David Lamelas
Lonxe, América

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
23 xullo - 3 outubro 2021

Hall, soto, Dobre Espazo e o auditorio

> A ficción é un dos elementos máis usados nos eidos creativos [...]. Toda "obra de arte" contén un misterio de elaboración/produción que comeza antes que a obra en si; e o artista ou a persoa que produce algo nun "eido especializado", limitado por moitas convencións, é un cómplice deste misterio de produción desde antes da execución.
> (David Lamelas e Raúl Escari, "Autoconsciencia / Self-Awareness", xullo de 1969)

David Lamelas é unha figura clave da arte conceptual e un dos grandes protagonistas da escena artística arxentina na década dos sesenta. Desde os inicios, a súa obra distinguiuse por unha singular capacidade camaleónica para se adaptar a distintos contextos, xa fosen artísticos, arquitectónicos, xeográficos ou sociais. Como integrante do movemento conceptual o seu traballo partiu do desexo de "producir formas escultóricas despoxadas de volume físico" e derivou cara a unha reflexión crítica sobre os medios artísticos, en liña coa idea dunha arte *desmaterializada*. Fíxoo, por exemplo, a través da integración da linguaxe nas súas obras, en pezas tan emblemáticas como o libro de artista *Publication* (1970), do diálogo constante entre a fotografía e a imaxe en movemento, ou mediante a súa orixinal incorporación do cine e os seus referentes ao contexto das artes plásticas. Derivado disto, outros aspectos importantes ao longo da súa traxectoria foron a representación da temporalidade e o espazo, a crítica institucional, a relación entre a arte e os medios de comunicación de masas, a construción de ficcións —e as súas consecuencias na realidade— ou as relacións entre as artes visuais e a literatura.

A exposición no CGAC supón a súa primeira retrospectiva en España, despois da dedicada á súa obra fílmica no Centro José Guerrero de Granada, en 2009. Nela móstrase a evolución do seu traballo a través de distintas etapas, desde os inicios a principios dos sesenta en Buenos Aires ata o presente, e incídese en dúas cuestións importantes: a relación de Lamelas con Galicia (seus pais emigraron desde Manzaneda e Castro Caldelas durante a Guerra Civil) e a importancia do proxecto e do debuxo ao longo de toda a súa carreira; ben sexa de xeito autónomo ben como medio para desenvolver unha idea no ámbito escultórico, fotográfico, fílmico ou arquitectónico.

A montaxe da exposición foi concibida por David Lamelas como un percorrido desde o exterior cara ao interior do museo en diálogo cos seus espazos. A primeira obra é unha árbore circunvalada por placas de ferro rectangulares. Trátase dun dos *sinalamentos* de obxectos que Lamelas realiza desde 1968. Na súa primeira presentación, Lamelas sinalou unha árbore, unha hamaca e un farol en Hyde Park. Estas intervencións foron documentadas fotograficamente e pódense contemplar na primeira sala da planta baixa (*Señalamiento de tres objetos*, 1968). Os sinalamentos están relacionados con obras do período 1966-1968 (cando Lamelas aínda vivía en Buenos Aires, antes de se mudar a Londres para continuar os estudos na escola Saint Martins), que tiñan como propósito intervir sobre o espazo e a arquitectura. A forma circular lémbranos, por exemplo, o espazo luminoso delimitado por un foco na obra *Límite de una proyección I* (1967).

O xesto de introducir unha árbore dentro do museo trae á memoria a acción realizada no CGAC en 1996 por outro artista da xeración de Lamelas, Vito Acconci, coa instalación *Park Up a Building*; unha estrutura metálica, en forma de escaleira, que rubía pola fachada do edificio de Álvaro Siza distribuíndo árbores a diferentes niveis ata alcanzar a azotea. Ambos os artistas confrontan a natureza coa cultura, pregúntanse e interpélannos sobre os límites entre unha e outra. O certo é que as árbores foron unha compañía constante na obra de Lamelas a través de diversas etapas. Comprobámolo, por exemplo, na espectacular *Falling Wall* (1993-2021); unha obra que consiste nun panel rectangular

David Lamelas: *Quand le ciel bas et lourd*, 1987-1992. Colección M HKA, Anveres. Cortesía do artista e das galerías, Jan Mot, Bruxelas, e Sprüth Magers

David Lamelas: *Sen título (Falling Wall)*, 1993-2021. Proxecto da instalación

soportado por unha estrutura de trabes de madeira. As trabes permanecen sen tratar e móstranse no estado máis próximo á súa orixe como árbores, creando de novo un contraste entre o artificial e o orgánico.

O cadro *Sen título* (1984), que deu lugar a outro proxecto de Lamelas no espazo público a primeiros dos noventa (*Quand le ciel bas et lourd*, 1992), pecha esta primeira etapa da visita. Nel vemos tres ringleiras de árbores enmarcadas por un rectángulo a modo de base. Na obra de 1992 esa superficie rectangular converteuse nun teito metálico que oprimía o seu crecemento e as ocultaba da luz do sol. A carón desta peza pódese contemplar nesta mesma sala outra serie de debuxos en acuarela de árbores e palmeiras que foron presentados na galería Liprandi de Buenos Aires en 2012. As razóns polas que Lamelas recorre ao motivo da árbore son variadas. A máis importante ten que ver co contraste que estes elementos lle permiten crear cos espazos culturais nos que mostra as súas obras. Aínda que quizá haxa outras explicacións como, por exemplo, as que teñen que ver co arraigamento: unha característica propia das árbores, que tamén compartimos os humanos, capaces de nos adaptar a distintos contextos e medrarmos.

Ao deixarmos atrás o *hall* aparece *Situación de cuatro placas de aluminio* (1966), que nos dirixe cara ao interior do museo. É unha das obras realizadas por Lamelas no contexto do Instituto di Tella, unha institución clave para os artistas arxentinos dos sesenta. Dirixido por Jorge Romero Brest, foi asemade unha escola informal e un punto de encontro no que se reuniron personalidades como Oscar Bony, Ricardo Carreira, Raúl Escari, Nacha Guevara e Marta Minujín. Esta obra en concreto remítenos ao período en que Lamelas abandonou os referentes figurativos da súa etapa anterior (1963-1965) para investigar as posibilidades dunha linguaxe austera e abstracta, máis efectiva á hora de intervir e transformar o espazo. Eran, en efecto, os primeiros pasos cara ao proceso de *desmaterialización* da obra de arte do que formou parte como integrante do movemento conceptual de 1968 en diante.

As obras reunidas no Dobre Espazo describen este proceso e as súas etapas de maneira sintética. Por unha banda, temos a escultura *Study of Relationships Between Volume, Space, and Gravity* (1965-2008) que chama a atención desde o alto da pasarela, como se dunha especie de *anxo* abstracto se tratase, a piques de levantar o voo e vencer a forza da gravidade. Pola outra, á nosa esquerda, ao entrarmos, temos *Corner Piece* (1966), unha obra a medio camiño entre a escultura e a arquitectura que se ergue progresivamente ata o teito para crear unha vertixinosa pirámide invertida que irrompe no espazo e chama a nosa atención sobre o baleiro, sobre o enorme volume de aire que flota por riba das nosas cabezas. Lamelas relaciona *Corner Piece* con *Falling Wall*, na que un muro se abate sobre o espectador e crean un efecto parecido de inseguridade e desequilibrio. De non ser pola distancia histórica e xeográfica, diríase que Lamelas está a establecer un diálogo coa fachada do veciño convento de Santa Clara (1719), onde Simón Rodríguez creou un efecto similar; ascensional e inquietante.

Dentro desta mesma sala, dúas versións da *performance Time*, separadas por cincuenta anos (a primeira presentouse en 1970 e a segunda foi reformulada en abril de 2020 durante a pandemia de COVID-19), serven para nos mostrar a evolución da obra de Lamelas e a maneira en que o mencionado proceso de desmaterialización, que se acelerou coa súa chegada a Europa en 1968 e coa eclosión da arte conceptual a nivel internacional, conduciu o seu traballo cara a pezas que se preocupaban por cuestións temporais e lingüísticas, como sucede co libro de artista *Publication* ou a obra *Interview with Marguerite Duras*, ambos os dous de 1970.

Por último, o Dobre Espazo acolle un grupo de tres *Paredes dobladas* (1994-2018); unha serie de traballos que consiste na reprodución da superficie de distintas paredes de espazos expositivos, en papel, a escala 1:1. As tres paredes que se mostran nesta ocasión correspóndense coas do espazo do seu galerista en Bruxelas e foron producidas, en colaboración cunha artesá, en 2018. A idea orixinal xurdiu en 1994, cando Lamelas foi invitado a participar nunha exposición en Buenos Aires cunha obra que puidese trasladar desde o seu estudio en Nova York. A resposta foi a primeira parede dobrada, que transportou nunha caixa de cartón, deseñada *ad hoc*, e que reproducía as dimensións dunha das paredes do espazo da mostra na Arxentina.

A primeira sala da exposición no soto reúne un conxunto de traballos do período 1962-1969, no que se pode apreciar a rápida evolución da obra de David Lamelas e os estilos diversos con que experimentou nos primeiros anos: desde o debuxo informalista ata a fotografía e o cine conceptuais, pasando, en menos dunha década, pola arte pop e o minimalismo. Como preludio, preséntase no corredor que nos guía cara a esta zona unha selección de vinte debuxos inéditos, que Lamelas realizou cando aínda era estudante, en 1963. Estes debuxos son un dos traballos máis apegados á súa biografía e á súa relación con Galicia. Segundo a historiadora da arte María José Herrera, trátase de obras que responden "directa ou indirectamente" ás vivencias do artista na España dos anos cincuenta, "que tanto impactara no seu imaxinario, o ano que viviu en Borruga (Ourense), e coa súa pertenza a unha familia de galegos exiliados en Buenos Aires". Os debuxos de Lamelas falan, en palabras de Herrera , "sobre os costumes non tan santos dos sacerdotes, dos corpos, do desexo erótico e a súa represión social, a vida lixeira e a contemplativa, os conspiradores, a vellez e mais a morte, un compendio dos

David Lamelas: *Antwerp-Brussels (People and Time),* 1969 (detalle). Colección Bruno van Lierde

seus intereses e experiencias de mozo. O humor está moitas veces presente e nel distinguimos unha inflexión goyesca"[1].

Dentro da primeira sala vemos, por unha banda, obras da primeira metade dos sesenta (*El grito*, 1962, e *Mujer corriendo en doce secciones*, 1965-2018), realizadas en Buenos Aires, xunto a outras dos seus primeiros anos en Europa, como a mencionada *Señalamiento de tres objetos* ou a película *Time as Activity: Düsseldorf* (1969), que daba continuidade a outros experimentos previos co cinematógrafo en Buenos Aires. A versión da obra de 1965 que se presenta aquí é unha edición de 2018, realizada no prestixioso taller de obra gráfica Cirrus, en Los Angeles, porque a obra orixinal, de escala mural, perdeuse. Orixinalmente a pintura, composta por doce paneis, mostraba unha muller nova no impulso para iniciar unha carreira. Sobre ela a crítica de arte Germaine Derbecq salientou o carácter persoal que posuía para un artista tan novo: "é a ovella negra de todo o mundo"[2]. Son pezas que "non se resignan a un muro. Queren entrar na danza, non se resignan a "planchar". E para entrar na danza hai que entrar no espazo, rompelo, debuxalo, ocupalo, darlle unha forma, a súa forma", engadía Derbecq[3].

A segunda sala do soto axunta cinco dos máis importantes proxectos fotográficos de David Lamelas e da arte conceptual dos setenta. Formalmente recórdannos o austero carácter foto-documental, antiartístico e case que *amateur* típico da época (Huebler, Acconci, Graham…). Pero as súas imaxes tiñan outro cariz cinematográfico e narrativo. Incluso nunha das series aparentemente máis *banais*, como *Antwerp-Brussels (People and Time)* (1969), na que vemos o propio Lamelas e nove dos seus amigos camiñando, solitarios, por estas cidades belgas, as imaxes foron realizadas por un fotógrafo profesional e posúen un innegable halo misterioso, evocador daqueles personaxes románticos e bohemios do cine *noir* ou da *nouvelle vague*.

A partir de aquí, os seus proxectos fotográficos fóronse achegando progresivamente ao cine. É o que sucede con *London Friends* (1973) e *Rock Star* (1974). Dúas pezas realizadas en Londres —de novo coa axuda dun fotógrafo profesional— nas que Lamelas e os seus amigos aparecen retratados como *estrelas* da música pop e da moda. Personaxes *larger than life*; identidades

1 María José Herrera , "David Lamelas, en liña co seu tempo (debuxos 1960-1963)", fragmentos do texto encargado para o catálogo da exposición *David Lamelas. Lonxe, América*, CGAC, 2021.

2 Germaine Derbecq, texto sobre a exposición de David Lamelas na galería Lirolay. Manuscrito inédito, 1965.

3 Ibíd.

inventadas, performativas, que tratan de converter a propia vida nunha obra de teatro, nunha ficción: elevala máis alá da prosaica realidade. Este tratamento desembocaría finalmente en pezas cinematográficas de pleno dereito, como *The Desert People* (1975). Mais antes de chegar aí Lamelas experimentou con formatos intermedios, como se pode apreciar en obras a medio camiño entre a fotografía e o cine, como *Interview with Marguerite Duras* e, especialmente, *Film Script (Manipulation of Meaning)* (1972) e *The Violent Tapes of 1975* (1975).

Na entrevista coa célebre intelectual francesa, Lamelas descompón a linguaxe cinematográfica nos seus elementos máis básicos. O tema non é tanto Duras como a súa forma de entender a escritura. Así, os documentos da conversa convértense, segundo Jonathan Pouthier, "nun pretexto para producir materiais a través dos que estudar dous modos de percepción aparentemente opostos: a continuidade do cine, fronte á descontinuidade da fotografía e a escritura"[4]. Esta lóxica deconstrutiva ou analítica reapareceu, dous anos despois, en *Film Script* (Severo Sarduy dixo dela que "os enunciados das súas accións coinciden cos que, reducidos ás súas estruturas primarias, se utilizan como frases-matrices para ensinar un idioma"[5]) para se transformar, a partir de 1973, nunha linguaxe máis sintética, como se Lamelas necesitase destripar os mecanismos da ficción cinematográfica, os seus convencionalismos, para os reconstruír de maneira crítica e dar lugar a unha nova linguaxe.

Esta linguaxe sintética aparece representada por dúas obras de 1975: a serie fotográfica *The Violent Tapes of 1975* e o *storyboard* da película *The Desert People*. A primeira é unha especie de *thriller* que anticipa, segundo Inés Katzenstein, "a mutación da obra de Lamelas cara aos xéneros cinematográficos ou televisivos, así como o seu gusto polas historias e as peripecias"[6]. A segunda é o seu primeiro proxecto cinematográfico. Dura cincuenta minutos, foi filmado en California en 1974 e estreado en Londres en 1975. O *storyboard* é unha peza raramente exhibida que nos permite acceder ao proceso de traballo do artista e comparalo co de pezas anteriores como a entrevista con Madame Duras, na que a relación entre imaxe e texto tamén se manifesta.

A presenza do debuxo no *storyboard* de *The Desert People*, como trazo constante na obra de Lamelas, e como ferramenta proxectual, permítenos facer un *flashback* ata o ano 1965, coa reconstrución de *El Súper Elástico*. *El Súper Elástico* foi mostrado por primeira vez na galería Lirolay de Buenos Aires e é unha obra inspirada tanto na vangarda como na cultura popular;

4 Jonathan Pouthier, "David Lamelas", *Pinault Collection*, París, 2017.

5 Severo Sarduy, "L'effet écran", *Art Press*, núm. 3, París, 1973, p. 14. Reeditado en Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*, Fondo de Cultura Económica, México e Buenos Aires, 1987.

6 Inés Katzenstein, *David Lamelas. Extranjero*, Museo Tamayo, México, 2005, p. 23.

David Lamelas: *The Desert People*, 1975 (fotograma). Cortesía do artista

o concretismo e a pintura *hard-edge*, por unha banda, e o superheroe dunha historieta. Lamelas definiuna como un "cómic en tres dimensións", así como "un obxecto minimalista que se expandía e se apropiaba do espazo", que se ciscallaba polo chan e gabeaba polas paredes. Que tiña "cor e formas", que era "desenfadado"[7]. No CGAC *El Súper Elástico* fai gala do seu nome e adáptase a un espazo de muros converxentes no que constitúe un potente reclamo visual.

Na última sala da planta baixa hai dous conxuntos de obras dos anos oitenta e primeiros noventa e de 2016 que tamén remiten ás orixes da carreira de David Lamelas e os medios cos que debutou: o debuxo e a pintura. A primeira vista, nada parecen ter que ver co seu anterior traballo conceptual. Sobre todo as pezas dos oitenta. Trátase dun conxunto variado e colorista composto por debuxos e cadros, que desembocarían nunha serie de obras, titulada *Aleph*, que o mantivo ocupado entre 1986 e 1987 e cuxos efectos se proxectaron no seu traballo posterior.

Estas e outras obras desa época serven como mostra da aproximación posconceptual de David Lamelas á pintura e o debuxo. Por exemplo, *Reception Center for Solar Energy Plant* (1986), na que aparece a forma dun disco descomposto en catro seccións sobre un fondo negro e vermello alaranxado. Visualmente, a peza constitúese como un xogo óptico no que a aparente planicidade do fondo contrasta coa tridimensionalidade do disco. O título —"Centro de recepción para planta de enerxía solar"— é a chave que introduce na obra unha serie de asociacións temáticas. A obra é presentada como unha especie de prototipo para un edificio que albergaría as instalacións dun equipamento tan futurista e innovador para a súa época —os anos oitenta— como unha planta de enerxía solar. Segundo Lamelas, "a obra está composta por catro aletas que se corresponden coas hélices dunha especie de gran ventilador, situado na terraza dun edificio, que xiraría seguindo o sol para captar a súa enerxía e producir electricidade"[8].

Outra enigmática obra de 1987 podería ser considerada neste contexto. Representa unha especie de planta solar xunto a un acantilado, coma os que se atopan na costa do sur de California. A planta, cuxa forma fai lembrar un obelisco tombado e seccionado en cinco fragmentos, solápase cun disco de cores que, á súa vez, está conectado, mediante liñas tanxentes, cun círculo amarelo, situado na esquina superior dereita. No antigo Exipto, os obeliscos eran grandes monumentos creados para honrar o deus Atón, como raios de sol petrificados. Esta lectura e a relación entre a punta piramidal e o disco amarelo semellan vincular esta obra coa temática solar e ecolóxica da peza anterior; aínda que tamén podería ser unha alusión ao icónico monumento da súa cidade natal. Con todo, ambos os dous son traballos que non deben limitarse a unha lectura estritamente política ou social —a utopía dun mundo máis xusto, pacífico e sustentable—; senón que tamén presentan un hedonismo sen prexuízos.

Esta mestura entre compromiso e lixeireza conecta as pinturas e mais os debuxos de Lamelas nos oitenta cos vídeos que desenvolveu neses anos en California, como *The Dictator Returns* (1984-1986) ou *Smart People* (1991), nos que a crítica das ditaduras latinoamericanas e a denuncia do imperialismo ianqui aparecen nun formato traxicómico, como se fosen parte dunha ficción creada polo poder político e os medios de comunicación, na que resulta difícil discernir entre o real e a propaganda. Finalmente, esta última sala acolle unha serie recente de debuxos ao carbón sobre pantallas de proxección (2016), con lendas como "Paradies", "Sin guerra", "L'amour court les rues" ou "A serie of events acumulate / out of Control", iluminados por lámpadas, que xeran unha atmosfera íntima, en vivo contraste coa referencia ao graffiti de rúa que evocan as mensaxes contestatarias e románticas.

A exposición *David Lamelas. Lonxe, América* conclúe no auditorio do museo cun xesto que trata de cuestionar os límites entre os espazos expositivos e non expositivos, igual que o sinalamento dunha árbore trataba de borrar os límites entre o interior e o exterior da institución. Alí preséntase un programa de tres películas que invitan o espectador a contemplalas tranquilamente, despois do percorrido por seis décadas de traballo de David Lamelas. As películas son *A Study of Relationships Between Inner and Outer Space* (1969), *The Desert People* e *The Invention of Dr Morel* (2000). A primeira trata precisamente sobre as institucións artísticas e o seu contexto a través dunha sorprendente viaxe desde o interior dunha sala de exposicións ata a Lúa. Segundo Benjamin Buchloh, trátase dunha das primeiras obras da crítica institucional.

A segunda presenta cinco personaxes que se dirixen nun coche desde Los Angeles cara á reserva indíxena dos papagos, en Arizona. A narración alterna imaxes do automóbil desprazándose a gran velocidade por autoestradas que cruzan rexións desoladas, cos testemuños dos seus pasaxeiros. Cada un ten un motivo distinto para estar alí; pero todos abandonan a gran cidade co desexo de estar noutro lugar e descubrir algo sobre si mesmos, a través dunha cultura oposta á súa. *The Desert People* constituía unha proposta innovadora que foi descrita como unha mestura entre *road movie* e documental etnográfico, e estableceuse como un proxecto pioneiro nos debates sobre o colonialismo e a alteridade.

Finalmente, *The Invention of Dr Morel* é unha curtametraxe baseada na novela *La invención de Morel* (1940) do escritor Adolfo Bioy Casares. A comisaria Chus Martínez dixo desta obra que respondía a "un desexo de volver á casa, tanto emocional, como creativamente; de se reencontrar co propio desde a imaxe"[9]. O argumento trata sobre un fuxitivo, o narrador, que chega a unha illa que el coida deserta. Pasado un tempo decátase de non estar só. "Óense voces, cancións, aparecen e desaparecen persoas...", escribiu Martínez. Velaí a orixe do misterio e a orixe dunha curiosa alternancia entre alucinación e realidade, que o leva a namorarse dunha muller cuxa existencia é dubidosa. Esta obra de Lamelas serve, xa que logo, para pechar o círculo que iniciamos nos anos sesenta e que trata de describir a súa traxectoria como unha carreira sen fin; un desprazamento no que, ben sexa interpretado como nomadismo, migración, exilio, cosmopolitismo ou fuga, realidade e ficción se entrecruzan sen cesar.

7 Conversa con David Lamelas, París, setembro de 2019.

8 Conversa telefónica con David Lamelas, 19 de febreiro de 2020.

9 Chus Martínez, "David Lamelas", no folleto publicado co gallo do programa de proxeccións que tivo lugar no Museo Reina Sofía do 14 ao 22 de xaneiro de 2005.

David Lamelas
Lejos, América

> La ficción es uno de los elementos más usados en los campos creativos [...]. Toda "obra de arte" contiene un misterio de elaboración/producción que comienza antes que la obra en sí; y el artista o la persona que produce algo en un "campo especializado", limitado por muchas convenciones, es un cómplice de este misterio de producción desde antes de la ejecución.
>
> (David Lamelas y Raúl Escari, "Autoconsciencia / Self-Awareness", julio de 1969)

David Lamelas es una figura clave del arte conceptual y uno de los grandes protagonistas de la escena artística argentina en la década de los sesenta. Desde sus inicios, su obra se ha distinguido por una singular capacidad camaleónica para adaptarse a distintos contextos, ya fuesen artísticos, arquitectónicos, geográficos o sociales. Como integrante del movimiento conceptual su trabajo partió del deseo de "producir formas escultóricas despojadas de volumen físico" y derivó hacia una reflexión crítica sobre los medios artísticos, en línea con la idea de un arte *desmaterializado*. Lo hizo, por ejemplo, a través de la integración del lenguaje en sus obras, en piezas tan emblemáticas como el libro de artista *Publication* (1970), del diálogo constante entre la fotografía y la imagen en movimiento o mediante su original incorporación del cine y sus referentes al contexto de las artes plásticas. Derivado de esto, otros aspectos importantes a lo largo de su trayectoria han sido la representación de la temporalidad y el espacio, la crítica institucional, la relación entre el arte y los medios de comunicación de masas, la construcción de ficciones —y sus consecuencias en la realidad— o las relaciones entre las artes visuales y la literatura.

La exposición en el CGAC supone su primera retrospectiva en España, después de la dedicada a su obra fílmica en el Centro José Guerrero de Granada, en 2009. En ella se muestra la evolución de su trabajo a través de distintas etapas, desde sus inicios a principios de los sesenta en Buenos Aires hasta el presente, y se incide en dos cuestiones importantes: la relación de Lamelas con Galicia (sus padres emigraron desde Manzaneda y Castro Caldelas durante la Guerra Civil) y la importancia del proyecto y del dibujo a lo largo de toda su carrera; bien sea de manera autónoma o como medio para desarrollar una idea en el ámbito escultórico, fotográfico, fílmico o arquitectónico.

El montaje de la exposición ha sido concebido por David Lamelas como un recorrido desde el exterior hacia el interior del museo en diálogo con sus espacios. La primera obra es un árbol circunvalado por placas de hierro rectangulares. Se trata de uno de los *señalamientos* de objetos que Lamelas realiza desde 1968. En su primera presentación, Lamelas señaló un árbol, una tumbona y una farola en Hyde Park. Estas intervenciones fueron documentadas fotográficamente y pueden contemplarse en la primera sala del sótano (*Señalamiento de tres objetos*, 1968). Los señalamientos están relacionados con obras del periodo 1966-1968 (cuando Lamelas todavía vivía en Buenos Aires, antes de mudarse a Londres para continuar sus estudios en la escuela Saint Martins), que tenían como propósito intervenir sobre el espacio y la arquitectura. La forma circular nos recuerda, por ejemplo, al espacio luminoso delimitado por un foco en la obra *Límite de una proyección I* (1967).

El gesto de introducir un árbol dentro del museo trae a la memoria la acción realizada en el CGAC en 1996 por otro artista de la generación de Lamelas, Vito Acconci, con su instalación *Park Up a Building*; una estructura metálica, en forma de escalera, que trepaba por la fachada del edificio de Álvaro Siza distribuyendo árboles a diferentes niveles hasta alcanzar la azotea. Ambos artistas confrontan la naturaleza con la cultura, preguntándose e interpelándonos sobre los límites entre una y otra. Lo cierto es que los árboles han sido una compañía constante en la obra de Lamelas a través de diversas etapas. Lo comprobamos, por ejemplo, en la espectacular *Falling Wall* (1993-2021); una obra que consiste en un panel rectangular soportado por una estructura de vigas de madera. Las vigas permanecen sin tratar y se muestran en un estado próximo a su origen como árboles, creando de nuevo un contraste entre lo artificial y lo orgánico.

El cuadro *Sin título* (1984), que dio lugar a otro proyecto de Lamelas en el espacio público a principios de los noventa (*Quand le ciel bas et lourd*, 1992), cierra esta primera etapa de la visita. En él vemos tres hileras de árboles enmarcadas por un rectángulo a modo de base. En la obra de 1992 esa superficie rectangular se convirtió en un techo metálico que oprimía su crecimiento y los ocultaba de la luz del sol. Junto a esta pieza pueden contemplarse en esta misma sala otra serie de dibujos en acuarela de árboles y palmeras que fueron presentados en la galería Liprandi de Buenos Aires en 2012. Las razones por las que Lamelas recurre al motivo del árbol son variadas. La más importante tiene que ver con el contraste que estos elementos le permiten crear con los espacios culturales en los que muestra sus obras. Aunque quizá haya otras explicaciones como, por ejemplo, las que tienen que ver con el arraigo: una característica propia de los árboles, que también compartimos los humanos, capaces de adaptarnos a distintos contextos y crecer.

Al dejar atrás el *hall* aparece *Situación de cuatro placas de aluminio* (1966), que nos dirige hacia el interior del museo. Es una de las obras realizadas por Lamelas en el contexto del Instituto di Tella, una institución clave para los artistas argentinos de los sesenta. Dirigido por Jorge Romero Brest, fue al mismo tiempo una escuela informal y un punto de encuentro en el que se reunieron personalidades como Oscar Bony, Ricardo Carreira, Raúl Escari, Nacha Guevara y Marta Minujín. Esta obra en concreto nos remite al periodo en que Lamelas abandonó los referentes figurativos de su etapa anterior (1963-1965) para investigar las posibilidades de un lenguaje austero y abstracto, más efectivo a la hora de intervenir y transformar el espacio. Eran, en efecto, los primeros pasos hacia el proceso de *desmaterialización* de la obra de arte del que formó parte como integrante del movimiento conceptual de 1968 en adelante.

Las obras reunidas en el Doble Espacio describen este proceso

David Lamelas: *Pared doblada,* 1994-2018. Cortesía del artista y la galería Jan Mot, Bruselas. Fotografía: Phillipe de Gobert

y sus etapas de manera sintética. Por un lado, tenemos la escultura *Study of Relationships Between Volume, Space, and Gravity* (1965-2008) que llama la atención desde lo alto de la pasarela, como si de una especie de *ángel* abstracto se tratara, a punto de levantar el vuelo y vencer la fuerza de la gravedad. Por otro, a nuestra izquierda, según entramos, tenemos *Corner Piece* (1966), una obra a medio camino entre la escultura y la arquitectura que se eleva progresivamente hasta el techo creando una vertiginosa pirámide invertida que irrumpe en el espacio y llama nuestra atención sobre el vacío; sobre el enorme volumen de aire que flota sobre nuestras cabezas. Lamelas relaciona *Corner Piece* con *Falling Wall*, en la que un muro se abate sobre el espectador creando un efecto parecido de inseguridad y desequilibrio. Si no fuese por la distancia histórica y geográfica, se diría que Lamelas está entablando un diálogo con la fachada del cercano convento de Santa Clara (1719), donde Simón Rodríguez creó un efecto similar; ascensional e inquietante.

Dentro de esta misma sala, dos versiones de la performance *Time*, separadas por cincuenta años (la primera se presentó en 1970 y la segunda fue replanteada en abril de 2020 durante la pandemia de COVID-19), sirve para mostrarnos la evolución de la obra de Lamelas y la manera en que el mencionado proceso de desmaterialización, que se aceleró con su llegada a Europa en 1968 y con la eclosión del arte conceptual a nivel internacional, condujo su trabajo hacia piezas que se preocupaban por cuestiones temporales y lingüísticas, como sucede con el libro de artista *Publication* o la obra *Interview with Marguerite Duras*, ambos de 1970.

Por último, el Doble Espacio acoge un grupo de tres *Paredes dobladas* (1994-2018); una serie de trabajos que consiste en la reproducción de la superficie de distintas paredes de espacios expositivos, en papel, a escala 1:1. Las tres paredes que se muestran en esta ocasión se corresponden con las del espacio de su galerista en Bruselas y fueron producidas, en colaboración con una artesana, en 2018. La idea original surgió en 1994, cuando Lamelas fue invitado a participar en una exposición en Buenos Aires con una obra que pudiese trasladar desde su estudio en Nueva York. La respuesta fue la primera pared doblada, que transportó en una caja de cartón, diseñada *ad hoc*, y que reproducía las dimensiones de una de las paredes del espacio de la muestra en Argentina.

La primera sala de la exposición en el sótano reúne un conjunto de trabajos del periodo 1962-1969, en el que se puede apreciar la rápida evolución de la obra de David Lamelas y los estilos diversos con los que experimentó en sus primeros años: desde el dibujo informalista hasta la fotografía y el cine conceptuales, pasando, en menos de una década, por el arte pop y el minimalismo. Como preludio, se presenta en el pasillo que nos conduce hacia esta zona una selección de veinte dibujos inéditos, que Lamelas realizó cuando todavía era estudiante, en 1963. Estos dibujos son uno de los trabajos más apegados a su biografía y a su relación con Galicia. Según la historiadora del arte María José Herrera, se trata de obras que responden "directa o indirectamente" a las vivencias del artista en la España de los años cincuenta, "que tanto había impactado en su imaginario, el año que vivió en Borruga (Ourense), y con su pertenencia a una familia de gallegos exiliados en Buenos Aires". Los dibujos de Lamelas hablan, en palabras de Herrera, "sobre las costumbres no tan santas de los sacerdotes, de los cuerpos, del deseo erótico y su represión social, la vida

David Lamelas: *Sin título,* 1963. Cortesía del artista y Sprüth Magers

ligera y la contemplativa, los conspiradores, la vejez y la muerte, un compendio de sus intereses y experiencias juveniles. El humor está muchas veces presente y en él distinguimos una inflexión goyesca"[1].

Dentro de la sala en cuestión vemos, por un lado, obras de la primera mitad de los sesenta (*El grito*, 1962, y *Mujer corriendo en doce secciones*, 1965-2018), realizadas en Buenos Aires, junto a otras de sus primeros años en Europa, como la mencionada *Señalamiento de tres objetos* o la película *Time as Activity: Düsseldorf* (1969), que daba continuidad a otros experimentos previos con el cinematógrafo en Buenos Aires. La versión de la obra de 1965 que se presenta aquí es una edición de 2018, realizada en el prestigioso taller de obra gráfica Cirrus, en Los Ángeles, porque la obra original, de escala mural, se perdió. Originalmente la pintura, compuesta por doce paneles, mostraba una mujer joven en el impulso para iniciar una carrera. Sobre ella la crítica de arte Germaine Derbecq destacó el carácter personal que poseía para un artista tan joven: "es la oveja negra de todo el mundo"[2]. Son piezas que "no se resignan 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, dibujarlo, ocuparlo, darle una forma, su forma", añadía Derbecq[3].

La segunda sala del sótano reúne cinco de los más importantes proyectos fotográficos de David Lamelas y del arte conceptual de los setenta. Formalmente nos recuerdan el austero carácter fotodocumental, antiartístico y casi *amateur* típico de la época (Huebler, Acconci, Graham…) Pero sus imágenes tenían otro cariz cinematográfico y narrativo. Incluso en una de las series aparentemente más *banales*, como *Antwerp-Brussels (People and Time)* (1969), en la que vemos al propio Lamelas y a nueve de sus amigos caminando, solitarios, por estas ciudades belgas, las imágenes fueron realizadas por un fotógrafo profesional y poseen un innegable halo misterioso, evocador de aquellos personajes románticos y bohemios del cine *noir* o la *nouvelle vague*.

A partir de aquí, sus proyectos fotográficos se acercaron progresivamente al cine. Es lo que sucede con *London Friends* (1973) y *Rock Star* (1974). Dos piezas realizadas en Londres —de nuevo con la ayuda de un fotógrafo profesional— en las que Lamelas y sus amigos aparecen retratados como *estrellas* de la música pop y la moda. Personajes *larger than life*; identidades inventadas, performativas, que tratan de convertir la propia vida en una obra de teatro, en una ficción: elevarla más allá de la prosaica realidad. Este tratamiento desembocaría finalmente en piezas cinematográficas de pleno derecho, como *The Desert People* (1975). Pero antes de llegar ahí Lamelas experimentó con formatos intermedios, como se puede apreciar en obras a medio camino entre la fotografía y el cine, como *Interview with Marguerite Duras* y, especialmente, *Film Script (Manipulation of Meaning)* (1972) y *The Violent Tapes of 1975* (1975).

En la entrevista con la célebre intelectual francesa, Lamelas descompone el lenguaje cinematográfico en sus elementos más básicos. El tema no es tanto Duras como su forma de entender la escritura. Así, los documentos de la conversación se convierten, según Jonathan Pouthier, "en un pretexto para producir materiales a través de los que estudiar dos modos de percepción aparentemente opuestos: la continuidad del cine, frente a la discontinuidad de la fotografía y la escritura"[4]. Esta lógica deconstructiva o analítica reapareció, dos años después, en *Film Script* (Severo Sarduy dijo de ella que "los enunciados de sus acciones coinciden con los que, reducidos a sus estructuras primarias, se utilizan como frases-matrices para enseñar un idioma"[5]) para transformarse, a partir de 1973, en un lenguaje más sintético, como si Lamelas hubiese necesitado destripar los mecanismos de la ficción cinematográfica, sus convencionalismos, para reconstruirlos de manera crítica, dando lugar a un nuevo lenguaje.

Este lenguaje sintético aparece representado por dos obras de 1975: la serie fotográfica *The Violent Tapes of 1975* y el *storyboard* de la película *The Desert People*. La primera es una especie de *thriller* que anticipa, según Inés Katzenstein, "la mutación de la obra de Lamelas hacia los géneros cinematográficos o televisivos, así como su gusto por las historias y las peripecias"[6]. La segunda

1 María José Herrera, "David Lamelas, en línea con su tiempo (dibujos 1960-1963", fragmentos del texto encargado para el catálogo de la exposición *David Lamelas. Lejos, América*, CGAC, 2021.

2 Germaine Derbecq, texto sobre la exposición de David Lamelas en la galería Lirolay. Manuscrito inédito, 1965.

3 Ibíd.

4 Jonathan Pouthier, "David Lamelas", *Pinault Collection*, París, 2017.

5 Severo Sarduy, "L'effet écran", *Art Press*, núm. 3, París, 1973, p. 14. Reeditado en Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*, Fondo de Cultura Económica, México y Buenos Aires, 1987.

6 Inés Katzenstein, *David Lamelas. Extranjero*, Museo Tamayo, 2005, México, p. 23.

es su primer proyecto cinematográfico. Dura cincuenta minutos, fue filmado en California en 1974 y estrenado en Londres en 1975. El *storyboard* es una pieza raramente exhibida que nos permite acceder al proceso de trabajo del artista, comparándolo con el de piezas anteriores como la entrevista con Madame Duras, en la que la relación entre imagen y texto también se manifiesta.

La presencia del dibujo en el *storyboard* de *The Desert People*, como rasgo constante en la obra de Lamelas, y como herramienta proyectual, nos permite hacer un *flashback* hasta el año 1965, con la reconstrucción de *El Súper Elástico*. *El Súper Elástico* fue mostrado por primera vez en la galería Lirolay de Buenos Aires y es una obra inspirada tanto en la vanguardia como la cultura popular; el concretismo y la pintura *hard-edge*, por un lado, y el superhéroe de una historieta. Lamelas la definió como un "cómic en tres dimensiones", así como "un objeto minimalista que se expandía y se apropiaba del espacio", que se desparramaba por el piso y trepaba por las paredes. Que tenía "color y formas", que era "desenfadado"[7]. En el CGAC *El Súper Elástico* hace gala de su nombre y se adapta a un espacio de muros convergentes en el que constituye un potente reclamo visual.

En la última sala de la planta baja hay dos conjuntos de obras de los años ochenta y primeros noventa y de 2016 que también remiten a los orígenes de la carrera de David Lamelas y los medios con los que debutó: el dibujo y la pintura. A primera vista, nada parecen tener que ver con su anterior trabajo conceptual. Sobre todo las piezas de los ochenta. Se trata de un conjunto variopinto y colorista compuesto por dibujos y cuadros, que desembocarían en una serie de obras, titulada *Aleph*, que lo mantuvo ocupado entre 1986 y 1987 y cuyos efectos se proyectaron en su trabajo posterior.

Estas y otras obras de esa época sirven como muestra de la aproximación posconceptual de David Lamelas a la pintura y el dibujo. Por ejemplo, *Reception Center for Solar Energy Plant* (1986), en la que aparece la forma de un disco descompuesto en cuatro secciones, sobre un fondo negro y rojo anaranjado. Visualmente, la pieza se constituye como un juego óptico en el que la aparente planitud del fondo contrasta con la tridimensionalidad del disco. El título —"Centro de recepción para planta de energía solar"— es la clave que introduce en la obra una serie de asociaciones temáticas. La obra se plantea como una especie de prototipo para un edificio que albergaría las instalaciones de un equipamiento tan futurista e innovador para su época —los años ochenta— como una planta de energía solar. Según Lamelas, "la obra está compuesta por cuatro aletas que se corresponden con las hélices de una especie de gran ventilador, ubicado en la terraza de un edificio, que giraría siguiendo el sol para captar su energía y producir electricidad"[8].

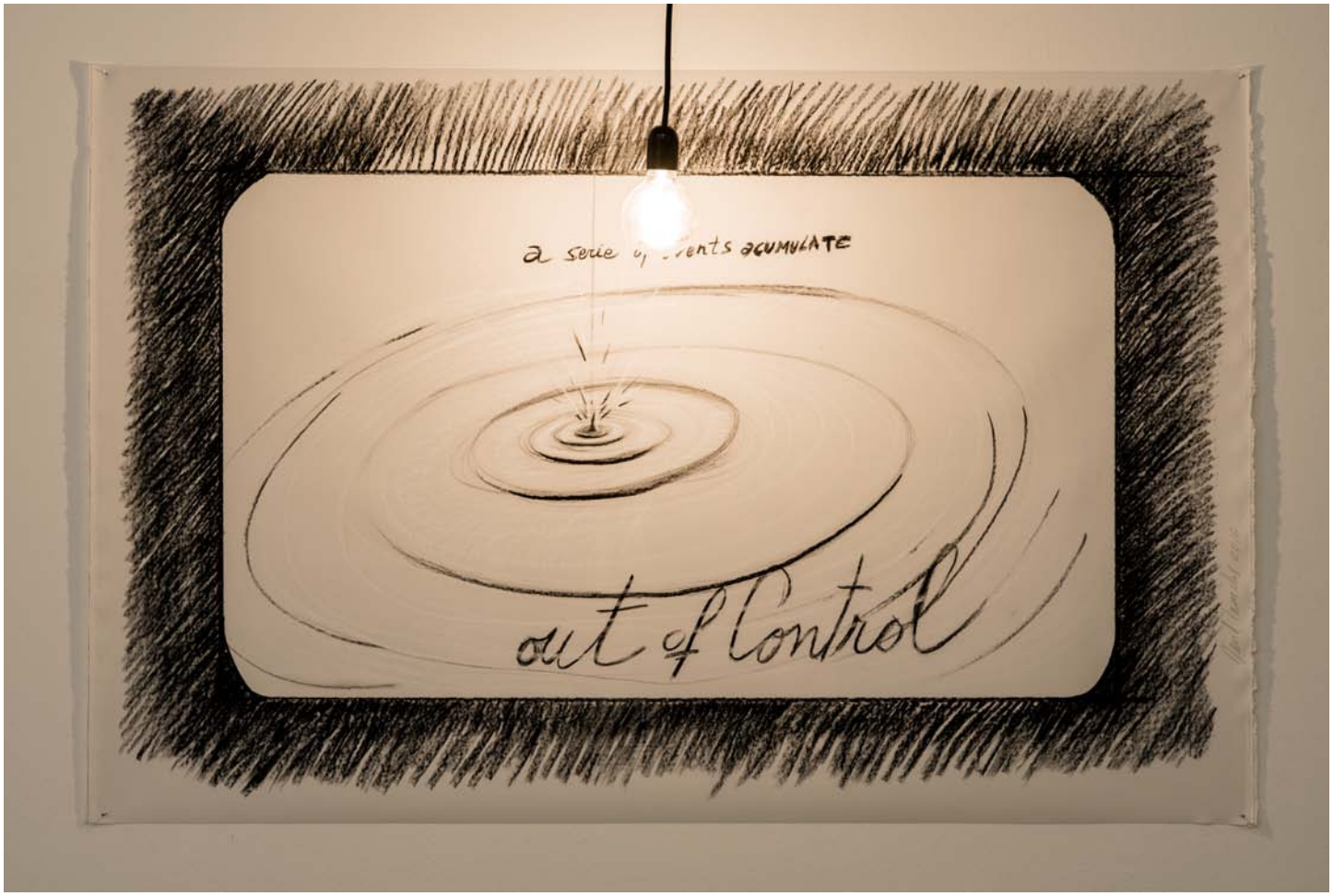
Otra enigmática obra de 1987 podría ser considerada en este contexto. Representa una especie de planta solar junto a un acantilado, como los que se encuentran en la costa del sur de California. La planta, cuya forma recuerda a un obelisco tumbado y seccionado en cinco fragmentos, se solapa con un disco de colores que, a su vez, está conectado, mediante líneas tangentes, con un círculo amarillo, situado en la esquina superior derecha. En el antiguo Egipto, los obeliscos eran grandes monumentos creados para honrar al dios Atón, como rayos de sol petrificados. Esta lectura y la relación entre la punta piramidal y el disco amarillo parecen vincular esta obra a la temática solar y ecológica de la pieza anterior; aunque también podría ser una alusión al icónico monumento de su ciudad natal. Con todo, ambos son trabajos que no deben limitarse a una lectura estrictamente política o social —la utopía de un mundo más justo, pacífico y sostenible—; sino que también presentan un hedonismo desprejuiciado.

Esta mezcla entre compromiso y ligereza conecta las pinturas y dibujos de Lamelas en los ochenta con los vídeos que desarrolló

7 Conversación con David Lamelas, París, septiembre de 2019.

8 Conversación telefónica con David Lamelas, 19 de febrero de 2020.

David Lamelas: *London Friends,* 1973. Cortesía del artista y Sprüth Magers



David Lamelas: *Out of Control*, 2016. Cortesía del artista y Sprüth Magers

en esos años en California, como *The Dictator Returns* (1984-1986) o *Smart People* (1991), en los que la crítica de las dictaduras latinoamericanas y la denuncia del imperialismo yanqui aparecen en un formato tragicómico, como si fuesen parte de una ficción creada por el poder político y los medios de comunicación, en la que resulta difícil discernir entre lo real y la propaganda. Finalmente, esta última sala acoge una serie reciente de dibujos en carboncillo sobre pantallas de proyección (2016), con leyendas como "Paradies", "Sin guerra", "L'amour court les rues" o "A serie of events acumulate / out of Control", iluminados por bombillas, que generan una atmósfera íntima, en vivo contraste con la referencia al grafiti callejero que evocan los mensajes contestatarios y románticos.

La exposición *David Lamelas. Lejos, América* concluye en el auditorio del museo con un gesto que trata de cuestionar los límites entre los espacios expositivos y no expositivos, igual que el señalamiento de un árbol trataba de difuminar los límites entre el interior y el exterior de la institución. Allí se presenta un programa de tres películas que invitan al espectador a contemplarlas tranquilamente, después del recorrido por seis décadas de trabajo de David Lamelas. Las películas son *A Study of Relationships Between Inner and Outer Space* (1969), *The Desert People* y *The Invention of Dr Morel* (2000). La primera trata precisamente sobre las instituciones artísticas y su contexto a través de un sorprendente viaje desde el interior de una sala de exposiciones hasta la Luna. Según Benjamin Buchloh, se trata de una de las primeras obras de la crítica institucional.

La segunda presenta a cinco personajes que se dirigen en un coche desde Los Ángeles hacia la reserva indígena de los papagos, en 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 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. *The Desert People* fue una propuesta innovadora que ha sido descrita como una mezcla entre *road movie* y documental etnográfico, estableciéndose como un proyecto pionero en los debates sobre el colonialismo y la alteridad.

Finalmente, *The Invention of Dr Morel* es un cortometraje basado en la novela *La invención de Morel* (1940) del escritor Adolfo Bioy Casares. 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"[9]. El argumento 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. Ese es el origen del misterio y el origen de una curiosa alternancia entre alucinación y realidad, que lo lleva a enamorarse de una mujer cuya existencia es dudosa. 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 sin fin; un desplazamiento en el que, bien sea interpretado como nomadismo, migración, exilio, cosmopolitismo o fuga, realidad y ficción se entrecruzan sin cesar.

9 Chus Martínez, "David Lamelas", en el folleto publicado con motivo del programa de proyecciones que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía del 14 al 22 de enero de 2005.

David Lamelas
Far, America

> Fiction is one of the most used elements in the creative fields [...]. Any 'work of art' contains a mystery of elaboration/production which starts before the work itself; that is, the artist or person who carries out something in a 'specialized field', limited by many conventions, is an accomplice to this mystery of production before execution.
>
> David Lamelas and Raúl Escari, 'Autoconsciencia/Self-Awareness', July 1969

David Lamelas is a key figure in the field of Conceptual Art and one of the most important Argentinean artists of the sixties. From the very beginning, his work has been characterised by a unique chameleon-like ability to adapt to different contexts, be they artistic, architectural, geographical or social. As a member of the Conceptual movement, his work was inspired by a desire to 'produce sculptural forms divested of physical volume' and prompted critical reflection on artistic media, in keeping with the idea of a 'dematerialised' art resorting to language, as in the emblematic artist's book *Publication* (1970), to ongoing dialogue between photography and moving images or to an innovative use of film and its references in the context of the plastic arts. Along similar lines, other significant features of his career have been the representation of temporality and space, institutional critique, the relationship between art and the mass media, the construction of fiction and its consequences on reality, and the connections between visual arts and literature.

This is the artist's first retrospective to be held in Spain, following the show dedicated to his films staged at the Centro José Guerrero in Granada in 2009. The CGAC exhibition surveys the various periods of his oeuvre, from his early works produced in Buenos Aires in the early sixties to the present, and focuses on two important issues: Lamelas's relationship with Galicia (his parents emigrated from Manzaneda and Castro Caldelas during the Spanish Civil War) and the importance he has always attached to design and drawing, both as independent genres and as means to develop his ideas in the fields of sculpture, photography, film and architecture.

The exhibition installation has been conceived by David Lamelas as a journey from outside to inside the museum, striking up a dialogue with its spaces. The first work is a tree encircled by rectangular iron plaques—one of the 'signallings' of objects that Lamelas has been making since 1968. In his first presentation, Lamelas signalled a tree, a deck chair and a lamp post in Hyde Park. These interventions were photographically documented and can be seen in the first gallery on the basement of the museum (*Signaling of Three Objects*, 1968). The signallings are related to works of the years 1966-1968, when Lamelas still lived in Buenos Aires before he moved to London to further his studies at Saint Martins art school, works designed as interventions in space and architecture. The circular shape reminds us, for instance, of the bright space defined by a spotlight in the work entitled *Límite de una proyección* (1967).

The gesture of introducing a tree in the museum evokes the action performed at CGAC in 1996 by Vito Acconci, another artist of Lamelas's generation, whose installation *Park Up a Building*, a metallic structure in the shape of a fire escape staircase, allowed him to climb up the façade designed by Álvaro Siza placing trees at different levels all the way up to the roof. Both artists confront nature and culture, asking themselves and us about the limits between the two. The truth is that trees have been a constant feature in Lamelas›s oeuvre, as exemplified by the spectacular work *Falling Wall* (1993-2021) that consists of a rectangular panel supported by a wooden beam structure. The bare (untreated) timber of the beams draws attention to their origin as trees, creating a further contrast between the organic and the artificial.

Untitled (1984), a work that gave rise to another project designed by Lamelas for public space in the early nineties—*Quand le ciel bas et lourd* (1992)—closes this first section of the show. It presents three rows of trees framed by a rectangle that

David Lamelas: *Señalamiento de tres objetos (Signalling of Three Objects)*, 1968. Courtesy of the artist and Jan Mot Gallery, Brussels

David Lamelas: *Untitled (Corner Piece),* 1966-2021. Eli and Edythe Broad Art Museum, Michigan State University

acts as a base. In the 1992 work this rectangular surface was transformed into a metal roof that oppressed their growth and hid them from the light of the sun. In the same gallery as this work we find another series of watercolour drawings of trees, palm trees and others, that had been presented at Liprandi Gallery in Buenos Aires in 2012. Lamelas was drawn to the tree motif for a number of reasons, perhaps the most important being the contrast that such elements enabled him to create with the cultural spaces in which he displayed works, although the idea of rootedness as a characteristic feature of trees that is shared by human beings and is capable of adapting to different contexts and continue to grow is equally significant.

Leaving the museum foyer behind, *Situación de cuatro placas de aluminio* (1966) leads us to the inner halls. It is one of the works set in the context of the Instituto di Tella, a key institution for Argentinean artists of the seventies. Run by Jorge Romero Brest, Di Tella was, at once, an informal school and a meeting place for the likes of Oscar Bony, Ricardo Carreira, Raúl Escari, Nacha Guevara and Marta Minujín. *Situación de cuatro placas de aluminio* was made when Lamelas was abandoning the figurative references of his previous period (1963-1965) in order to explore the possibilities of austere and abstract language, more effective when it came to intervening and transforming space. These were, indeed, his first steps towards the dematerialisation of the artwork pursued by Conceptualism from 1968 onwards.

The works on display in the museum's double space synthetically describe this process and its different stages. On the one hand, the sculpture entitled *Study of Relationships Between Volume, Space, and Gravity* (1965-2008) draws our attention from ahigh the walkway, as if it were a sort of abstract angel about to take flight and overcome the force of gravity. On the other, at our left as we enter, we see *Corner Piece* (1966), halfway between sculpture and architecture, that rises to the ceiling creating a dramatic inverted pyramid that invades the space, emphasising the void, the huge volume of air floating over our heads. Lamelas relates *Corner Piece* to *Falling Wall*, in which a wall swoops down over the viewer creating a similar effect of insecurity and instability. If it weren't for the historical and geographical distance, we could say that Lamelas is striking up a dialogue with the façade of the nearby Santa Clara convent (1719) where Simón Rodríguez produced a comparably ascending and disturbing impression.

The same gallery welcomes two versions of the performance entitled *Time*, separated by fifty years (the first one, presented in 1970, was revisited in April 2020 during the COVID-19 pandemic), that reveal the evolution of Lamelas's oeuvre. The aforementioned process of dematerialisation, that was accelerated by his move to Europe in 1968 and by the emergence of Conceptual Art on a global scale, triggered his interest in issues of time and language, as in the case of the artist's book *Publication* (1970) or *Interview with Marguerite Duras* (1970).

Last but not least, the double space presents a group of three *Folded Walls* (1994-2018), reproductions of the surfaces of the walls of different exhibition spaces, on paper, at a 1:1 scale. The three walls shown now correspond to those of his Brussels gallery space and were produced in collaboration with an artisan in 2018. The idea first emerged in 1994, when Lamelas was invited to take part in a group exhibition in Buenos Aires with a work that could be moved from his studio in New York. His answer was the first folded wall that he shipped in a cardboard box, designed for the occasion, that reproduced the dimensions of one of the walls of the exhibition space in Argentina.

The first basement gallery assembles a series of works from the years 1962-1969 that reveal the rapid development of David Lamelas's oeuvre and the range of styles in which he carried out his early experiments: from *informel* drawing to Conceptual photography and film, including Pop Art and Minimalism, all in less than a decade. As a prelude, the corridor that leads us to this area displays a selection of twenty hitherto unshown drawings made when Lamelas was still a student in 1963. These drawings are considered to be his most personal works and reflect his ties with Galicia. According to art historian María José Herrera, these are works that respond, 'directly or indirectly' to the artist's experiences in Spain in the fifties that 'had made such an impression on his imaginary, the year he spent living in Borruga (Ourense) and his coming from a Galician family that had sought exile in Buenos

Aires.' To quote Herrera, Lamelas's drawings speak of 'the not so saintly habits of priests, of bodies, erotic desire and its social repression, a dissolute life and a contemplative life, conspirers, old age and death, a summary of his juvenile interests and experiences. Humour is often present and reveals an influence of Goya.'[1]

The first gallery displays works from the early sixties such as *El grito* (1962) or *Mujer corriendo en doce sesiones* (1965-2018), made in Buenos Aires, along with others from his first years in Europe, such as the aforementioned *Signaling of Three Objects* or the film *Time as Activity: Düsseldorf* (1969) that were the natural continuation of earlier film experiments in Buenos Aires. The version of the 1965 work presented here was a 2018 edition produced in the prestigious printmaking workshop Cirrus in Los Angeles, given that the original large-scale work was lost. Initially the painting, made up of twelve panels, showed a young woman preparing to run a race. Art critic Germaine Derbecq drew attention to the personal touch of such a young artist, 'He's everyone's black sheep.'[2] These are works that 'transcend walls. They want to join the ball; they're not content with "lying flat." And to join the ball they must enter the space, fracture it, draw it, occupy it, give it a shape, its own shape,' added Derbecq.[3]

The second basement gallery presents five of the greatest photographic projects by David Lamelas, indeed, five of the most important works of Conceptual Art of the seventies. Formally, they remind us of the austere photo-documentary, anti-artistic and almost amateur qualities that characterised works of that period (Huebler, Acconci, Graham, etc.), and yet his images had other cinematographic and narrative aspects. Even in one of the more seemingly banal series, such as *Antwerp-Brussels (People and Time)* (1969), in which we see Lamelas himself and nine of his friends walking alone through these Belgian cities, the pictures were taken by a professional photographer and possess an undeniably mysterious halo, evocative of the romantic bohemian characters in *film noir* or the Nouvelle Vague.

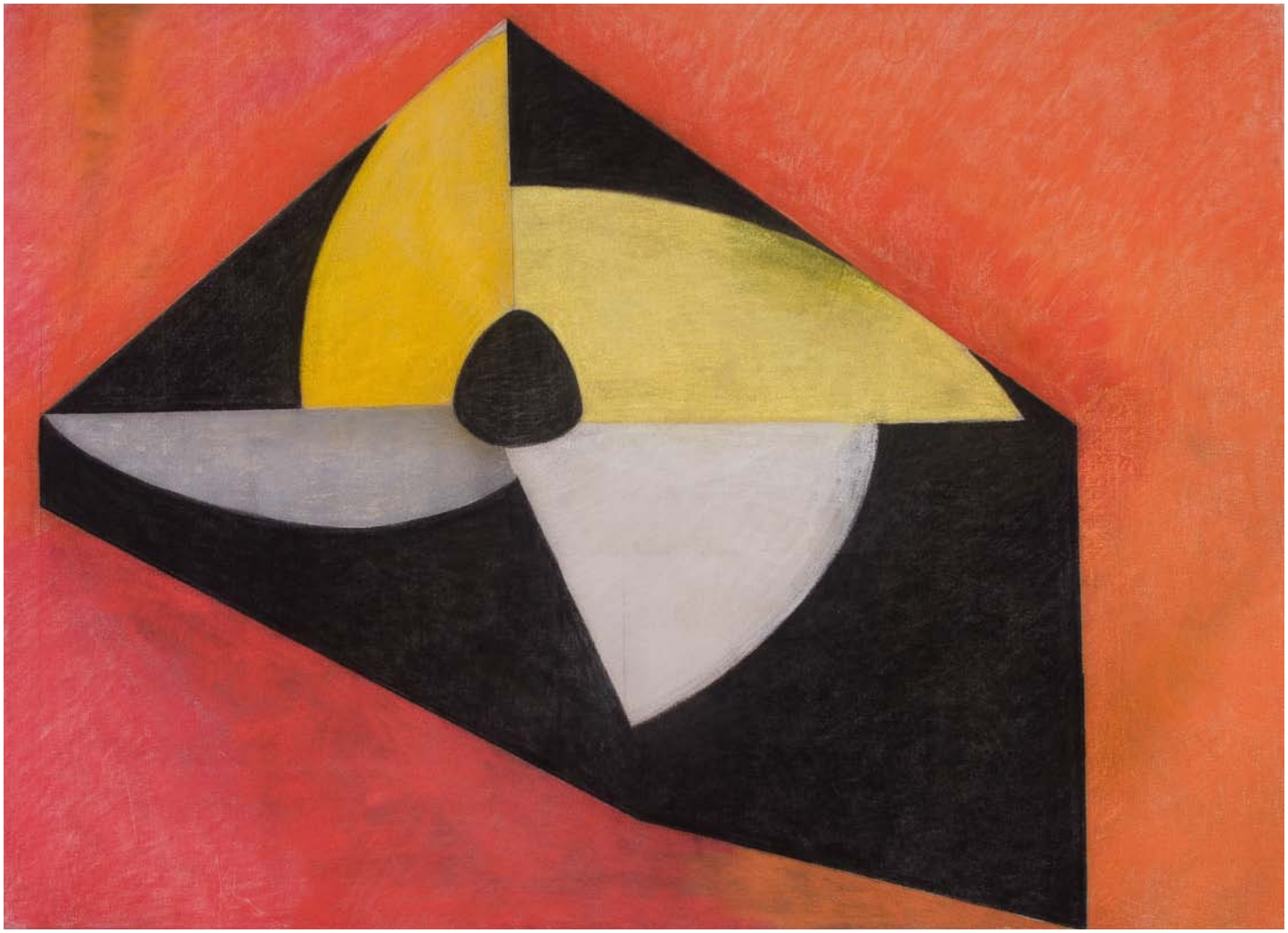
From then on, his photographic projects gradually turn to film, as we see in *London Friends* (1973) and *Rock Star* (1974), two works made in London (once again, with the help of a professional photographer) in which Lamelas and his friends are portrayed as pop and fashion stars—larger than life. These are invented, performative identities that strive to transform life itself into a play, a fiction. To lift it over and above prosaic reality. This approach would eventually lead to fully cinematographic works, such as *The Desert People* (1975), although these were preceded by artistic experiments with intermediate formats, as we see in pieces that stand halfway between photography and film, like *Interview with Marguerite Duras*, and especially *Film Script (Manipulation of Meaning)* (1972) and *The Violent Tapes of 1975* (1975).

1 María José Herrera, 'David Lamelas: in Keeping with his Times (Drawings 1960-1963).' Excerpts from the essay commissioned for the catalogue accompanying the exhibition entitled *David Lamelas. Far, America*, CGAC, 2021.

2 Germaine Derbecq, text on the David Lamelas exhibition at Lirolay Gallery. Unpublished manuscript, 1965.

3 Ibid.

Rock Star (Character Appropriation), 1974. Coleção Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal



Reception Center for Solar Energy Plant, 1986. Kienzle Art Foundation, Berlin

In his interview with the famous French intellectual, Lamelas breaks down the language of film into its most basic elements. The issue isn't as much Duras as her way of understanding writing. Hence, the documents of the conversation become, according to Jonathan Pouthier, 'a pretext for producing materials used to study two seemingly contrary forms of perception: the continuity of film as opposed to the discontinuity of photography and writing.'[4] This deconstructive or analytical logic reappeared two years later in *Film Script*, a work in which, to quote Severo Sarduy, 'the announcements of its actions coincided with those that, reduced to their primary structures, were used as matrix sentences in language teaching',[5] and in 1973 became even more synthetic, as if Lamelas had felt the need to destroy the mechanisms of cinematographic fiction, its conventionalisms, in order to critically reconstruct them, thus giving rise to a new language.

This synthetic language is represented by two works of 1975: the photographic series *The Violent Tapes of 1975* and the storyboard of the film *The Desert People*. The former is a sort of thriller that, as we learn from Inés Katzenstein, anticipates 'the mutation of Lamelas's oeuvre towards film and television genres, and his taste for stories and adventures.'[6] The latter is his first film project that lasts fifty minutes, was filmed in California in 1974 and premièred in London in 1975. The storyboard is a seldom shown work that reveals the artist's work process, comparing it to earlier pieces such as the interview with Madame Duras, in which the connection between image and text is also clear.

The presence of drawing in the storyboard of *The Desert People*, a constant feature in Lamelas's oeuvre and a project tool, gives us a flashback to 1965, thanks to the reconstruction of *The Súper Elastic*. Inspired by both avant-garde trends and popular culture, i.e., Concrete Art and Hard-Edge painting, on the one hand, and a cartoon superhero, on the other, *El Súper Elástico* was first shown at Lirolay Gallery in Buenos Aires. Lamelas defined it as a 'comic book in three dimensions,' 'a Minimalist object that expanded and appropriated space,' that was scattered along the ground and climbed the walls, cheerfully filed with colour and shapes.[7] At CGAC, *El Súper Elástico* pays tribute to its name and spatially adapts to inwardly converging walls, where it constitutes a powerful visual attraction.

Two series of works from the eighties and early nineties, and from 2016, are displayed in the last basement gallery. These, too, remind us of his early production in drawing and painting. At first sight, they don't seem in any way related to his previous Conceptual works, especially those of the eighties. The ensemble is diverse and colourful, made up of drawings and paintings that

4 Jonathan Pouthier, 'David Lamelas,' *Pinault Collection*, Paris, 2017.

5 Severo Sarduy, 'L'effect écran,' *Art Press*, No. 3, Paris, 1973, p. 14. Republished in Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*, Fondo de Cultura Económica, México and Buenos Aires, 1987.

6 Inés Katzenstein, *David Lamelas. Extranjero*, Museo Tamayo, Mexico, 2005, p. 23.

7 Conversation with David Lamelas, Paris, September 2019.

would eventually lead to a series of works entitled *Aleph*, that he created between 1986 and 1987 and whose influence would be projected in his later work.

These and other works of the same period reveal David Lamelas's post-Conceptual approach to painting and drawing, as exemplified by *Reception Center for Solar Energy Plant* (1986) in which we see a disc divided up into four sections on a black and orangey-red ground. Visually, the piece resembles an optical game in which the apparent flatness of the ground forms a sharp contrast with the three-dimensionality of the disc. Its title is the key that introduces a series of thematic associations into the work, which is conceived as a prototype for a building that would house the equipment of a solar energy plant, such an innovative and futuristic facility for the eighties. According to Lamelas, 'the work consists of two blades that match the helixes of a sort of large fan placed on a rooftop, that would turn, following the sun, to capture its energy and produce electricity.'[8]

We could discuss another enigmatic work of 1987 in this context. It seems to represent a solar energy plant beside a cliff, like those found on the southern coast of California. The plant, whose shape vaguely reminds of an overturned obelisk divided up into five fragments, is superimposed on a coloured disc that, in turn, is connected by tangent lines to a yellow circle placed on the upper right-hand corner. In ancient Egypt, obelisks were large monuments created to honour the god Athon, like petrified sunrays. This interpretation and the relationship between the tip of the pyramid and the yellow disc seem to link this work to the solar and ecological themes of the previous piece, although it could also be an allusion to the iconic monument of the artist's home town.

In any event, neither of the two works should be restricted to strictly political or social interpretations concerning the utopia of a fairer, more peaceful and sustainable world, as they are also pervaded by open-minded hedonism.

This combination of commitment and superficiality links Lamelas's paintings and drawings of the eighties to the videos he was making during the same period in California, such as *The Dictator Returns* (1984-1986) or *Smart People* (1991), in which his criticism of Latin American dictatorships and his attack on Yankee imperialism appear in a tragicomic format as if they were part of a fiction created by the media and political power, where we find it difficult to distinguish between truth and propaganda. Finally, this last gallery presents a recent series of charcoal drawings on screens (2016), with captions such as 'Paradies,' 'Sin guerra,' 'L'amour court les rues' or 'A series of event acumulate / out of Control,' lit up by light bulbs that create an intimate atmosphere that contrasts sharply the reference to street graffiti evoking romantic and anti-establishment messages.

The *David Lamelas. Far, America* exhibition comes to a close in the museum's auditorium, where another group of pieces challenges the limits between exhibition and non-exhibition spaces, just as *Signaling of a Tree* tried to blur the limits between the interior and the exterior of the institution. Viewers are invited to sit down and relax after having surveyed six decades of Lamelas's oeuvre and watch the films *A Study of Relationships Between Inner and Outer Space* (1969), *The Desert People* and *The Invention of Dr Morel* (2000). The first one focuses precisely on art institutions and their context through a surprising journey from the interior of an art gallery to the moon. According to Benjamin Buchloh, this is one of the first artworks dedicated to institutional critique. The second film presents five characters travelling by car from Los Angeles to the indigenous reserve of the Papago in Arizona. The story intersperses images of the car speeding along motorways that plough through deserted expanses with statements made by the passengers. Each one has a different reason for being there, but they've all left the metropolis behind in search of a new place to live and discover a little more about themselves through a totally different culture. *The Desert People* was an innovative work described as being halfway between a road movie and an ethno-geographical documentary, a forerunner of the debates about colonialism and alterity. Finally, *The Invention of Dr Morel* is a short film based on the novel entitled *La invención de Morel* (1940) by Adolfo Bioy Casares. Curator Chus Martínez declared that this work obeyed 'a desire to return home, both emotionally and creatively; a desire to rediscover his origins starting from the image.'[9] The plot is about a fugitive, the storyteller, who reaches an island he believes is deserted. Some time later, he realises he's not alone. 'Voices and songs are heard, people appear and disappear…,' wrote Martínez. This is the source of the mystery and the origin of a curious alternation between hallucination and reality, that leads him to fall in love with a woman whose existence is dubious. Hence, this work by Lamelas closes the circle begun in the sixties that strove to describe his career as an endless race. Whether it be interpreted as nomadism, migration, exile, cosmopolitanism or escape, Lamelas's is a journey in which reality and fiction are continuously converging and diverging.

8 Telephone conversation with David Lamelas, 19 February 2020.

9 Chus Martínez, 'David Lamelas,' text in the leaflet published on occasion of the film screenings at Museo Reina Sofía in 2005.

XUNTA DE GALICIA
Presidente da Xunta de Galicia
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación e Universidade
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico
Manuel Vila López

Secretario Xeral de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Director
Santiago Olmo

Xerente
Marina Álvarez Moreira

EXPOSICIÓN
Comisariado
Pedro de Llano Neira

Coordinación
Cruz Provecho

Rexistro
Lourdes P. Seoane

Traducións
Jesús Riveiro Costa, Josephine Watson

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño
Cecilia Labella

CGAC
CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Ramón del Valle Inclán 2
15703 Santiago de Compostela
cgac@xunta.gal / www.cgac.xunta.gal
aberto de martes a domingo
de 11 a 20 h [luns pechado]

Xacobeo 21·22
XUNTA DE GALICIA