

Puntos de fuga: David Lamelas y su búsqueda de una práctica inimaginable en la esfera de lo estético

Vanishing Points: David Lamelas and his search for an unimaginable practice in the aesthetic sphere

Pedro de Llano Neira
Universidad de Santiago de Compostela

Fecha de recepción: 27 de octubre de 2016
Fecha de aceptación: 11 de septiembre de 2017

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 28, 2016, pp. 207-228
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2016.28.011>

RESUMEN

David Lamelas es un artista clave del arte conceptual. Participó en muchos de los hitos de esta Neo-vanguardia (*Information*, MoMA, 1970 y *Documenta*, 1972) y, sin embargo, su obra todavía es relativamente desconocida. Tal vez porque nunca se le ha identificado con un contexto concreto (ha vivido en Buenos Aires, Londres, Los Ángeles...) o quizá porque la apariencia de su obra ha cambiado radicalmente en sus distintas fases. Este texto argumenta la centralidad de Lamelas en el conceptual planteando la hipótesis de que la “fuga” es una de las líneas transversales de su trabajo: el tropo que adopta la relación entre presencia y ausencia en su obra. A partir de una investigación que echa mano de documentación inédita, así como de entrevistas con el artista, se trata de analizar las relaciones entre su biografía y su obra. El resultado es un texto que repasa catorce proyectos del periodo 1965-2000.

PALABRAS CLAVE

Arte conceptual. David Lamelas. América Latina. Ficción. Biografía. Dictaduras. Fuga.

ABSTRACT

David Lamelas is a key artist of conceptual art. He took part in many important exhibitions of this Neo Avant-Garde (*Information*, MoMA, 1970; *Documenta V*, 1972). However, his work is still relatively unknown - either because he has never been identified with a particular context (living in Buenos Aires, London, Los Angeles...), or because the formal appearance of his work has changed radically throughout its different periods. This paper argues Lamelas centrality in the context of conceptual art, out of the hypothesis of the “fugue” being one of the main subjects in his practice: the trope which the relation between presence and absence adopts in his art. This research is based on unpublished documentation, as well as interviews with the artist himself. It attempts to analyze the connections between his life and his work. The outcome is a survey of 14 projects from the period 1965-2000.

KEY WORDS

Conceptual art. David Lamelas. Latin America. Fiction. Biography. Dictatorships. Fugue.

Mi trabajo es una especie de investigación. Una investigación que empezó cuando era un niño y continua todavía hoy. Veo esto como una expresión de mi mundo interior y mi interés en la comunicación. Y cuando digo comunicación me refiero a comunicación visual, intelectual, espiritual. El mundo ha tomado muchas formas a lo largo de mi vida y mi trabajo está siempre en relación a mi contexto

David Lamelas¹

Hay quien dice que existen tres formas de estar en el mundo: se lucha, se acepta (y se permanece) o se huye. La elección de una de estas tres opciones depende, como es obvio, de múltiples factores. Muchas veces las tres alternativas coexisten y se confunden. Los fugitivos pueden ser héroes, villanos o simplemente personas que luchan por sobrevivir. En el campo estético, en especial en la literatura y en el cine, las fugas se han preferido tratar, por lo general, desde un punto de vista romántico; como la historia de una persona que abandona su lugar de origen para vivir una aventura, una experiencia transformadora.

David Lamelas ha sido descrito en distintas ocasiones como un nómada², que ha vivido en ciudades como Londres, Bruselas, Nueva York o Berlín y actualmente reparte su tiempo entre Buenos Aires, París y Los Ángeles. Un nómada no es lo mismo que un fugitivo. En general, el nomadismo se contempla como una actitud vital con connotaciones positivas. Especialmente, en el mundo del arte y la cultura, dos ámbitos en los que el cambio de residencia frecuente suele asociarse con la libertad para decidir el destino de uno mismo; con el éxito. Un fenómeno que se ha intensificado con la globalización y que miles de artistas jóvenes persiguen como un ideal, cambiando de residencia cada pocos meses. Lamelas fue, como otros de su generación, un precursor de este estilo de vida itinerante. En uno de los mejores textos escritos sobre él Inés Katzenstein analizó su trabajo desde el punto de vista del artista sin patria, del nómada que atraviesa fronteras y se adapta a diferentes contextos a medida que avanza en su carrera. La curadora argentina argumenta, además, que, “distinta del exilio o de la dislocación forzosa, distinta incluso de la figura del inmigrante, la voluntad móvil de Lamelas se inició como una estrategia destinada a superar las limitaciones e incomodidades propias de su origen periférico y a internacionalizarse”³.

A diferencia del “glamour” del nómada, que encarna la bohemia contemporánea, la fuga tiene peor fama. Se fugan las personas que abandonan su hogar obligados; quizá buscando un refugio que los proteja de la represión política, de la guerra o la violencia. Huyen o se exilian las personas que no encajan en

¹ Céline CONDORELLI, David GOTHARD, Gerard HEMSWORTH, David LAMELAS, Robrecht VANDERBEEKEN, *David Lamelas: Drawing Room Confession*, Londres, Mousse Publishers, 2011, p. 26.

² La definición de Lamelas como nómada proviene sobre todo de un texto de Inés Katzenstein de 2006, pero otros autores han enfatizado este comportamiento. Para Benjamin Buchloh, Lamelas fue uno de los pioneros de la globalización en el arte; en una línea semejante, pero más humorística, Sabine Breitwieser lo caracterizó como un “globetrotter”, Stuart Comer lo describió como un “emigrante profesional”, Chus Martínez se refirió a él como una especie de “hijo pródigo” y María José Herrera lo identificó con la imagen del “viajero”. Los comisarios Bartomeu Mari y Dirk Snauwaert también se refirieron a esta pulsión itinerante de Lamelas en un simposio celebrado en Londres en 2001. Inés KATZENSTEIN, “David Lamelas: una estética situacional”, en *David Lamelas: extranjero, foreigner, étranger, ausländer*, Inés Katzenstein (comis.), Ciudad de México, Museo Rufino Tamayo y MALBA (catálogo de la exposición celebrada del 2 de junio al 14 de agosto de 2005), p.15; Benjamin H. D. BUCHLOH, “Sign and Structure in the Work of David Lamelas”, cat. exp., *A New Refutation of Time*, Kunstverein München and Witte de With, 1997, p. 121; SABINE BREITWIESER, *Vivencias. Life Experience*, cat. exp., Generali Foundation, Viena, 2000, pp. 13-31; Stuart COMER, “David Lamelas: The Limits of Documentary”, *Afterall*, 11 (2005), p. 107-108; Chus MARTÍNEZ, “David Lamelas”, texto en el folleto publicado con motivo del programa de proyecciones de películas y vídeos de David Lamelas celebrado en el Museo Reina Sofía, Madrid en 2005; María José HERRERA, *David Lamelas: Buenos Aires*, Buenos Aires, Eduntref, 2011, p. 13; Bartomeu MARI y Dirk SNAUWAERT, *David Lamelas. The Impossibility of Information: Symposium*, Londres, The Royal College of Arts, 2001.

³ KATZENSTEIN, 2006, p. 15. Inés Katzenstein fue también la comisaria de la exposición *David Lamelas: extranjero, foreigner, étranger, ausländer*, que se celebró en el Museo Rufino Tamayo, en la Ciudad de México, y en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), en 2006.

determinados contextos sociales por motivos raciales, religiosos o de género. Los que son ambiciosos y no encuentran oportunidades para crecer en su propio contexto. También se fugan aquellos que han cometido delitos o que han roto las normas sociales y anhelan espacios de libertad. El impulso del nómada es la voluntad, el deseo, mientras que el del fugitivo es la violencia, el miedo. La diferencia entre ambas actitudes es sustancial y parece residir, fundamentalmente, en el tipo de influencia o presión que un contexto determinado ejerce sobre el sujeto y en su libertad para elegir, en un momento dado. Frente a la “deriva” y aparente falta de raíces del nómada, el fugitivo arrastra siempre consigo una historia pretérita, que bien puede ser un “trauma” o la razón que lo empuja al nomadismo.

El presente texto está dedicado a discernir cuánto de “nómada” y cuánto de “fugitivo” cabe reconocer en la actitud vital y artística de Lamelas y, sobre todo, en qué medida afecta esto a su trabajo. Para hacerlo nos fijaremos precisamente en los contextos por los que Lamelas transitó, en el modo en que le influyeron o condicionaron y en las decisiones que tomó en cada momento. Las comillas de “fugitivo” no son, en este caso, irrelevantes: designan el significado, a medio camino entre lo real y lo simbólico (o literario), que le vamos a otorgar a la palabra en el presente texto.

Los argumentos que se exponen a continuación se basan tanto en datos biográficos, como en el estudio pormenorizado de una selección de obras importantes en su carrera. Partimos de la base, en este sentido, de que la “persona”⁴ de Lamelas (es decir, la figura pública construida por el artista) es un factor indisoluble de sus productos materiales. De igual modo, asumimos que todo gran arte es la destilación de una experiencia biográfica (auténtica) que aparece representada en la obra de una manera más o menos abstracta. Al final del texto regresaremos a esta amalgama de la biografía, la obra y la “persona”.

La primera parte del artículo está dedicada a repasar su trayectoria vital y es la que aporta información más original. Es aquí donde encontraremos las claves que nos permiten comprender la figura de Lamelas no sólo como “nómada” o “extranjero vocacional”, sino también como “fugitivo”. Estos datos responden a un esfuerzo por contextualizar su trabajo con mayor intensidad, a partir de elementos que nunca antes habían sido considerados en profundidad. Esta contextualización persigue acercarse un poco más a lo que el propio Lamelas denominó una vez como el “secreto de la producción” del artista (sabiendo de antemano que se trata de un enigma difícil de descifrar, por no decir imposible)⁵.

Elusivo y escurridizo como pocos, Lamelas es un artista que ha “huido” sistemáticamente, no solo en un sentido geográfico, sino también de una identidad fija. Comenzó pintando cuadros de gran formato que hacían referencia a la cultura popular pero pronto derivó hacia una estética próxima al Minimalismo. Abrazó el conceptual al llegar a Europa y renegó de él cuando se mudó a California. Hizo vídeos cuando tuvo acceso a la tecnología e incluso experimentó con la arquitectura en los noventa, en pleno auge de los proyectos para el espacio público. Como buen californiano de adopción, Lamelas podría considerarse un “surfer” de las tendencias. ¿Oportunista o camaleón? Posiblemente ninguna de las dos, o ambas.

*

⁴ En inglés se utiliza el término “*persona*” (“the artist *persona*”) para designar lo que en castellano llamaríamos “personaje”, es decir, una construcción simbólica de la personalidad pública del autor en la que se mezclan elementos reales y ficticios. Salvador Dalí sería un ejemplo paradigmático de lo que significa este término y en qué medida resulta inseparable de la obra del artista. Andy Warhol, otro. O Martin Kippenberger. La “persona” o el “personaje” del artista sería entonces la traducción de un lenguaje artístico a un conjunto de comportamientos, actitudes y apariencias. Obviamente, las cuestiones biográficas y sus posibles manipulaciones, exageraciones o invenciones adquieren especial relevancia a la hora de analizar la “persona” del artista.

⁵ En su texto “Self-Awareness” (1969), Lamelas vinculó la expresión “secreto de la producción” a la idea de ficción, al mismo tiempo que apuntaba que se trata de algo “anterior” a la propia obra: ¿la biografía, tal vez? David LAMELAS, “Self-Awareness”, manuscrito, 1967, *David Lamelas Papers (1964-1997)*, Getty Research Institute, Los Ángeles, Research Library, Special Collections and Visual Resources, Accession n°. 2005.M.12, box 2, folder 20. Publicado en el libro Inés KATZENSTEIN (ed.), *Listen, Here, Now! Argentine Art in the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, Nueva York, Museum of Modern Art (MoMA), 2004, p. 247.

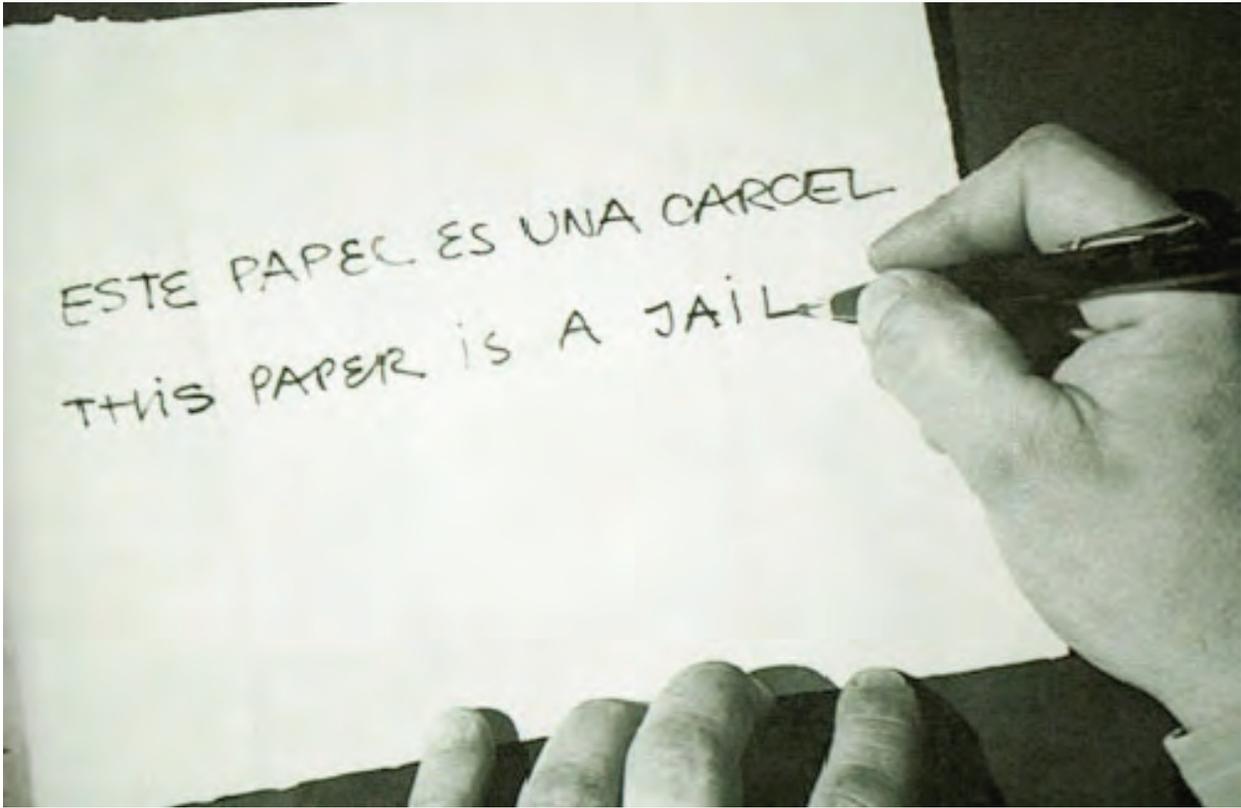


Fig. 1. Horacio Zabala, *Este papel es una cárcel*, fotografía, 1972.

Antes de empezar a desarrollar nuestro argumento, conviene recordar que la “fuga”, bien sea como acción real o ficticia, tuvo una presencia destacada en el arte y la cultura de las décadas de los sesenta y setenta. Forma parte de la biografía de varios artistas de aquella generación, en especial latinoamericanos, como Helio Oiticica, Ulises Carrión, Horacio Zabala, pero también de escritores, como Reinaldo Arenas o Roberto Bolaño (fig. 1). Muchos se vieron obligados a escapar, emigrar o exiliarse (a veces resulta complicado marcar límites precisos entre una cosa y otra) por diferentes motivos. Las dictaduras de distinto signo que sojuzgaron a muchos países de América Latina en la década de los setenta están detrás de muchas de estas escapadas, reales o simbólicas, por parte de artistas que no soportaban aquellas condiciones o cuyas vidas estaban amenazadas. Por otro lado, la fuga como recurso poético o literario aparece en obras clave de la generación de David Lamelas, como las películas *Al final de la escapada* (1959) y *La gran evasión* (1963) o la serie *El fugitivo* (1963-67). Todo este trasfondo cultural, que afectó profundamente a una generación, la de 1968, que rechazaba con rabia las convenciones sociales y culturales heredadas de sus padres, e hizo todo lo posible por alejarse de ellas, es reconocible también en otros artistas relacionados con el conceptual, como Allen Ruppersberg y Bas Jan Ader (fig. 2 y 3).

David Lamelas estaba al tanto de todas estas referencias. Lo que no quiere decir que le influyeran directamente, pero sí que formaban parte de una especie de “ruido de fondo” que, de una u otra manera, era afín a su sensibilidad. La relación de Lamelas con la idea real y ficticia de la “fuga” tiene una historia mucho más específica, que comienza en Galicia, la tierra de sus padres, durante la Guerra Civil española (1936-1939). Es esta historia la que se reconstruye a continuación, como contexto a partir del cual valorar un conjunto de obras limitado, pero sustancial, que realizó entre 1965 y 2000.

La Guerra Civil española dividió el país y provocó un millón de muertos. A diferencia de otras zonas, en las que los combates entre ambos bandos no perdieron un ápice de intensidad en los tres años que

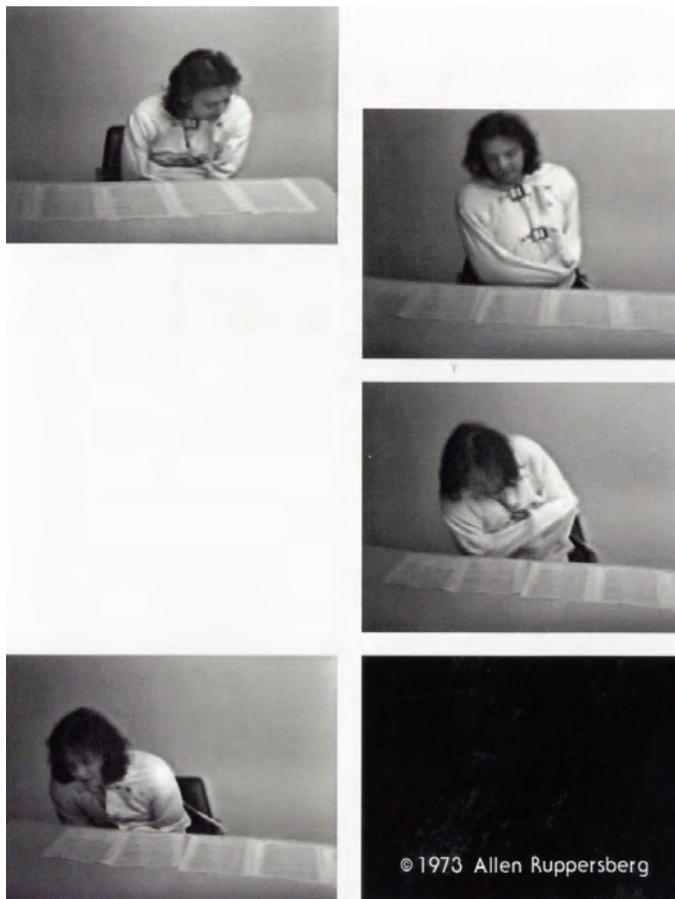


Fig. 2. Allen Ruppertsberg, *A Lecture on Houdini*, video, 1973.



Fig. 3. Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous*, boletín de la galería Art & Project, 1975.

duró la contienda, en Galicia siempre se dice que la guerra duró poco: las fuerzas leales a la república estaban poco organizadas y aisladas del resto del país y los militares sublevados consiguieron controlar la situación en pocas semanas. Eso no quiere decir que no hubiese represión. Al contrario, muchas personas fieles a la democracia fueron encarceladas y acusadas de conspirar y realizar actividades subversivas. A pesar de que en la mayoría de los casos las actividades que se juzgaban no eran violentas (por ejemplo, un concejal de pueblo que hacía propaganda a favor de la república, un maestro se declaraba públicamente comunista o anarquista, sindicalistas) muchos fueron ejecutados tras celebrarse simulacros de juicios que carecían de toda legalidad. Se calcula que casi cinco mil personas fueron asesinadas en Galicia entre 1936 y 1939, en los denominados “paseos”⁶.

Este clima de terror y represión se prolongó durante toda la guerra. Galicia era en aquel tiempo una región eminentemente rural y conservadora lo que explica en buena medida que los militares fascistas se hiciesen tan rápidamente con el poder. Con todo, existían focos de resistencia y grupos izquierdistas que se negaban a aceptar esta realidad y trataron de hacerle frente. Uno de estos grupos fueron los “fuxidos”: resistentes que, por miedo a ser detenidos, encarcelados, torturados y ejecutados por sus ideas políticas, decidieron irse a vivir al monte y organizarse para seguir luchando contra la dictadura desde allí.

⁶ Lourenzo F. PRIETO *et. al.*, *Nomes e voces* [en línea], <http://www.nomesevoces.net/gl/informe/informe-de-resultados-vitimas-galicia-1936-1939/vitimas-con-resultado-de-morte/> [Consulta: 20 de noviembre de 2015].

La historia de los “fuxidos” en Galicia es la misma que las de los “huidos” en otras partes de España o el “maquis” francés. Los objetivos eran idénticos: convertirse en la avanzadilla que derrotaría al fascismo a partir de una estrategia de guerrillas. Pero, mientras que la resistencia francesa contó con el apoyo exterior de los ejércitos aliados, los “huidos” españoles tuvieron que enfrentarse en solitario a un enemigo más fuerte y mejor organizado. Mantuvieron la esperanza en su objetivo durante mucho tiempo, al menos hasta que, a finales de la década de los cuarenta, terminada la Segunda Guerra Mundial, se hizo evidente que los guerrilleros anti-fascistas españoles nunca iban a recibir la ayuda del exterior que necesitaban para derribar el régimen del General Franco⁷ (fig. 4).

Por este motivo, la experiencia de estos hombres sobreviviendo en el monte en condiciones infrahumanas, haciendo frente a las inclemencias meteorológicas y al acoso constante por parte de las fuerzas represivas del régimen, puede ser calificada como heroica. Algunos de estos “fuxidos” aguantaron en el monte hasta principios de la década de los cincuenta, más de diez años. Otros abandonaron la causa más temprano e intentaron salir del país a través de los Pirineos, hacia Francia. Los más desafortunados murieron, bien porque no consiguieron sobrevivir en aquellas condiciones, bien porque fueron capturados o abatidos por la Guardia Civil.

Victoriano Carrera, el hermano más joven de la madre de David Lamelas, Amelia, fue uno de estos “fuxidos”. Victoriano contaba en 1936 con dieciocho años. Era un crío, como tantos otros que se vieron forzados a escapar para salvar su vida. La decisión de esconderse en el monte la tomaron sus padres, temiendo por su integridad. Según el propio Lamelas, su tío Victoriano no era un líder político ni alguien especialmente prominente, sino un muchacho que simpatizaba con las ideas políticas contrarias a la dictadura y que, tal vez, “hablaba demasiado”⁸. Elementos tan inocentes como estos provocaron que muchos jóvenes acabaran enterrados en cunetas con un tiro en la nuca. Así de injusta, primitiva y cruel fue la Guerra Civil española. Como en muchos de estos casos, la familia de Lamelas contaba con reencontrarse con Victoriano al cabo de poco tiempo. Imaginaban que pasaría una temporada en el monte, hasta que la situación se calmase. Pero no fue así.

Al terminar la guerra, los padres de Lamelas abandonaron las aldeas de la montaña orensana donde habían nacido y emigraron a Argentina; era el principal destino para cientos de miles de gallegos en aquella época que se embarcaban en los transatlánticos de la compañía hamburguesa en los puertos de Vigo o A Coruña. Atrás dejaban una forma de vida ancestral. Pero también las penurias de un entorno subdesarrollado en el que, todavía en la década de 1960, era habitual que las personas conviviesen bajo el mismo techo con las bestias que les servían de sustento. Buenos Aires, en cambio, les ofrecía todas las oportunidades que aquellas aldeas remotas y miserables les negaban: trabajo, posibilidades para progresar y, lo más importante de todo, un futuro mejor para sus hijos (fig. 5).

Buenos Aires era en la década de los cuarenta la “ciudad” más grande de Galicia. Allí se reunieron cerca de medio millón de emigrantes que se mezclaron con los italianos, los polacos y algunos nazis alemanes escapados tras la Segunda Guerra Mundial. Los gallegos, que tenían fama de laboriosos y “brutos”, se convirtieron, a pesar de los chistes que se hacían sobre ellos por su origen campesino (muchos eran analfabetos y padecieron estos estereotipos), en una de las comunidades más pujantes y visibles en un país que se modernizaba a pasos agigantados y vivía una etapa dorada. La familia de Lamelas no tardó en prosperar en aquel ambiente. Su padre, que conoció a su madre en la ciudad porteña, empezó trabajando en un carromato tirado por un caballo que repartía pan. Luego se hizo socio de esa panadería y finalmente se convirtió en su propietario.

⁷ Sobre “maquis” y “fuxidos” ver: Secundino SERRANO, *Maquis. historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2001, y *Crónica de los últimos guerrilleros leoneses (1947-1951)*, Valladolid, Ediciones Ámbito, 1989.

⁸ Conversación con David Lamelas, 9 de junio de 2015, Los Ángeles.



Fig. 4. “Fuxidos” en Galicia, sin fecha.



Fig. 5. Aldea de Borruga en la Sierra de Manzaneda, Ourense.

Lamelas y su mellizo Víctor nacieron en la “cuadra” de aquella panadería, que estaba en el barrio del Parque Chacabuco. Cuando era niño, el artista recuerda que en su casa el único tema de conversación era España y la situación de su tío Victoriano. Él era el encargado de escribir las cartas a su abuela, dirigidas a “Borruga, provincia de Orense, España”. La pesadilla para las familias de los “fuxidos” no se limitaba a la ausencia de sus seres queridos, sino que, los que se quedaban, también tenían que sufrir la represión, vigilancia y persecución por parte de las autoridades. Los dramas para la familia Lamelas no concluyeron ahí. A los cinco años, el artista perdió a su hermano mellizo, Víctor, que falleció a causa de una meningitis. La relación entre ellos, como es habitual entre los mellizos, era especial. Lamelas ha llegado a afirmar que se sentían como “una misma persona” y que, para él, “Víctor nunca se fue del todo”. Este es otro motivo fundamental para entender su decisión de irse de Argentina, en 1968, para estudiar en Londres: huir del abandono que sufrió al desaparecer su hermano mellizo.

Cuando Lamelas tenía ocho años, aproximadamente, hubo dos acontecimientos importantes: un primer viaje a España con su madre y el comienzo del peronismo, que afectó al negocio familiar. En España, donde pasó casi un año, acompañando a su madre, mientras se ocupaba de solucionar diversos asuntos pendientes, Lamelas visitó el museo del Prado por primera vez. *Las Meninas* le fascinaron. Le impresionaron su escala y concepto: “como una pantalla cinematográfica que pasaba una historia delante de los ojos del espectador”⁹. La peor parte del viaje estuvo relacionada de nuevo con su tío Victoriano. Por muchos esfuerzos que hizo la madre, nunca volvieron a tener noticias del hermano que se había fugado al monte para luchar contra el franquismo.

Después de ese viaje, Lamelas y su madre regresaron a Argentina. La Argentina de finales de los años cincuenta era, en comparación con la autarquía española de posguerra, un país pujante, desarrollado y moderno. El periodo comprendido entre el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la dictadura (1939-1969), cono-

⁹ Conversación con David Lamelas, 12 de mayo de 2015, Los Ángeles.



Fig. 6. David Lamelas, *Mujer corriendo en 12 secciones*, 1964. Cortesía David Lamelas y Galerie Jan Mot.

cido como “desarrollismo”, resultó especialmente transformador. Al constante desembarco de emigrantes, se sumó la creación de infraestructuras industriales, el crecimiento de la clase media, la expansión de los medios de comunicación y el florecimiento de la escena cultural en Buenos Aires. El aumento del poder de los Estados Unidos en la región, en el apogeo de la Guerra Fría y tras la “crisis de los misiles”, coincidió con la expansión del peronismo, por un lado, y con el auge de los movimientos revolucionarios de izquierda, por otro. La adolescencia y la juventud de David Lamelas estuvieron muy marcadas por este contexto, tanto en lo artístico, como en lo personal.

Este fue el telón de fondo de los primeros años de David Lamelas como artista. Su debut en la galería Lirolay, en 1964, lo hizo, curiosamente, con una serie de retratos del mayor icono de su época: Carlos Gardel. Poco después, en un estilo figurativo todavía muy semejante al de este primer proyecto, Lamelas pintó otra pieza enigmática y premonitoria: *Mujer corriendo en doce secciones* (1965). Además de lo que describe el título, la pintura, compuesta por doce paneles, muestra a una mujer, cuyo rostro se oculta en un escorzo, seccionado por una placa metálica, que sustituye uno de los lienzos con calculada frialdad y extrañeza, en lo que parece el impulso vigoroso para iniciar una carrera. Sobre ella, la artista y crítica del diario francés de Buenos Aires, *Le Quotidien*, Germaine Derbecq, destacó que eran piezas que “no se resignan ya a un muro. Quieren entrar en la danza, no se resignan a “planchar”. Y para entrar en la danza hay que entrar en el espacio, romperlo, ocuparlo, darle una forma, su forma”¹⁰ (fig. 6).

¹⁰ Germaine DERBECQ, “Texto sobre la exposición de David Lamelas en la galería Lirolay”, manuscrito inédito, circa 1964, *David Lamelas Papers (1964-1997)*, Getty Research Institute, Los Ángeles, Research Library, Special Collections and Visual Resources, Accession n°. 2005.M.12, box 2, folder 21.

En sus siguientes proyectos, Lamelas cambió de registro y siguió explorando este territorio de una manera más abstracta: *Conexión de tres espacios* (1966); *Situación de tiempo* (1967), *Conexión de dos espacios* (1967)... Al hacerlo, Lamelas participó en el que tal vez fue el debate estético más importante de la segunda mitad de los sesenta, todavía crucial: la crítica del cuadro de caballete tradicional (la obra de arte como “objeto”), la fusión de la obra con el espacio arquitectónico y el eventual desbordamiento (o “fuga”) de los límites institucionales. No es la intención de este texto reconstruir aquel momento, ni detallar las fuentes de las que bebió la obra temprana de Lamelas, pero sí, al menos, llamar la atención sobre artistas, como los del movimiento Madí, Raúl Lozza o Lucio Fontana, que investigaban el espacio intermedio entre la pintura y la escultura, desde finales de los cuarenta, en Argentina, así como subrayar el papel del Instituto di Tella.

El rol del di Tella en Buenos Aires a mediados de los sesenta ha sido reivindicado por varios autores¹¹, pero no deja de ser importante recordarlo. El instituto se fundó en 1958 y se presentó como un centro de investigación cultural, sin ánimo de lucro, financiado por la Fundación di Tella. El director era Jorge Romero Brest, un carismático crítico de arte que puso especial empeño en orientar a la nueva generación. El objetivo del di Tella era servir de apoyo a los jóvenes artistas a través de un programa que articulaba y difundía la vanguardia (Roberto Jacoby, Óscar Bony, Ricardo Carreira, Raúl Escari, Nacha Guevara, Marta Minujín, Lamelas...). Desde el presente, se diría que el ambiente del di Tella fue un auténtico complemento vitamínico-intelectual para el joven Lamelas, que, a partir de entonces, quemó etapas a toda velocidad. “Empezó como artista pop en 1964, a la edad de diecinueve años, y presentó expresiones de arte minimalista en el di Tella al final de 1967”, apuntaba el crítico Jorge Glusberg, en la primera monografía del artista, publicada en 1978. “Simultáneamente”, proseguía Glusberg, “ganó el premio de la Bienal de São Paulo con una estructura primaria” y fue elegido como representante de Argentina en la Bienal de Venecia en 1968”¹². Poco después, Lamelas comenzaba su fase “conceptual” en Londres.

Pero no fue él, el único que pasaba de un “estilo” a otro a toda velocidad. La aceleración y el cambio constante, atizado por los críticos Romero Brest y Masotta, era un rasgo común a toda la escena porteña. María José Herrera sintetizó a la perfección esta sensación de urgencia, esta fuga hacia delante, escapando de la tradición, en el siguiente pasaje de su texto sobre Lamelas:

Entre el comienzo de los años sesenta y 1968, años en los que David Lamelas trabaja en forma intensa en su ciudad natal, Buenos Aires, se suceden tendencias y exposiciones, que modifican radicalmente el juicio que, hasta entonces, solía tenerse sobre la escena artística porteña. Leyendo los medios de la época [...] podríamos afirmar que: 1964, fue el año de los “objetos”; 1965, el de los “protohappenings” y las “ambientaciones”; 1966, el del Pop y los happening propiamente dichos. Siguiendo el relato: 1967, el minimalismo – entre nosotros denominado “estructuras primarias” – y 1968, el año de la politización y la radicalización de las vanguardias”¹³

Roberto Jacoby le confesaba algo parecido a los historiadores Ana Longoni y Mariano Mestman en una entrevista: “Todo era muy rápido, uno hacía una cosa y después otra, otra, otra... Uno trabajaba hoy en papel maché y mañana tiraba todas las obras a la calle y hacía otra cosa”¹⁴.

En paralelo a la meteórica carrera de Lamelas y a medida que la década de los sesenta se acercaba a su fin, la situación política en Argentina se recrudecía. Entre 1968 y 1970, mientras Lamelas triunfaba en São Paulo y Venecia, se sucedieron toda una serie de acontecimientos que transformaron drásticamente el panorama tal y como se había conocido hasta entonces. “La dictadura concibió como enemigos no sólo a los

¹¹ En particular en el volumen de Ana LONGONI y Mariano MESTMAN, *Del di Tella a “Tucumán arde”: vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

¹² Texto de Jorge Glusberg en la publicación Jorge GLUSBERG (ed.) *David Lamelas, Fifteen Years*, Buenos Aires, CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1978, p. 3.

¹³ HERRERA, 2011, p. 13.

¹⁴ Roberto Jacoby entrevistado en LONGONI y MESTMAN, 2000, p. 290.

partidos políticos, al movimiento obrero y al estudiantil, no encuadrados en su proyecto”, sostienen Longoni y Mestman, “también fueron perseguidos los científicos, la juventud, la vanguardia artística. El accionar represivo y censor del gobierno de Onganía, que actuó en más de una ocasión contra las manifestaciones de la vanguardia, convirtió al di Tella y otras instituciones culturales en un espacio atacado y a los artistas en uno de los blancos habituales”¹⁵.

“Ni siquiera podías llevar el pelo largo; te insultaban”, resume Lamelas¹⁶. El primer síntoma importante de que las cosas iban mal llegó con el proyecto *Experiencias 68*, que se celebró en el Instituto di Tella en la primavera. Intensificando el contenido político de sus trabajos, muchos de estos artistas se lanzaron a abolir las fronteras entre arte y vida con la urgencia que dictaba la situación política. Roberto Plate fue el autor de una polémica obra que consistía en dos cubículos a los que los asistentes podían acceder. Las puertas de los cubículos conducían a un mismo espacio y disponían de los característicos pictogramas, con la silueta que representa “damas” y “caballeros”, que se encuentran en las puertas de los baños. En el interior, en el que no había sanitarios, algunos visitantes escribieron insultos dedicados al presidente de facto, el General Onganía. Estas acciones provocaron la censura de esa parte de la exposición. Los demás artistas se solidarizaron, retiraron sus obras (las destruyeron y quemaron) y organizaron una “sentada”. Esta acción marcó el inicio de la ruptura de la vanguardia artística con la estructura institucional. Lamelas, sin embargo, no siguió esta misma línea agitadora. Siguió con su exploración fenomenológica del espacio a través de una obra que ocupaba casi toda la sala central del di Tella. Estaba compuesta por dos linternas que proyectaban sus haces de luz, de diferente intensidad, sobre paredes enfrentadas. Cuando los espectadores pasaban por delante, producían una sombra que recordaba a la imagen cinematográfica y desaparecía tan pronto se desplazaban de lugar.

El siguiente paso en la politización del arte argentino fue aún más radical. *Tucumán Arde* tuvo lugar en Rosario en el otoño de 1968 y fue un proyecto colectivo en el que participaron artistas locales y de Buenos Aires. El principal objetivo de *Tucuman Arde* era convertir la obra de arte en un medio revolucionario y adherirse a las luchas populares, que eran especialmente fuertes en Rosario. *Tucuman Arde* se considera hoy en día una de las experiencias más importantes del “arte político” en América Latina. Desgraciadamente, fue también un callejón sin salida. Como señala el artista Luis Camnitzer:

Después de *Tucuman Arde*, la represión policial y militar aumentó y muchos de los artistas que habían estado en este proyecto dejaron de producir arte por un periodo de varios años. Algunos se ocultaron y se unieron a la guerrilla, algunos fueron “desaparecidos” y, al menos uno de ellos, Eduardo Favario, falleció en combate después de unirse al ERP. Una especie de huelga artística *de facto* se prolongó durante varios años. Las galerías solo mostraban arte apolítico o inofensivos cuadros tradicionales. Este periodo se hizo conocido como el “Silencio de *Tucuman Arde*”¹⁷.

Longoni, Mestman y Jacoby están de acuerdo con esta afirmación y reconocen que 1969 es el año en el que más gente se va de Argentina o deja de hacer arte, porque la situación política se complica¹⁸. Lamelas, que acababa de llegar a Londres para iniciar sus estudios en la prestigiosa escuela de Saint Martins gracias a una beca, no participó en *Tucuman Arde*. Pero eso no lo alejó del debate político. En Venecia, a miles de kilómetros de Rosario, también se vivía un ambiente pre-revolucionario. Lamelas y los

¹⁵ *Ibidem*, p. 28.

¹⁶ Conversación con David Lamelas, 30 de abril de 2015, Los Ángeles.

¹⁷ “After *Tucuman Arde*, police and army repression increased and most of the artists who had been involved in the project stopped producing art for a period of several years. Some went underground and joined the guerrilla movement, some were “disappeared”, and at least one of them, Eduardo Favario, died in action after joining the ERP. A kind of *de facto* art strike spontaneously ensued and lasted for several years. Galleries only showed apolitical and harmless traditional paintings. The period became known as the “Silence of *Tucuman arde*”. Luis CAMNITZER, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, University of Texas Press, 2007, p. 68. Salvo indicación al respecto, todas las traducciones son del autor.

¹⁸ LONGONI y MESTMAN, 2000, p. 291.

demás artistas participantes en la Bienal fueron recibidos al grito de “fascistas”, por los estudiantes que se manifestaban a las puertas de los Giardini, indignados tanto por el ritual burgués y auto-satisfecho que este evento representaba, como por el silencio ante la guerra de Vietnam. Paradójicamente, Lamelas presentó allí su obra *Oficina de información*, que marcaba un cambio importante con respecto a su etapa minimalista y tenía un contenido político en un contexto todavía dominado por el formalismo. Esta obra cuestionaba las convenciones materiales y temáticas de la obra de arte con radicalidad. Consistía en un espacio habilitado para que una persona leyese en voz alta los teletipos de la agencia de noticias italiana ANSA, muchos de ellos relacionados con los diferentes conflictos que se vivían en el mundo en aquellos días. Los espectadores, detrás de un cristal que separaba la “oficina” de la sala, participaban en la obra colocándose auriculares para escuchar las noticias. Sin duda, los ánimos estaban caldeados y la definición de “arte comprometido” (o incluso de lo que era la izquierda) estaba en cuestión.

Lamelas abandonó Argentina en el momento oportuno, justo cuando la situación social, política y cultural se precipitaba por un abismo que le iba a impedir cumplir su mayor deseo: convertirse en artista. Por un lado, Lamelas se percató de que el contexto que le había permitido crecer hasta 1968, llevándolo hasta un evento tan importante como la Bienal, por ejemplo, o facilitándole la obtención de la beca en Londres, estaba a punto de desaparecer, y, que, de ahí en adelante, sería imposible sobrevivir como artista en su país. Al menos por un tiempo. Por otro, Lamelas se resistía a definirse como “activista político”, en el sentido que se le otorgaba a esta expresión en 1968 y 1969 en Argentina, para no defraudar a sus padres, que le rogaban constantemente que no se “significase”, ante la angustia de que pudiese pasarle lo mismo que a su tío Victoriano¹⁹.

Con esa decisión Lamelas evitó el riesgo de figurar en las “listas negras” que los militares comenzaron a elaborar para mantener controlados a artistas, escritores y periodistas. Entre los nombres que aparecen en esas listas se encuentran actores y actrices, como Héctor Alterio, Nacha Guevara o Federico Luppi y escritores, como Eduardo Galeano, Julio Cortázar o María Elena Walsh. Las represalias que se adoptaron en su contra en el periodo más cruento, entre 1976 y 1983, fueron desde la marginación laboral hasta la cárcel, la tortura, el asesinato o la “desaparición”. Muchos de ellos (Julio Cortázar, Juan Gelman, Héctor Alterio, Ricardo Piglia, Mercedes Sosa, entre otros) tomaron el camino del exilio, en momentos y por motivos diversos. Otros, como Héctor Oesterheld (ilustrador), Haroldo Conti (escritor), Raymundo Gleyzer (documentalista) o Rodolfo Walsh (escritor y periodista), decidieron quedarse. Asumieron las trágicas consecuencias a las que su postura los podía llevar, en la segunda mitad de los setenta, y fueron asesinados luchando por sus ideales.

**

Es a partir de ahora cuando trataremos de analizar la influencia de este contexto, en el que Lamelas se forma, en un grupo significativo de sus obras. La primera pieza en la que, a nuestro juicio, es posible reconocer la noción de la “fuga” se titula *A Study of the Relationships Between Inner and Outer Space* (1969). Se trata de uno de sus primeros proyectos tras llegar a Londres. A primera vista, es difícil vincular este cortometraje con nuestra tesis; quizá sea el ejemplo más abstracto de los que siguen. Lamelas la describe como un estudio filmico sobre las relaciones entre un espacio interior (una galería de arte) y un espacio exterior (la ciudad de Londres). La película comienza con una descripción objetiva del espacio expositivo y el edificio del Candem Arts Center, la institución que comisionó el proyecto. Un narrador, que nos acompaña durante la primera mitad de la pieza, señala con voz monocorde las esquinas, el techo, las ventanas y la iluminación. La enumeración es tan literal que por momentos resulta completamente absurda. El narrador continúa mencionando las actividades que se desarrollan en el edificio (limpieza, gestión, atención al público) y pasa a una segunda parte en la que la cámara se desplaza al exterior, para explicar la “estructura” del área londinense, los distintos “anillos suburbanos” que la componen y la diversidad de sus medios de comunicación: estaciones de tren y autobuses, aeropuertos y autopistas. El cambio de localización aporta una diferencia estilística

¹⁹ Conversación con David Lamelas, 30 de abril de 2015, Los Ángeles.



Fig. 7. David Lamelas, *A Study of Relationships Between Inner and Outer Space*, película 16 mm, blanco y negro, 1969. Cortesía David Lamelas y Galerie Jan Mot.

notable: de la estética “administrativa” del principio, nos transportamos al “espacio exterior”, a un territorio urbano cuyas imágenes poseen una textura misteriosa (fig. 7).

La trayectoria del interior al exterior prosigue con un capítulo dedicado a los medios de comunicación de masas (periódicos, radio, televisión) disponibles en una ciudad como Londres en 1969. Este pasaje sirve como antesala o introducción a la segunda mitad de la película, que, tras un giro imprevisto, la conduce hacia un territorio aún más subjetivo y fantástico de lo que cabía esperar. La voz aburrida y burocrática del narrador desaparece y se presentan las pri-

meras planas de varios periódicos, el día después de la llegada del hombre a la Luna, el 20 de julio de 1969. “Moon “fantastic sight” from nine miles up”, tituló *The Guardian*.

Lo siguiente que contemplamos son cinco entrevistas con personas solas o grupos, que introducen definitivamente el humor y la comedia. Los londinenses se pronuncian sobre el acontecimiento histórico con una mezcla de emoción, incredulidad e indiferencia. Un niño ataviado con el típico uniforme de colegio inglés opina que la llegada a la Luna es importante y que el siguiente destino será Marte, donde, asegura, “no se encontrarán personas sino criaturas”. Le sigue una chica joven con un indescriptible peinado de la época, que, en cierto modo, recuerda al de la maléfica protagonista femenina de la parodia de cine de ciencia-ficción *Mars Attacks*, rodada por Tim Burton en 1996. Después de ella, Lamelas muestra a un circunspecto transeúnte con bombín y paraguas, que parece llegado del siglo XIX, al que el joven periodista con chaqueta de cuero pregunta si le ilusiona la idea de que un hombre haya llegado a la Luna. “Not so much”, responde lacónicamente con impecable acento *cockney*; “What’s the point?”. Tres chicos jóvenes cierran el relato: uno confiesa, entre risas cómplices, que cree que “ya ha estado en la Luna”. Otro, más dramático, opina que tal vez en el futuro la humanidad tenga que huir allí o a Marte, tal vez pensando en un apocalipsis atómico, no tan lejano en aquellos tiempos. La última palabra es para una chica que rechaza categóricamente la idea de visitar el satélite. La razón, muy simple: lo imagina un lugar triste y desolado.

Aparentemente, este proyecto temprano de Lamelas no alude con claridad al tema que nos ocupa. En sus textos, el artista se refiere a él de una manera deliberadamente objetiva. Limitándose a describir las partes del filme con absoluta precisión, asegurándose de que ningún elemento subjetivo se desliza en su discurso. Excepto, indirectamente, al final, cuando se refiere a las entrevistas “al azar” que pretende realizar a un grupo de peatones sobre la noticia más importante del día. Cabe suponer que Lamelas preveía que sus declaraciones podían fácilmente introducir todo tipo de elementos inesperados en la narración, como así ocurrió. En un texto reciente, el historiador del arte Daniel Quiles afirma que *A Study of the Relationships* “establece un vínculo entre la ‘conciencia’, y la ficción”, situando la obra acertadamente en el juego entre los dos pares que interesan a Lamelas en esta ocasión: lo objetivo y lo subjetivo, así como los conceptos de “interioridad” y “exterioridad”²⁰.

²⁰ Daniel QUILES, “My Reference is Prejudiced: David Lamelas Publication”, *ART Margins*, 2: 3, Massachusetts Institute of Technology, 2013, p. 53.

En su texto de 1997, Benjamin Buchloh vincula esta obra con los inicios de la “crítica institucional”, aportando una lectura que inserta a Lamelas en una narrativa histórica y, en virtud de la influencia del propio Buchloh en la construcción de dicha narrativa, convirtiéndolo en una figura canónica, dentro de ese relato. El historiador alemán recalca especialmente la renuncia de Lamelas a permanecer en un lugar, su rechazo del sedentarismo estético, en beneficio de una postura que privilegia el movimiento, el viaje, la exploración. En efecto, la actitud que se deriva, tal vez de una manera sublimada, de esta narración que es *A Study of the Relationships Between Inner and Outer Space*, casi un pequeño cuento donde se relata un viaje que se inicia en una anodina sala de exposiciones de Candem y llega hasta la Luna (nada menos), es la de la fuga; la de una huida tan impulsiva como irónica del cubo blanco, de la institución artística e incluso de las normas sociales impuestas por la sociedad, que se implementan y difunden con todo su poder en entornos metropolitanos, como Londres.

Desde el punto de vista artístico, esta fuga tiene un significado muy específico, que hace de esta obra de Lamelas una aportación crucial al debate de los sesenta y del arte conceptual, en general. Igual que su *Oficina de información*, de 1968, la película *A Study of the Relationships* supone un salto cualitativo en la exploración del espacio arquitectónico, institucional y discursivo, propia del posminimalismo. Es una obra clave, en este sentido, para comprender la ampliación de las fronteras artísticas y culturales que pretendían llevar a cabo los conceptuales.

El ansia por romper las convenciones tradicionales del espacio artístico, su objetividad y autonomía, es el principal rasgo de muchos artistas de finales de los sesenta. La arquitectura fue el principal caballo de batalla para muchos de ellos, que, bien la aceptaron, lucharon contra ella, la manipularon o la evitaron, como Lamelas. El argentino nunca se negó a mostrar dentro de sus límites, pero siempre buscó la manera de escabullirse y desarrollar sus proyectos en otros escenarios. Su manifiesto “My Approach to Work” (1968), es toda una declaración de intenciones. En este caso no tanto para una huida como para una despedida; una despedida de la idea conservadora de las “bellas artes”. En él, Lamelas alude, a través de diez puntos muy concisos, a la necesidad de generar un nuevo tipo de práctica estética que no resulte “asimilada por la contemplación”, que no se materialice en “objetos”, que nunca alcance el estatus de “obra terminada”, que no sea “juzgada”²¹ y que “resulte inimaginable en la esfera de lo estético”²².

Todos estos rasgos están presentes en obras como *Time* (1970), por ejemplo, que Lamelas realizó en un lugar tan ajeno al espacio institucional como los Alpes. Formando una línea recta con la ayuda de dieciocho personas, Lamelas organizó una performance en la que el primer participante le comunicaba la hora al segundo. Esta persona esperaba sesenta segundos y se la decía a la tercera, a su derecha. Así sucesivamente hasta el final, transcurridos dieciocho minutos. La pieza se documentó con una fotografía y ha sido reinterpretada, con un número variable de participantes, en distintas ciudades.

Time apunta, sin duda, a la naturaleza efímera del arte conceptual y la performance. Forma parte de una serie de obras, realizadas entre finales de los sesenta y principios de los setenta, que tenían el tiempo y su transcurso como asuntos principales (*Time as Activity, People and Time*, 1969): su gran tema de esa época, junto con las distintas maneras de percibir el espacio, en obras como *A Study of the Relationships*. A pesar de que, en su contexto original, el interés de Lamelas y otros artistas por el concepto de “tiempo” parecía tener una orientación más fenomenológica, más neutra, que existencial (tal vez por su estética falsamente objetiva) lo cierto es que pocas obras de su época representan con tanta sensibilidad el significado del paso del tiempo, al invitar al espectador a experimentar de manera consciente cada segundo, cada instante, que

²¹ David LAMELAS, “My Approach to Work”, Buenos Aires-Londres, 1968. Publicado en KATZENSTEIN (ed.), 2004, p. 247.

²² La nota número 10, referente a “una práctica que resulte inimaginable en la esfera de lo estético”, proviene del prólogo escrito por Raúl Escari para el catálogo de la representación argentina en la XXXIV Bienal de Venecia, en 1967, y fue incorporada por Lamelas a este decálogo. RAÚL ESCARI, “Prólogo a la representación argentina en la XXXIV Bienal de Venecia”, G. A. DELL’ACQUE (ed.), La XXXIV Biennale di Venezia, Alfieri-Edizione d’Arte, Venecia, 1968, pp. 45-47.

se le escapa. Tal vez, en este caso, porque el artista se las ingenia para dar forma a un concepto tan abstracto, a través de los cuerpos de los intérpretes, que contemplan, impotentes, igual que el público, como el tiempo se les va, literalmente, de las manos.

¿Es forzada esta interpretación “existencial” de *Time*? Cabe la posibilidad. De hecho, siempre hay algo de comedia, en sus obras. Por eso, tal vez resulte más convincente el argumento si lo acompañamos de otros trabajos en los que esta inquietud se manifiesta con mayor rotundidad. Es lo que sucede, por ejemplo, al comparar su célebre obra *Rock Star (Character Appropriation)* (1974) con una segunda versión que hizo de la misma en 2010. Originalmente, la obra consistía en una serie de retratos que Lamelas se hizo en Londres, posando como si fuese una estrella de rock, iluminado por un potente foco y en pleno éxtasis guitarrero. El artista recurrió a un prestigioso fotógrafo londinense, que trabajaba con los músicos más importantes de la época, para construir un conjunto de imágenes en las que se apropiaba del *glamour* y del poder de atracción de los ídolos juveniles. Con esta obra, Lamelas planteaba una crítica de la representación ambigua. Resulta difícil saber si el artista denuncia la “cultura del espectáculo” o la abraza.

Treinta y seis años después, en 2010, Lamelas se sometió a la misma transformación, esta vez en Los Ángeles. Invitado por el MAK Center a participar en un proyecto colectivo, que los artistas hicieran propuestas para ocupar el espacio publicitario de los *billboards* que proliferan en la metrópolis californiana, el artista argentino respondió casi de inmediato: su proyecto consistiría en re-editar la sesión de fotos de 1974, sin ocultar o maquillar su verdadera edad en aquel momento (sesenta y tres años) y aprovechando al máximo la monumentalidad del medio. Al margen de las evidentes alusiones sociológicas de esta obra en el contexto californiano, paraíso del bótox y la cirugía plástica, este trabajo habla, en sus dos encarnaciones de 1974 y 2010, sobre el paso del tiempo y la fugacidad de la vida.

Junto a estas obras en las que, a nuestro juicio, se manifiesta la noción de la “fuga”, como un elemento esencial para comprender el modo en que su biografía y su trabajo se amalgaman, es imprescindible recalcar que Lamelas realizó otras piezas que, en principio, nada tienen que ver con este concepto. Son trabajos hechos en el momento álgido de su carrera, cuando los museos, comisarios y críticos más importantes lo invitaban a participar en sus proyectos. En 1970, Kynaston McShine lo incluyó en el programa de cine de *Information*; una exposición que marcó un hito al presentar a los conceptuales en el MoMA por primera vez. Poco después, Harald Szeemann lo llamó para participar en su legendaria *documenta* de 1972 y Lucy Lippard escribió sobre su trabajo en *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, el libro que, desde 1973, fue la principal referencia teórica sobre el conceptual. Este libro resulta especialmente interesante porque la propia autora lo describió, en 1997, en la introducción para su segunda edición, como un gran catálogo de “intentos de escapada” frustrados:

Aunque las formas estaban dirigidas a tener un mayor alcance democrático, no sucedía lo mismo con el contenido. Por muy rebelde que fuera el intento de escapar, la mayoría de las obras quedaron como referencias artísticas, y no acabaron de cortar ni las ligaduras económicas ni las estéticas con el mundo del arte (aunque a veces nos gustara pensar que estaban pendientes de un hilo).²³

Para Lippard, en definitiva, toda la historia del arte conceptual puede leerse como una gran “fuga”: una tentativa para salirse de los cauces establecidos, de las normas y convenciones sociales. No importaba que las obras hiciesen referencia explícita a esta noción. La actitud era lo fundamental. Una actitud indomable, libertaria, que buscaba espacios autónomos fuera del control de las instituciones sociales (políticas, económicas, familiares, etc.). Visto a través de este prisma, el trabajo de Lamelas adquiere otro significado y resuena con más fuerza, si cabe, con el contexto en el que fue producido.

²³ Lucy LIPPARD, “Intentos de escapada”, en el libro: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* [1973], Akal-Arte Contemporáneo, Madrid, 2004, p. 20.

Siguiendo la propuesta de Lippard, parece más sencillo reconciliar las obras directamente relacionadas con la noción de la fuga con las que, aparentemente, no lo están. Se trata de piezas como *Gente di Milano* (1970), un proyecto filmico y fotográfico en el que Lamelas documentó a las personas que pasaban, indiferentes, por la vía Orefici, un mediodía cualquiera de 1970. Si reducimos la pieza a su esencia, podríamos decir que se trata de un retrato de la ciudad y de su gente. Aunque también tiene connotaciones menos complacientes, como la de la vigilancia. En el marco de sus investigaciones en aquella época, *Gente di Milano* es también una indagación sobre la estructura del lenguaje filmico y la idea del tiempo como “duración”. A medida que Lamelas profundizaba en su conocimiento del medio filmico, hubo un elemento que se convirtió en fundamental en su trabajo y está necesariamente ligado a la metáfora de la fuga: la ficción. *Film Script (Manipulation of Meaning)*, de 1972, es paradigmática, en este sentido. La idea principal en esta obra es investigar cómo los hechos pueden ser manipulados a través del cine; con fines de censura, comerciales o políticos, por ejemplo²⁴.

Un trabajo que marcó un cambio importante en la carrera de Lamelas, porque lo desplazó de la relativamente espartana estética estructuralista que había cultivado en sus inicios, hacia un territorio mucho más narrativo, o “hollywoodiense”, si se permite la expresión, es *The Violent Tapes of 1975*, que fue una de sus últimas obras londinenses y gira alrededor de la historia de una persecución. A nivel formal, *The Violent Tapes* es una nueva investigación y análisis sobre los recursos narrativos del cine y la capacidad representativa de la cámara. Desde el punto de vista del contenido, la obra está claramente inspirada en las películas comerciales de misterio y persecuciones. Un hombre y una mujer tratan de recuperar una cinta de vídeo en la que se contienen escenas violentas, acosados por un tercero. Después de una serie de dramáticas escenas, en las que el movimiento cobra gran protagonismo, bien sea por la urgencia de la propia persecución o por la presencia de todo tipo de medios de locomoción (el metro, un barco y un helicóptero), la mujer es asesinada²⁵. La pieza hace referencia directa a los estereotipos del género negro y de las historias policíacas. Es un ejercicio de estilo en el que Lamelas logra condensar toda una “película” en los gestos y situaciones contenidos en diez fotografías (fig. 8).

En algún momento, a mediados de la década de los setenta, David Lamelas encontró límites para sus investigaciones en Europa. Había algo que lo frenaba. En esta ocasión, él mismo reconoce que necesitaba cambiar de aires:

Muy temprano, me separé del movimiento conceptual porque me parecía limitado. Siempre me interesó el lujo visual. Enseguida empecé a interesarme por la ficción, que será usada en los ochenta por James Welling, Jack Goldstein, David Salle, pero que en ese momento estaba completamente negada por el conceptualismo, que despreciaba todo *glamour*. Incluso en *Antwerp-Brussels (People and Time)* (1969), la estrategia iba más allá del documento, creo que estaba mitificando a mis propios amigos, fotografiándolos como iconos de la época, mirándolos a través de una fantasía cinematográfica²⁶.

La investigación sobre la ficción tenía un destino prioritario, un nuevo punto de fuga: Los Ángeles. Y no dudó en mudarse para llevarla a cabo. Se instaló allí en el verano de 1975, un año después de una primera estancia para rodar la película *The Desert People*, posiblemente una de sus obras más reconocidas. En Los Ángeles, Lamelas encontró, por fin, un contexto propicio para cultivar una actitud y una práctica artística que se basaba en la relación dialéctica que se da entre el narcisismo inherente a la performance y su tendencia opuesta: la negación del “yo”, la ausencia y la desaparición. Además de Ader, otros artistas como Chris Burden, Guy de Cointet, Jack Goldstein, Allen Ruppersberg o Wolfgang Stoerchle realizaron obras, en la primera mitad de los setenta que compartían esta sensibilidad. El historiador Thomas Crow las

²⁴ David LAMELAS, *A New Refutation of Time*, cat. exp., Kunstverein München and Witte de With, 1997, p. 86.

²⁵ *Ibidem*, p. 104.

²⁶ KATZENSTEIN, 2006, p. 22.



Fig. 8. David Lamelas, *The Violent Tapes of 1975*, serie de 10 fotografías en blanco y negro, 1975. Cortesía David Lamelas y galería Spruth-Magers, Berlín y Los Ángeles.

analizó en su artículo “The Art of the Fugitive in 1970s Los Angeles: Runaway Self-Consciousness”. Según Crow, este tipo de performance es susceptible de ser acusada de “narcisismo” o “auto-promoción”. En contra de este punto de vista, está el hecho de que prácticamente todos estos eventos icónicos, al menos en retrospectiva, tuvieron lugar en circunstancias semi-privadas, sin apenas publicidad, de tal manera que su visibilidad local tan solo acentuó, en lugar de mitigar, la penetrante oscuridad de los artistas a los ojos de los críticos y las instituciones artísticas locales. La respuesta a estas identidades fugitivas correspondía a esta condición en un nivel mimético, mientras que, al mismo tiempo, abordaba la siguiente implicación lógica de la auto-exposición como medio²⁷.

En este artículo, Crow describe la ciudad de Los Ángeles como un poderoso imán que atrajo a personalidades excéntricas y fuera de la norma (“outcasts”). Por su remoto emplazamiento y su peculiar estructura urbana, dispersa e inabarcable, Los Ángeles es la ciudad perfecta para “huir” y desaparecer. Un lugar en el que experimentar la soledad y el aislamiento que algunos artistas precisan en su proceso creativo. En ella uno puede pasar completamente inadvertido e inventarse una nueva identidad. Hollywood no se comprende al margen de este contexto. Sin duda, este entorno fascinó a muchos artistas e influyó en su decisión de asentarse allí, incluido Lamelas.

Este ambiente abierto y desprejuiciado de finales de los setenta, que dio lugar a algunos de los mitos y leyendas más populares de la cultura contemporánea, fue un gran estímulo para la imaginación de un artis-

²⁷ Thomas CROW, “The Art of the Fugitive in 1970s Los Angeles: Runaway Self-Consciousness”, en Paul Schimmel (ed.), *Under the Big Black Sun*, cat. exp., Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2011, pp. 45-46; “This brand of performance can readily attract imputations of narcissism and self-aggrandizement. Against that assumption is the fact that nearly all of these retrospectively iconic events took place in semi-private or unannounced circumstances, such that their local visibility only underscored, rather than mitigated, the artists’ pervasive obscurity in the eyes of local artistic institutions and critics. Answering withdrawals of the self corresponded to this condition on a mimetic level while at the same time addressing the next logical implication of self-display as a medium”.

ta joven, que se había criado en Buenos Aires, viendo películas de Hollywood, y maduró en Londres, en plena eclosión de la cultura “pop” y punk. Todos estos factores influyeron en Lamelas a la hora de mudarse a Los Ángeles para perseguir uno de sus sueños: producir una película con todos sus requerimientos técnicos y artísticos. Lamelas describió este proyecto en una ocasión como una “runaway movie”. Al principio de este texto citábamos algunas de las películas de este género que se produjeron en las décadas de los sesenta y setenta, como *Al final de la escapada* (1959) o *La gran evasión* (1963), ambas centradas en historias que tienen que ver con Europa. Otros ejemplos que se podrían citar, vinculados en este caso a Hollywood, son proyectos que capturaron a la perfección el espíritu de la época, como *Vanishing Point* (1971) y, sobre todo, *Easy Rider* (1969). Estos films hacen referencia, cada uno a su manera, a la gran historia de su país: al deseo de cruzar todas las fronteras posibles para evadirse de los viejos valores y descubrir nuevos territorios (fig. 9).

En *The Desert People* son evidentes las referencias visuales a estas dos películas y a otras como *Zabrieskie Point*, la historia de otro fugitivo, que huye de la policía de Los Ángeles hacia el desierto de Mojave por participar en un asesinato político. En todas, la acción discurre en coches, motocicletas e incluso una avioneta que atraviesan los áridos y monumentales paisajes del *Southwest*. Los protagonistas son personajes rebeldes e inconformistas, en busca de su propio camino, en contacto íntimo con la naturaleza. El film de Lamelas, de 48 minutos de duración, presenta a cinco personajes que se dirigen en un coche desde Los Ángeles hacia la reserva indígena de los Papago, al sur de Arizona. La narración alterna imágenes del automóvil desplazándose a gran velocidad por autopistas que surcan parajes desolados, con los testimonios de sus pasajeros. Cada uno de ellos tiene un motivo distinto para estar allí. Pero todos abandonan la gran ciudad con el deseo de estar en otro lugar y descubrir algo sobre sí mismos, a través de una cultura opuesta a la suya. La última intervención es la de Manny, un nativo Papago, que, según describe el propio Lamelas:

[...] is filmed in a desert landscape while talking about the cultural extinction of his people through Mexican and American influences. From English, he lapses into Spanish and finally into Papago. The inability of understand coupled with a site devoid of recognizable features generates a hopelessness that culminates, at the end of the second narrative, in an utterly unexpected automobile accident in which the car and its passengers plunge over a cliff²⁸.

The Desert People ha sido descrita como una mezcla entre “road movie” y documental etnográfico. El crítico Paul Arthur la comparó con *Tierra sin pan* (1931), de Luis Buñuel, incidiendo en que “[...] they are both savage films with the ostensible subject of savage culture, that dissolve dichotomies of true and false, fictional and authentic”²⁹. Siguiendo este hilo, este proyecto de Lamelas también podría ser descrito como una pieza pionera en los debates sobre el colonialismo y la alteridad. Expone las contradicciones de la



Fig. 9. Poster de la película *Zabrieskie Point*, Michelangelo Antonioni, 1970.

²⁸ LAMELAS, 1997, p. 100.

²⁹ Paul ARTHUR, “Some Notes around a Film by David Lamelas”, *Los Angeles Institute of Contemporary Arts Journal*, n.º. 28, Los Ángeles, 1980, pp.71-81.



Fig. 10. David Lamelas, *The Desert People*, película 16 mm, color y sonido, 1974. Cortesía David Lamelas y Maccarone Gallery, Nueva York.

Norteamérica de los setenta, que, igual que había sucedido en el siglo XIX con el exterminio de los pueblos indígenas, seguía necesitando de la guerra y el imperialismo para garantizar su bienestar. Desde este punto de vista, *The Desert People* sería también una meditación sobre la pérdida de la inocencia. Sobre el descubrimiento, por parte de la juventud, de las estructuras violentas e injustas que sostenían su *way of life* (fig. 10).

En este contexto, el trabajo de Lamelas se politizó. Lo hizo, como no podía ser de otra manera en él, con humor e ironía. *The Dictator* es una parodia sobre la huida de un estafalario dictador sudamericano, proveniente de Santa Ana, una imaginaria “república

bananera”, buscando refugio en los Estados Unidos. Frente a la ficción y las referencias cinematográficas de *The Desert People*, esta nueva obra reacciona a la sombría realidad que se cernía sobre Argentina y América Latina. El cortometraje, realizado en 1978, dura veintidós minutos y contó con la participación de su musa, la artista y actriz Hildegarde Duane, con la que colaboró en varios proyectos en los setenta y ochenta.

Duane interpreta a una periodista llamada Bárbara López, que Lamelas concibió inspirándose en Barbara Walters: la famosa periodista norteamericana que entrevistó a Fidel Castro en 1977, y de la que se rumoreaba que había tenido un *affaire* con el revolucionario cubano. *The Dictator* trata sobre los infames y ególatras personajes (tanto a derecha como izquierda) que dirigían con mano de hierro la mayoría de los países latinoamericanos en los setenta. El coronel Ricardo García Pérez es un *collage* de todos ellos, aunque posee un sospechoso parecido con Videla, el militar argentino que fue condenado por crímenes contra la humanidad. Como es habitual en él, Lamelas adopta una postura ambigua que le permite crear numerosos significados, muchas veces contradictorios entre sí. Ricardo García Pérez se muestra cómo un individuo totalitario, violento, vanidoso, machista y mentiroso. A partir de un guión totalmente improvisado, la periodista se esfuerza por resultar crítica e incisiva, pero el personaje, interpretado por Lamelas, acaba imponiéndose y manipulando la situación en su beneficio. La obra trata también sobre la realidad paralela y manipulada que los medios de comunicación comenzaban a moldear por aquel entonces (fig. 11).

The Dictator es una obra que pertenece a una serie satírica dedicada a la influencia de la televisión en la sociedad de los ochenta, de la que forman parte otras piezas como *The Hand* (1976), *Sheherazade* (1980) *The Dictator Returns* (1984), *Manila Run* (1987) y *Smart People* (1991). Así como en los setenta Lamelas analizó el lenguaje de diferentes géneros cinematográficos y su capacidad para crear ficciones, en la década siguiente el artista centró su atención en analizar cómo la televisión extendió este fenómeno, deformando la representación de la realidad en función de intereses espurios. El “teatro pobre” de Grotowski fue una influencia importante en estos trabajos producidos con muy escasos recursos. En esta época, Lamelas también estrechó sus lazos con el periodismo; una actividad muy presente en su obra desde la Bienal de Venecia de 1968 y el video *A Study of Relationships*, a la que Lamelas siempre retorna con una mezcla de simpatía y sospecha (fig. 12).

Además de estos aspectos, es interesante destacar que el motivo de la fuga está especialmente presente en todos estos trabajos. Lo que en obras anteriores se había manifestado de una manera más o



Fig. 11. David Lamelas, *The Dictator*, video, 1978. Cortesía David Lamelas y galería Spruth-Magers, Berlín y Los Ángeles.



Fig. 12. David Lamelas, *Manila Run*, video, 1987. Cortesía David Lamelas y galería Spruth-Magers, Berlín y Los Ángeles.

menos indirecta, se convierte en este periodo en un tema recurrente: sus personajes son individuos que, por unos u otros motivos (ideológicos, políticos, personales), no encajan en la sociedad y se ven obligados a desplazarse u ocultarse. La primera vez que aparece en televisión, después de una temporada medio desaparecido, visitando países como la URSS o Cuba, la estrella de rock protagonista en *The Hand* es forzado por la entrevistadora Bárbara López a admitir sus vínculos con grupos revolucionarios, y finalmente es asesinado. Los personajes de *Manila Run*, interpretados de nuevo por Lamelas y Duane, son figuras grotescas, modeladas a partir de Ferdinand Marcos y su esposa, Imelda, que, a mediados de los ochenta, ocuparon las primeras planas de todos los periódicos, cuando se vieron obligados a exiliarse de las islas Filipinas. Su destino fue, de nuevo, los Estados Unidos, que durante la presidencia de Ronald Reagan acogió a múltiples sátrapas. A diferencia de las obras de los setenta, en las que los fugitivos tenían connotaciones románticas, de auto-conocimiento y libertad, los prófugos de los ochenta son, en su mayoría, dictadores despreciables que Lamelas se esfuerza por humanizar a través del sentido del humor y la banalidad.

Estos trabajos forman parte de una etapa en la que la vida de Lamelas pasó por altibajos. Tras el éxito fulgurante de los sesenta y setenta, el artista sufrió la temida crisis de la “media-carrera”; un fenómeno habitual en el mundo del arte, que se vio intensificado por la marginación de los Ces en un nuevo escenario en el que la pintura acaparaba el protagonismo. Durante una buena temporada, las invitaciones para exponer y el interés de los coleccionistas menguaron. Por supuesto, Lamelas no fue el único que tuvo que pasar por esa “travesía del desierto”. Como muchos de sus compañeros, siguió trabajando y no se le cayeron los anillos cuando tuvo que ganarse la vida con ocupaciones que resultan, cuando menos, peculiares. En Los Ángeles, donde el artista pasó buena parte de este periodo, Lamelas se dedicó a diseñar camisetas “con gráficos avant-garde”³⁰ para el Rose Café, su local favorito en Venice Beach. Poco después, a mediados de los noventa, el arte conceptual volvió a ponerse de moda. Exposiciones como *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975* (1995), en el museo de arte contemporáneo de Los Ángeles, en la que Lamelas participó, marcaron un cambio de época. La fiebre de la pintura de los ochenta desaparecía y toda una nueva generación de artistas centraban su atención sobre las figuras de

³⁰ Email de David Lamelas, 18 de mayo de 2016.

los sesenta y setenta, que se convirtieron en ejemplos a seguir. A raíz de este cambio, muchos artistas gozaron de sus primeras exposiciones retrospectivas, después de tres décadas de trayectoria. En esta nueva fase, Lamelas revisitó muchas de sus preocupaciones de los primeros años de su carrera, como el paso del tiempo, y acometió nuevos proyectos. Se reinventó, como había hecho varias veces a lo largo de su carrera. Realizó obras para el espacio público en Bélgica, Portugal o México, como su provocadora propuesta para levantar un mirador junto a la alambrada de la frontera en Tijuana, con motivo de la bienal *In Site '97*³¹.

Después de su serie de obras relacionadas con la televisión, Lamelas regresó al cine. *La invención del Dr. Morel* (1999-2000) es un cortometraje de 24 minutos basado en la novela *La invención de Morel* (1940) del escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999). La comisaria Chus Martínez dijo de esta obra que respondía a “un deseo de volver a casa, tanto emocional, como creativamente; de reencontrarse con lo propio desde la imagen”³². El argumento de *La invención del Dr. Morel* trata sobre un fugitivo, el narrador, que llega a una isla que él cree desierta. Pasado un tiempo se da cuenta de que no está solo. “Se oyen voces, canciones, aparecen y desaparecen personas...”, escribió Martínez. “Ése es el origen del misterio y el origen de una curiosa alternancia entre alucinación y realidad, que le lleva a enamorarse de una mujer cuya existencia es dudosa. Cuando por fin logra descifrar la clave del enigma, tendrá también en sus manos la forma de permanecer para siempre junto a su amada”³³. Igual que en la novela, el video de Lamelas trata además sobre otros temas. En concreto, la soledad humana y la imposibilidad de la comunicación, el amor, la existencia de universos paralelos o la vida como representación (el fugitivo no ve la “realidad”, sino la proyección de la misma que genera el personaje de Morel), la muerte y el deseo de trascendencia. A raíz de estos significados múltiples, la comisaria gallega ha dicho también que en estos trabajos “predomina una dimensión más narrativa, metafórica incluso, que en sus primeras experiencias conceptuales”³⁴.

Con *La invención del Dr. Morel*, la idea de la fuga deja de ser una hipótesis entre otras: ocupa un lugar central. En cierto modo, este proyecto marca también su personal regreso a Ítaca: su reconciliación con Argentina y su cultura. Esta obra de Lamelas sirve, pues, para cerrar el círculo que iniciamos en los años sesenta y que trata de describir su trayectoria como una carrera espoleada por una “huida” sin fin, en la que realidad y ficción se entrecruzan permanentemente en su obra, así como en su “persona”.

¿Por qué relacionar, entonces, la obra de David Lamelas con el motivo de la fuga? ¿Es el suyo un arte “escapista”, acaso? Tal vez lo sea, pero no en el sentido tradicional: el del artista que elude responsabilidades o se evade de los problemas de la realidad. La voluntad de relacionar la trayectoria de David Lamelas con la figura literaria del “fugitivo” tiene que ver con otros motivos artísticos y biográficos. Como se ha señalado, hay toda una tradición de representaciones del “fugitivo” y del motivo de la fuga en el arte de los años sesenta y setenta, especialmente en el cine y la literatura. Junto a eso, hay varios episodios en la vida de Lamelas que, bien tienen que ver con fugas literales, como la de su tío Victoriano en la Guerra Civil, o figuradas, como su traslado de Argentina a Londres en 1968 y de Europa a Los Ángeles en 1975.

Este impulso se produce en un contexto artístico concreto: el del arte conceptual, en el que la necesidad de traspasar o desbordar los límites de la institución artística, para disolver el arte en la vida, es teorizado por autores como Lucy Lippard o Thomas Crow, precisamente a través de la metáfora de la “fuga”, que entra en diálogo con el espíritu rebelde y aventurero de diferentes figuras culturales y políticas de la

³¹ David LAMELAS, “Proposal for *In Site '97* (Tijuana)”, *David Lamelas Papers (1964-1997)*, Getty Research Institute, Los Angeles, Research Library, Special Collections and Visual Resources, Accession n°. 2005.M.12, box 2, folder 4-6.

³² MARTÍNEZ, 2005.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

época. A esto cabe añadir un aspecto específico del arte conceptual: que es la relación entre presencia y ausencia, materialidad e inmaterialidad. Numerosas obras importantes de este momento (por ejemplo, de Allen Ruppersberg, Ger van Elk, Jack Goldstein o Bas Jan Ader; todos ellos artistas del contexto californiano en el que Lamelas participó) juegan con este factor y crean figuras que aluden a la desaparición del artista y de la obra de arte, como resultado de un proceso que tiende a la inmaterialidad y a la construcción del objeto artístico en el ámbito de las ideas y el lenguaje.

Más que un elemento teórico, la “fuga” y la figura del fugitivo deben ser considerados, por tanto, como el tropo que representa esta dialéctica entre presencia y ausencia, realidad y ficción, visible e invisible, en la obra de Lamelas (o al menos en una parte muy importante) y lo que lo singulariza de una manera más original en su contexto histórico-artístico. De una forma más abstracta en sus inicios conceptuales (*Study of the Relationships Between Inner and Outer Space*, 1969), y de una manera más evidente y propiamente literaria a medida que su trabajo se hace más figurativo, especialmente desde que se traslada a California y establece un diálogo más abierto si cabe con sus referentes cinematográficos y la cultura popular.

En efecto, toda huida conduce a una ausencia. Y la ausencia es inseparable de la ficción. De la imaginación, de la especulación. ¿De qué trata, por ejemplo, una obra aparentemente abstracta como *Límite de una proyección* (1967)? ¿No trata de una persona ausente? ¿De alguien que falta? ¿De un vacío? ¿De alguien que se echa de menos? De alguien que, jugando a establecer paralelismos con la ciencia-ficción, se ha “desmaterializado” y tal vez tele-transportado ¿Será el propio artista? ¿O el espectador? Es difícil responder, pero lo que es seguro es que la persona en la que nos invita a pensar el foco de luz es alguien singular, único, a la vez que invisible. Lo mismo podría ser una estrella de cine, como un amante o un preso al que están interrogando. A través de piezas con un rango de significados tan amplio como contradictorio, Lamelas cuestiona la identidad. Apuesta por la alteridad en un sentido radical, rimbaldiano: “je suis un autre”. El artista “huye” de sí mismo: David es Víctor y Víctor es David (fig. 13).

Hay, en este sentido, en la obra de Lamelas un deseo permanente de ser otra persona, pero también de estar en otro lugar. De explorar otras vidas, otros entornos, otras subjetividades. Tal vez los distintos personajes que ha interpretado tengan que ver con esto: el dandy, el dictador, el jeque árabe, el fugitivo, el artista... Lamelas es un actor y un camaleón. Se camufla en el paisaje para asimilarse y para desaparecer. Y es, de esta manera paradójica, como su “persona” (su imagen pública como artista) adquiere pleno sentido. Como una ficción que lo acompaña permanentemente y que, igual que le ocurría a Andy Warhol, se confunde con la realidad. La vida del artista se convierte así en parte inse-



Fig. 13. David Lamelas, *Límite de una proyección*, instalación, foco de luz, 1967. Cortesía David Lamelas y Maccarone Gallery, Nueva York.

parable de su obra, cumpliendo con una de las premisas esenciales del conceptual y dando lugar a una especie de mitología profana, a una vida de novela, inventada, embellecida. A la vida glamurosa de una estrella inalcanzable³⁵.

PEDRO DE LLANO NEIRA es historiador del arte y comisario. Sus textos han sido publicados en revistas como *Exit Express* (Madrid), *Carta* (Madrid), *Afterall Online* (Londres), *Springerin* (Viena) o *Texte zur Kunst* (Berlín) y periódicos como *La Vanguardia* (Barcelona). Ha escrito sobre los artistas Tino Sehgal, Mauro Cerqueira, John Knight, Daniel Steegmann, David Lamelas (2015) y Maria Nordman (2016), entre otros. Comisarió las exposiciones *In Search of the Miraculous: Thirty Years Later*, sobre el proyecto póstumo del artista Bas Jan Ader, en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), en Santiago de Compostela (2010), *La ballena negra* (MARCO de Vigo, 2012), *Disparity and Demand* (La Galerie, Noisy-le-Sec, 2014) y la primera retrospectiva de *Maria Thereza Alves* en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, en Sevilla, en 2015. Actualmente prepara un libro sobre el artista Bas Jan Ader, con el apoyo de un contrato posdoctoral de la universidad de Santiago de Compostela.

Email: pedro.dellano@gmail.com

³⁵ Este artículo se redactó durante una estancia en el Getty Research Institute de Los Ángeles y el Institute of Fine Arts de la NYU, Nueva York, vinculada al contrato posdoctoral (modalidad A) que me fue concedido en marzo de 2014, con financiación de la Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, de la Xunta de Galicia y adscrito al grupo de investigación HAAYDU (GI-1510), dirigido por el catedrático Alfredo Vigo Trasancos, en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela. “El autor agradece la colaboración de la comisaria Kristina Newhouse, en el University Art Museum de la Universidad de California, en Long Beach, en la redacción de este artículo.”