aquel cuerpo que quiere actuar y no lo hace, del cuerpo que necesita en su movimiento generar acción y, por lo tanto, tiempo. La figura femenina baila, se mueve en una coreografía sincopada y llena de vida, haciendo que el espacio y el tiempo existan a su alrededor. Los dos cuerpos, así, se constituyen como imanes extraños, cada uno en su dimensión, generando un escenario de enfrentamiento entre el espacio-tiempo y el no-espacio-tiempo. En su proximidad, un abismo dimensional los separa. La pieza fue realizada para una de las exposiciones del Espacio P, mítico espacio independiente dedicado a la experimentación artística regentado por Garhel en Madrid.

Dora García

Valladolid, 1965

Just Because Everything Is Different It Does Not Mean That Anything Has Changed: Lenny Bruce in Sidney, 2008

[Aunque todo sea diferente no significa que algo haya cambiado: Lenny Bruce en Sidney]

Vídeo HDV. 60 min

Colección CA2M

Fecha de ingreso: 2010

El trabajo de Dora García tiene que ver con la comunicación entre artista y público, traducida en ocasiones a lo que venimos llamando performance. Por supuesto, lo sustancial en la performance es su carácter presencial, pero su conservación y reproducción en un medio como el vídeo, aunque pierde ese cimiento, adquiere otros aspectos, específicos del nuevo medio. La historia de *Just Because...* es la siguiente: en 1962, el comediante norteamericano Lenny Bruce, que fue junto al alemán Wolfgang Neuss uno de los performers más brutalmente rompedores de la posguerra, iniciaba una gira por Aus-

tralia, donde se encontró con una recepción tan hostil ante lo “obsceno y blasfemo” de su lenguaje (así lo calificó el diario The Sun, de Sídney) que no consiguió actuar más que una noche en el Hotel Aaron, ni siquiera cuando se ofreció a hacerlo gratuitamente en algunas facultades en las que deseaban verle y escucharle.

Con motivo de la Bienal de Sídney de 2008, Dora García retomó esta peripecia planteando llevar a cabo las actuaciones que Bruce no había podido realizar cuarenta años antes. Para ello montó un espectáculo en el Opera House Studio, presentado por Richard Neville, testigo participativo de aquellos sucesos y posterior editor de OZ -la revista más prohibida de la contracultura anglosajona- e interpretado por el actor Harli Ammouchi a partir de textos del propio Bruce. Para un observador casual, Just Because... puede representar el descubrimiento de una forma revolucionaria de hacer humor que hoy aparece caricaturizada hasta los extremos más torpes en los canales televisivos de comedia. Pero en el contexto de la Bienal, debió suponer una bofetada retrospectiva: “Esto es lo que vuestros abuelos no dejaron expresarse”. Y sí puede percibirse una cierta incomodidad por parte del ahora favorable público que se enfrentaba a (muy bien escogidas) parrafadas con casi medio siglo de antigüedad. Quien contempla el vídeo no solo es un voyeur del falso Bruce redivivo, sino también de quienes lo contemplaban. Y todo ello inquieta y fascina porque en un solo acontecimiento se dan múltiples contradicciones y choques. Como que una ocasión irrepetible, la performance, se transforme en algo perfectamente distinto y reproducible en vídeo.

José Manuel Costa

María Gimeno

Zamora, 1970

Queridas viejas, editando a Gombrich. Sesión 17. Museo Nacional Del Prado, 9 Nov. 2019, 2019

Libro intervenido y video HD 16:9; 2 h.

Colección CA2M. Fecha de ingreso: 2020

Queridas Viejas es una conferencia performativa en la que la artista María Gimeno incluye a las mujeres artistas obviadas en el manual Historia del Arte de E. H. Gombrich, el libro referente e icono del canon establecido para las distintas generaciones de estudiantes de historia del arte en todo el mundo, y que no incluye a ninguna artista mujer. Mediante cortes de cuchillo en su interior, María Gimeno va incluyendo las páginas que faltan, hojas minuciosamente confeccionadas, diseñadas del mismo modo que el resto del libro original. Para la realización de la acción la artista va ataviada con un traje de corte masculino y

un gran cuchillo en la mano, mientras explica quienes son las nuevas compañeras del resto de autores del libro. La primera de las artistas investigada es del siglo X, hasta llegar al año 1950 del siglo XX, cuando fue publicado el manual por vez primera. “Mi propuesta –explica la artista– consiste en subsanar el error cometido por Gombrich e introducir las páginas que faltan en el libro. (...) Apoyada en una bibliografía de críticas e historiadoras fundamentalmente feministas, que fueron las que abrieron la brecha para comprender y situar este olvido garrafal de la historia del arte, estudio los textos de Linda Nochlin, Griselda Pollock y Rozsika Parker, Christine Battersby, Judith Butler, Patricia Mayayo, Estrella de Diego, Miriam Fernández Cao, Frances Borzello, Silvia Federicci que me sirven de guía y apoyo teórico, crítico e histórico”.

Ana Mendieta

La Habana (Cuba), 1945 - Nueva York (EE.UU.), 1985

Untitled (Body Tracks), 1974

[Sin título (Trazos de cuerpo)]

5 fotografías en color

Colección Fundación ARCO

Fecha de ingreso: 2014

Ana Mendieta es una de las más importantes artistas de la segunda generación del feminismo en las artes visuales contemporáneas. Su condición de exiliada cubana en Estados Unidos, a donde llegó con doce años de edad, y su condición de mujer en un sistema heteropatriarcal posicionaron su producción ante un doble régimen de opresión, de raza y género, que la hizo ser pionera en un conceptualismo crítico postcolonial e interseccional —que atiende a varios marcos de dominación al mismo tiempo, entrelazados—. *Body Tracks* fueron un conjunto de acciones que realizó a mediados de los años setenta, registradas algunas en vídeo y otras en fotografía. En estas performances, la artista aparece vestida con ropa cotidiana de calle y arrodillada delante de un soporte pictórico. La acción consiste en alzar sus manos para realizar un movimiento descendente, apoyándolas junto con sus brazos sobre la superficie de la tela fijada a la pared, para marcar con sus palmas una silueta roja sobre la tela. Es su propia sangre lo que utiliza como trazo y las telas constituyen entonces, más que residuos o resultados de una performance, verdaderos textos performativos que reflejan el contorno habitado por la artista en el lugar y el momento en el que realiza la acción. Constituyen verdaderos memoriales de presencia para la posición de la mujer en el mundo, desde el microámbito doméstico donde se realiza la acción, espacio por antonomasia de la invisibilidad femenina.

Enrique Meneses

Madrid, 1929 — 2013

Cassius Clay (más tarde Muhammad Ali) leyendo sus poesías en Nueva York, en el Lower Manhattan, 1963

Fotografía en b/n

Colección CA2M

Fecha de ingreso: 2018

Enrique Meneses fue uno de los reporteros fundamentales de la historia del fotoperiodismo español. En su trabajo como corresponsal en Estados Unidos, siguió muy de cerca el Movimiento por los Derechos Civiles de la población negra, realizando en 1963 una serie mítica de fotografías de la Marcha sobre Washington. Ese mismo año, fotografió a Cassius Clay en medio de una de sus actuaciones de poesía en el bar Take Three de Nueva York. A pesar de la apariencia de icono pop y la ultrasexualización de su personaje –con varias mujeres e incluso una monja palpando sus bíceps– el boxeador utilizaba sus poemas como un revulsivo político que pretendía transformar las conciencias de su público, pero también dar cabida a una nueva subjetividad negra. Una de sus locuciones míticas era: “Me. We” [Yo. Nosotros].

Xisco Mensua

Barcelona, 1960

Happening, 2014

Políptico de 8 dibujos realizados con tinta y lápiz sobre papel

Colección CA2M

Fecha de ingreso: 2017

El método de Xisco Mensua para componer esta pieza tiene como punto de partida la recopilación de una serie de fotografías que muestren figuras solas en escena. Él mismo explica: “Considero un estudio sobre la figura en el arte que, de algún modo, explique los límites donde el lenguaje apenas alcanza”. Así, muestra al pianista Glenn Gould tocando con nervio; la Primera Comunión de la pensadora Simone Weil; el artista Piero Manzoni hinchando uno de sus globos de “aire de artista”; Pier Paolo Passolini con un Cristo; David Tudor y John Cage realizando experimentos sonoros en Japón; la coreógrafa Pina Bausch en medio de una coreografía; Nam June Paik preparado para arrastrar su violín en una de sus acciones, y a Dick Higgins realizando *Danger Music N°2*, un hito de los conciertos Fluxus. Su trabajo funciona de modo ensayístico: las imágenes son traducidas del formato fotográfico al formato pictórico, aportando al conjunto un filtro personal, de técnica similar. Una herramienta manual y subjetiva convierte al grupo de piezas en una unidad, capaz de contar una historia posible

de la acción, radicalmente personal. Sin duda, Xisco Mensua nos permite entender cómo en la Historia del Arte lo íntimo del relato también es posible de contar. La historia de la experiencia del arte en vivo y su relato puedan ser compuestos de forma personal. Cualquiera de esas historias de la performance son una historia tan política como el cuerpo que las vive.

Charlotte Moorman

Little Rock, Arkansas (EE.UU), 1933

Performance de Charlotte Moorman en la Galería Vandrés fotografiada por Javier Campano, Madrid, junio de 1975, 1975

Fotografías en b/n realizadas por Javier Campano y película 16 mm transferida a vídeo digital. 6 min 32 seg

Colección CA2M

Fecha de ingreso: 2018

El miércoles 4 y el sábado 7 de junio de 1975, Charlotte Moorman realizó dos sesiones de performance en la Galería Vandrés, ubicada en pleno centro del barrio de Salamanca de Madrid. El programa fue diferente cada uno de los días, aunque en ambas ocasiones interpretó 26’ 1.1499” para concertista de cuerda de John Cage y TV Bra de Nam June Paik. Otra de las míticas obras que se pudo admirar fue *Pieza para cortar*, que había popularizado Yoko Ono, en la que los espectadores cortaban fragmentos de las vestimentas de la violonchelista hasta dejarla completamente desnuda. Jim Macwilliams, Darío Villalba –que la encerró en uno de los caparazones con los que fabricaba sus Encapsulados, mientras ella tocaba una pieza musical para cuerda que él mismo había compuesto–, Joseph Beuys y Takehisa Kosugi completan el listado de compositores de las piezas que interpretó. Es importante entender que en la matriz Fluxus de la artista, la idea de autoría en la performance se diluye en una concepción de repertorio, donde cada pieza puede ser incorporada –volverse cuerpo– cada vez por diferentes personas en diferentes contextos, exactamente igual que acontece con una partitura musical y las posibilidades de sus intérpretes.

En el vídeo se puede ver cómo el público va tomando asiento en el local y sus reacciones ante el espectáculo. En primera fila, se distinguen los rostros de los artistas españoles Darío Villalba, Rafael Canogar, Enrique Gran, y de los más jóvenes, Nacho Criado, Joaquín Mouliaá, Rafael Pérez Minguez o Zush. También aparece de refilón el rostro con bigote de un jovencísimo Pedro Almodóvar. Cuatro años después de este evento a Moorman le diagnosticaron cáncer de mama. Falleció prematuramente en Nueva York en 1991, a la edad de 57 años, tras librar durante doce años una batalla contra la enfermedad, du-

rante la cual nunca abandonó su actividad artística.

Antoni Muntadas

Barcelona, 1942

80 diapositivas y textos, 1976

80 diapositivas y fotocopias

Colección CA2M

Fecha de ingreso: 2020

Antoni Muntadas es un artista conceptual catalán que ha desarrollado la mayor parte de su carrera desde Estados Unidos. Aunque su trabajo actual está ligado a la crítica del poder y a la semiótica política, a comienzos de los años 70 fue uno de los pioneros de la acción en el Estado español, llegando incluso a asistir a Kassel durante la mítica Documenta V de Harald Szeemann para realizar algunas acciones en el césped ante el Fridericianum. Esta pieza es característica de este primer momento: se trata de un inventario descriptivo de las acciones que realizó entre los años 1971 y 1974. Los textos explican cada una de las acciones, mientras que las diapositivas van dando cuenta de los títulos de cada una y luego presentan imágenes que las documentan. Entre ellas aparece una realizada en diciembre del 74 en la Galería Vandrés de Madrid. Esta pieza fue editada por la Galería Ciento con motivo de la exposición de Muntadas en octubre de 1976.

Itziar Okariz

Donosti, 1965

Mear en espacios públicos o privados, 2000-2006

Vídeo digital. 9 min, 40 seg

Colección CA2M

Fecha de ingreso: 2018

Itziar Okariz trabaja en torno al lenguaje y al cuerpo como signo, cuestionando los límites de lo normativo desde la performance y la acción. Su discurso tiene como objetivo observar las acciones en las que utiliza su cuerpo para alterar y subvertir las formas y convenciones de su uso, y transgredir las normas sociales impuestas en las que se basa toda construcción social, tanto la de la identidad de género, como la sexual, cultural y política del individuo. El vídeo *Mear en espacios públicos o privados* recoge una serie de acciones que se realizaron en localizaciones específicas, sin público convocado para la ocasión –aunque la acción puede haber sido vista por la gente que pasa por casualidad– durante seis años. Se trata de una de las obras en las que mejor se visualiza la intención recurrente de la artista de experimentar con las nociones de repetición y difer-

encia: misma acción, diferentes espacios, distintos resultados. La artista denuncia y desafía la discriminación sexual que la arquitectura impone a la mujer desde principios del siglo XIX: la mujer se ve obligada a orinar sentada en cabinas independientes y protegida de la mirada pública, y el hombre de pie, de manera colectiva, como un rito masculino que genera vínculos sociales al reconocerse entre ellos como género.

Lia Perjovschi

Sibiu (Rumanía), 1961

The Protester, 2019

[Manifestante]

Equipamiento de manifestante colgado de una percha, consistente en:

Una camiseta blanca con texto rotulado a mano en el que se señalan acontecimientos ocurridos en Rumania desde 1973 a la actualidad, marcándose las fechas de 1973, 1989, 1990, 1996, 2012, 2017 y 2018, que a su vez se relacionan con otras. La camiseta lleva prendidos tres alfileres con chapas: uno en forma de blusa tradicional rumana; otro redondo de la campaña # Fara Penali en la que se pidió limpieza en las administraciones públicas; y un tercero cuadrado.

Una cinta con los colores de la bandera de Rumanía.

Una bocina con un cordón arcoíris.

Un silbato con una banderita de Rumanía.

Doll / Alterego, 1993 – 2019

[Muñeca / Alterego]

Cuerpo de muñeca de tela cosido a mano con dibujos y texto escrito por toda la superficie

Performances 1987 – 2019, 2019

Fotomontaje b/n

Colección Fundación ARCO

Fecha de ingreso: 2019

Lia Perjovschi ha sido reconocida como una de las artistas destacadas de la performance en Rumanía, en numerosas ocasiones en colaboración junto a su marido, Dan Perjovschi. Sus primeros trabajos de performance los realizó cuando comenzó en 1987 sus estudios en la Academia de Arte de Bucarest. En un primer momento las realizaba en el ámbito privado de su apartamento y trataban sobre cuestiones de identidad o de la vida bajo el régimen comunista, e incorporaban la interacción con el público. Después del estallido de la Revolución, ambos regresaron a su ciudad natal para desarrollar en su estudio el Contemporary Art Archive [Archivo del Arte Contemporáneo],

un espacio de documentación, consulta y debate sobre arte contemporáneo, fundamental en su país.

Las piezas de la Colección Fundación ARCO permiten explicar la concepción de la performance para Lia Perjovschi. Por un lado, su insistencia en el archivo y la documentación puede verse en las cien imágenes de sus diferentes performances realizadas desde sus comienzos en 1987 hasta 2019 en un único fotomontaje. Por otro, la muñeca que define como su alter ego refiere a su obra seminal *I Am Fighting For My Right to Be Different* (1993). En ella, la artista interactuaba con la muñeca de tamaño natural, manipulándola para reflejar su propio lenguaje corporal, vistiéndola con su ropa, hasta yacer a su lado. Por último, *Manifestante* es una pieza que enlaza su persona pública y su condición de performer, su vida política y su cuerpo como vehículo de producción estética, a partir de la camiseta o uniforme de las manifestaciones a las que ha asistido en su vida.

Arnulf Rainer

Baden (Austria), 1929

Kreuz, 1984

[Cruz]

Óleo sobre madera

Colección Fundación ARCO

Fecha de ingreso: 2014

Las cruces y crucifixiones son un elemento habitual a lo largo de la trayectoria del informalista alemán Arnulf Rainer. Un absoluto clásico del arte contemporáneo, presente en la *Documenta 6* de 1977, en la Bienal de Venecia del año siguiente y con retrospectivas fundamentales en el Centre Pompidou de París o el Guggenheim Museum de Nueva York. Comenzó a trabajar sobre soportes cruciformes a mediados de los años 50 y luego tendría un peso fundamental en la configuración del grupo de Acción de Viena –que aglutinó a artistas de la performance como Hermann Nitsch, Otto Muehl y Rudolf Schwarzkogler. La pintura *Kreuz* permite entender su relación con este movimiento: el símbolo religioso de la cruz pierde su contenido religioso pero no el sentido cosmológico e incluso antropomorfo; la pintura se introduce de forma expresionista, como una agresión sobre la forma de base, con los trazos del cuerpo sobre la tela reivindicando su carácter de huella de un gesto violento. El resultado, como en los rituales accionistas, consigue mantener la pintura en la tensión entre la abstracción y la forma, entre la iconografía trascendental religiosa y el residuo de la acción del cuerpo en trance.

Antonio de la Rosa

Madrid, 1970

Gráfica de transición, 2018

Pieza registro de acción. Tinta y LSD sobre papel.

Colección CA2M

Fecha de ingreso: 2020

La obra de Antonio de la Rosa, centrada en el dibujo, la acción y la performance, gira en torno a la propia controversia de nuestro sistema social: el sexo, las drogas y los comportamientos amorales se nos presentan como un reflejo del mundo que habitamos. Su trabajo, de gran radicalidad, ha sido casi siempre producido y mostrado en espacios independientes al margen del sistema y la galería comercial: desde la mítica performance realizada en 2005 en la Casa de América de Madrid, donde el público tenía a disposición 25 gramos de cocaína, al proyecto *2 tetas* y un fracaso, con el que el artista se implantó prótesis de silicona en su pecho para experimentar desde el punto de vista femenino la violencia en Ciudad Juárez. Con *Gráfica de transición*, de la Rosa muestra parte de la iconografía que desde hace años viene utilizando, como son emoticonos extraídos de las redes sociales y referencias a los estupefacientes en una clara dicotomía entre lo legal y lo ilegal. En este dibujo realizado en tinta, al que se ha añadido cien gotas de LSD, muestra al famoso muñeco Snoopy –protagonista de muchas de sus obras sobre papel– en un motivo reiterativo de estética psicodélica. Esta pieza sirve de registro de una performance acontecida en 2018 en el espacio Nadie Nunca Nada No, donde el artista, a modo de ritual pagano, ofrecía algunas de estas porciones de ácido al público asistente.

Maria Salgado y Fran MM Cabeza de Vaca

Madrid, 1984 / Córdoba, 1976

Antes de que desaparezca nuestro mundo, escribámoslo (Hacia un ruido), 2014

Vinilo de 7 pulgadas y 45 rpm.

Cara A: 6 min 41 seg. Cara B: 6 min 4 seg

Colección CA2M

Fecha de ingreso: 2020

Maria Salgado y Fran MM Cabeza de Vaca comenzaron a trabajar en 2012 en Madrid. Su trabajo común se centra en la idea de audiotexto como la confluencia entre poesía, lenguaje, música, arte sonoro y performance. *Hacia un ruido* (2012-2016) constituye un marco de trabajo que explora el ciclo de desobediencia política global desde 2011, y que tomó forma de publicaciones (posters, plaquettes), un libro, un disco, una pieza instrumental, una instalación sonora y una performance

en vivo. Esta performance, concebida e interpretada en 2014 – estrenada institucionalmente en las Picnic Sessions del CA2M en junio de ese mismo año–, se recoge aquí en un vinilo de 7 pulgadas. Sobre la voz grabada de una mujer mayor que narra su vivencia infantil de una de las mayores tormentas del siglo XX –cuyo epicentro se localiza donde ella vivía– tal que un fin del mundo, la voz de Salgado primero copia tono, frases y palabras pinchadas por Cabeza de Vaca desde el vinilo que la contiene, para después modificarlas muy ligeramente, de modo que, por un lado, se vuelvan más abstractas y genéricas y, por otro, sirvan para transferir la experiencia de otro acontecimiento de cambio de mundo: el sucedido en torno a 2011 en numerosas plazas del mundo, como la Puerta del Sol. Salgado le cuenta a Cabeza de Vaca la historia de un desborde cuyo origen y alcance se desconoce, y en la intimidad que ambos establecen se incorporan las escuchas de cualesquiera que asistan a la pieza. El disco contiene por una cara la grabación de un audio de la propia performance y por otra el archivo de audio de la voz grabada de la mujer mayor que hace posible la performance misma. La pieza puede escucharse en cualquier momento solicitándolo al personal de sala.

María Sánchez

Ávila, 1977

No nos demoramos, 2014-2018

Instalación / Fotografía polaroid y objetos

Colección CA2M

Fecha de ingreso: 2020

María Sánchez desarrolla acciones y performances que documenta a través de la fotografía o el vídeo. Para ello parte de un trabajo de investigación donde la idea principal gira en torno al abandono de la producción de obra con objeto como resultado. Por el contrario, busca espacios metafísicos en los que utiliza los mínimos materiales para su desarrollo. La artista realiza sencillas acciones en su propia cotidianidad para devolverlas al espacio artístico: un viaje en metro donde acariciar el pelo de un pasajero desconocido; rozar su pie con el de otra persona; tocar la cabeza de los viandantes con su sombra, etc. Acciones que se convierten en sutiles gestos: “Hago piezas a lo largo del día en cualquier situación. Son pequeñas performances en la vida. No hay intervalo con lo que hago y con la vida”. Esta instalación, titulada *No nos demoramos*, está compuesta por las cosas que durante cuatro años María Sánchez ha acumulado, en un proyecto consistente en el cambio secreto de objetos personales por el equivalente de uso público: su taza preferida de desayuno por una de la cafetería Nebraska, una planta de su terraza por una de un parking público, unas sábanas de hotel por las de su cama, etc.

Carolee Schneemann

Fox Chase, Pensilvania (EE.UU.), 1939 – Nueva York (EE.UU.), 2019

Unexpectedly Research, 1962-1991

[Investigar inesperadamente]

16 grabados en color y collage con texto

Colección Fundación ARCO

Fecha de ingreso: 2014

Carolee Schneemann es uno de los nombres fundamentales en la historia de la performance. Proveniente de la generación Fluxus y una de las fundadoras del mítico Judson Dance Center, entendió la performance como un espacio donde desarrollar formas generativas ajenas al lenguaje excluyente y misógino del arte convencional, un medio en el que la representación de la mujer no podría ser convertida fácilmente en mercancía, donde el cuerpo femenino tuviese autonomía y poder al margen de cualquier proceso de fetichización. *Unexpectedly Research* es una pieza fundamental en su trayectoria: se trata de un panel de presentación gráfica donde clarificó, en 1991, la relación de sus trabajos seminales de performance desde 1962 a 1975 con el arte no occidental, para establecer una genealogía feminista para su obra amparada en la ancestralidad. De izquierda a derecha y de arriba a abajo, presenta lo siguiente: la fila superior se centra en las “36 acciones transformativas” que componían *Eye Body* [Ojo cuerpo] (1963) – en la primera, aparece desnuda en el estudio confundiendo su cuerpo con sus pinturas, para reivindicar la importancia de su presentación misma como arte; en las dos de la derecha, un plano general y un detalle de “Ice box” [caja de hielo], de la misma serie– acompañadas de otra imagen, la tercera, un detalle de la pieza *Four Fur Cutting Boards* [Cuatro tableros con recortes de piel], una de sus pinturas quinéticas del mismo año. Bajo estas, otra acción de *Eye Body*, llamada el jardín de serpientes –donde yace desnuda cubierta de ofidios–, junto a la imagen arqueológica de una sacerdotisa minoica con serpientes del 2000 a. C., seguidas de una imagen de *Body Collage* (1968) –una pieza relacionada con las imágenes de la crueldad americana en Vietnam, realizada con su *Kinetic Theater*– yuxtapuesta a la estatuilla de una diosa lechuza de Nueva Guinea. En la tercera fila, una imagen fija de su película en 16 mm *Fuses* (1965) –donde presentaba la sexualidad heterosexual desde el punto de vista de la mujer, en un coito con el compositor James Tenney– se compara a una escultura erótica de Zaire, y otra imagen del film –que la artista llama “cabezas orgásmicas”– continúa con el apareamiento de dos leones, para insistir en la relación natural que constituye la representación del sexo. Por último, de nuevo *Body Collage* se pone en relación esta vez con una figurilla de una salta-

cubierta de ofidios-, junto a la imagen arqueológica de una sacerdotisa minoica con serpientes del 2000 a. C., seguidas de una imagen de Body Collage (1968) –una pieza relacionada con las imágenes de la crueldad americana en Vietnam, realizada con su Kinetic Theater– yuxtapuesta a la estatuilla de una diosa lechuza de Nueva Guinea. En la tercera fila, una imagen fija de su película en 16 mm Fuses (1965) –donde presentaba la sexualidad heterosexual desde el punto de vista de la mujer, en un coito con el compositor James Tenney– se compara a una escultura erótica de Zaire, y otra imagen del film –que la artista llama “cabezas orgásmicas”– continúa con el apareamiento de dos leones, para insistir en la relación natural que constituye la representación del sexo. Por último, de nuevo Body Collage se pone en relación esta vez con una figurilla de una saltadora ritual de toros de la cultura cretense del 2000 a. C., terminando con el par que constituyen una fotografía de Interior Scroll (1975) [Rollo interior] –una pieza mítica donde el papel extraído de la vagina para ser leído le permitía ser dueña de su propia narrativa, dejar de ser una abstracción como mujer– junto a otra de una diosa vulva de Nigeria. El texto de la pieza dice: “Inesperadamente, su investigación acerca de las figuraciones arcaicas / reveló impactantes precedentes a las imágenes de sus acciones en vivo / cada equivalencia es descubierta después de meses o años / la energía que impulsó el concepto a ocupar su cuerpo”. Cada una de las imágenes que relaciona con su trabajo fue, pues, descubierta a posteriori en las culturas ginecocráticas que investigaba, construyendo una genealogía nueva de disidencias con la que construyó una lucha por la igualdad de género en el arte de su tiempo.

Andrés Senra

Rio de Janeiro (Brasil), 1968

Fiesta de la Radical Gai en el CSOA Minuesa, 1991

Fotografía en b/n

Acción de la Radical Gai y LSD en la Puerta del Sol el 1 de diciembre de 1993, 1993

2 fotografías en b/n

“El ministerio tiene las manos manchadas de sangre”. Acción de la Radical Gai y LSD en el Ministerio de Sanidad el 1 de diciembre de 1994, 1994

2 fotografías en color y fotografía en b/n

Colección CA2M

Fecha de ingreso: 2020

A comienzos de los 90, se produce en España una repoliti-

zación de las prácticas artísticas que, en el ámbito de la crítica de género, cristalizó en la emergencia de lo queer que aglutinó, por un lado, las voces disidentes con la ortodoxia feminista y, por otro, los movimientos por los derechos LGTBI. La crisis del sida fue el catalizador de la emergencia de dos grupos fundamentales: la Radical Gai y LSD. Sus acciones estético-políticas en el espacio público –tomado entonces por el poder institucional–, las aulas, los bares, las fiestas y las manifestaciones –ligando lo personal y lo público de forma indisoluble– y a sus revistas De un Plumazo y Non Grata, respectivamente, fueron una contribución fundamental. LSD –sus siglas responden a Lesbianas Se Desnudan, Lesbianas Sin Duda, Lesbianas Sin Dinero, etc.– estuvieron en activo entre 1993 y 1998 y la Radical Gai, entre 1991 y 1997. Ambos movimientos estuvieron ligados al barrio de Lavapiés, e integrantes de los dos colectivos son hoy figuras clave en la producción teórica y artística de género. Las imágenes que el artista Andrés Senra documentó en su día pertenecen al imaginario colectivo de la intersección entre arte y política en Madrid, de la manera en que la presencia pública y la acción común de los cuerpos generan posibilidades de supervivencia ante las violencias cotidianas. La primera, de 1991, muestra una fiesta de la Radical Gai en el Centro Social Okupado Autogestionado de la calle Toledo, donde un colectivo transmaricabollo –su traducción local de lo queer anglosajón– realiza el símbolo por antonomasia de la lucha feminista. Otras dos fotografías en blanco y negro muestran las acciones de la Radical Gai y LSD el Día Internacional de la Lucha contra el Sida de 1993, escenificando la muerte privada en el espacio público de la Puerta del Sol, en un momento en el que, ante la crisis económica, el gobierno de Felipe González había decidido recortar en sanidad, educación y cultura, provocando una caída en la calidad de la atención sanitaria a las personas que vivían con VIH. El último grupo de imágenes muestra la acción “El ministerio tiene las manos manchadas de sangre” realizada por ambos colectivos ante el Ministerio de Sanidad, el mismo 1 de diciembre pero del año siguiente. La rotundidad de las huellas de manos ensangrentadas en el pavimento frente a los antidisturbios incluye también una icónica imagen de Ricardo Llamas –uno de los pioneros de la teoría queer en España, que él llamaría “teoría torcida”– accionando una jeringuilla con un silbato en la boca y una gorra de ACT UP.

SEPA

¿No es acaso sospechoso que las cosas parezcan algo?

¿No es acaso sorprendente que lo parezcan también?, 2015-2020

¿No es acaso sorprendente que lo parezcan también?, 2015-2020

Díptico. Pintura acrílica sobre lienzo

Colección CA2M

Fecha de ingreso: 2020

“SEPA es un personaje misterioso del que durante largo tiempo se desconocía su identidad. Desde hace más de seis años, su trabajo ha consistido en introducir carteles con breves mensajes de carácter absurdo, poético, humorístico y/o filosófico en el espacio público. Estos pretenden, durante al menos un segundo, desorientar las neuronas del lector y ponerle a pensar en nuevas direcciones”. Sergio de Pablo define así un trabajo que se mueve entre la acción, la performance y el mundo de las artes escénicas. Textos como el de esta obra han de considerarse una recopilación en modo documental, sobre lienzo duradero, de acciones de pegadas de carteles en el espacio público de diversas ciudades del mundo, entre 2015 y 2020. En este caso, en ambos textos, irónicos, poéticos y sugerentes, el artista propone una reflexión sobre el impacto visual a través de preguntas que responden a una reflexión universal tamizada de filosofía, psicología o mitología cotidiana. A SEPA le interesan distintas formas de experimentación y el diálogo con lo más popular. También es conocido por ser miembro del grupo musical Ojo Último, y forma parte del colectivo escénico SUGA.

Bruce W. Talamon

Los Ángeles (EE.UU.), 1949

David Hammons realizando un Body Print [huella corporal] en el estudio de la Avenida Slauson, Los Ángeles, 1974

Fotografía b/n

Colección CA2M

Fecha de ingreso: 2018

Bruce W. Talamon es un fotógrafo californiano habitualmente conocido por su trabajo de foto fija para la industria de Hollywood. En los años setenta estuvo estrechamente vinculado al grupo de artistas afroamericanos cercanos al ideario político del nacionalismo negro, entre ellos el artista David Hammons (Springfield, Illinois, 1943), quizá el más importante artista conceptual afroamericano. Talamon documentó los procesos de trabajo de Hammons durante la producción de sus primeras series emblemáticas de Body Prints [Huellas corporales], en los que el propio artista otros cuerpos negros se cubrían con grasa animal y prensaban su cuerpo contra el papel, para luego fijar las man-

u otros cuerpos negros se cubrían con grasa animal y prensaban su cuerpo contra el papel, para luego fijar las manchas resultantes con pigmento en polvo. Esta serie constituye uno de los alegatos más radicales de la presencia del cuerpo negro en el sistema del arte, sometiendo a una sofisticada crítica su condición de representación desde la mirada blanca como fantasía comercializada.

Wolf Vostell

Leverkusen (Alemania), 1932 – Berlín (Alemania), 1998

Dé-collage video films, 1963-1971

Contiene siete vídeos:

Sun in your head, 1963

20 Juli 1964 Aachen, 1964

Starfighter, 1967

Notstandbordestein, 1969

Brotvermessung, 1969

Ruhender Verkehr, 1969

Vietnam, 1968 - 71

Betacam digital, b/n. Cada vídeo tiene una duración de 7 minutos

Colección CA2M

Fecha de ingreso: 2006

Wolf Vostell es reconocido por ser uno de los iniciadores del movimiento FLUXUS junto a Nam June Paik, Joseph Beuys o Charlotte Moorman, y descubridor de la técnica del dé-collage en relación con la traducción literal del francés de la que deriva: deshacer o desprender. Su obra se expresa mediante la fotografía, la pintura, la instalación o el vídeo como soporte para registrar muchas de sus acciones y performances. Afincado en España desde finales de los años sesenta, Vostell, en su infancia, fue testigo de las devastadoras consecuencias de la Segunda Guerra mundial; de ahí que las referencias al Holocausto judío sean una constante en su producción, como lo son también las reflexiones sobre el mundo que habitamos, el exilio, la sociedad de consumo o la violencia. En *Dé-collage video films*, formada por siete vídeos, muestra algunos de los ejercicios experimentales que lo emparentan directamente con el videoarte y la estética de la destrucción. En 1976 se inauguró el Museo Vostell de Malpartida en Cáceres, donde están presente sus obras y el gran archivo que recoge mucha de la documentación que completa su trabajo.

SELECCIÓN DE IMÁGENES



Ana Mendieta
Untitled (Body Tracks), 1974



John Baldessari
Throwing three balls in the air to get a straight line,
1973



Bruce Talamon
*David Hammons realizando un Body Print [huella corporal]
en el estudio de la Avenida Slauson, Los Ángeles, 1974*



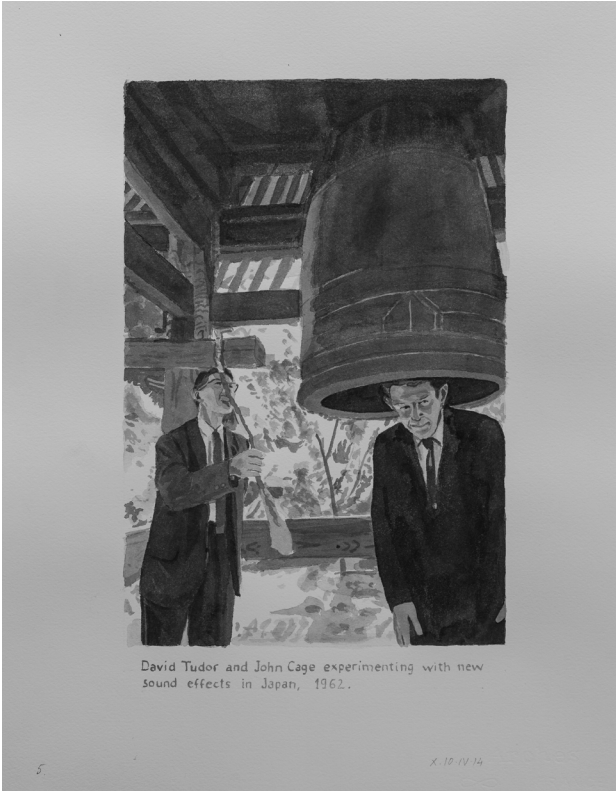
Enrique Meneses
*Cassius Clay (más tarde Muhammad Ali) leyendo sus
poesías en Nueva York, en el Lower Manhattan, 1963*



Carolee Scheemann
Unexpectedly Research, 1962-1991



Arnulf Rainer
Kreuz, 1984



Xisco Mensúa
Happening, 2014

