

Lee Lozano

Forzar la máquina



Lee Lozano

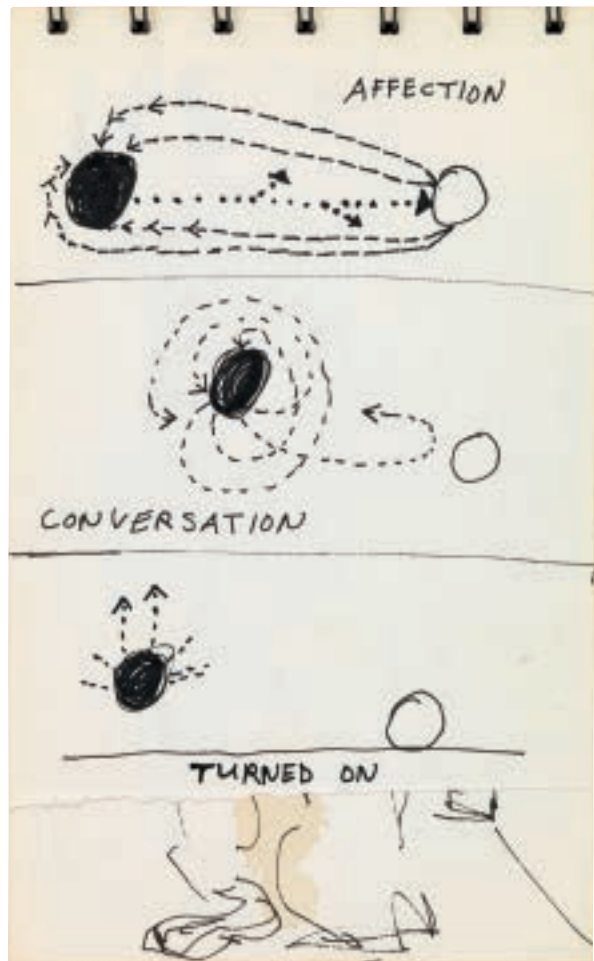
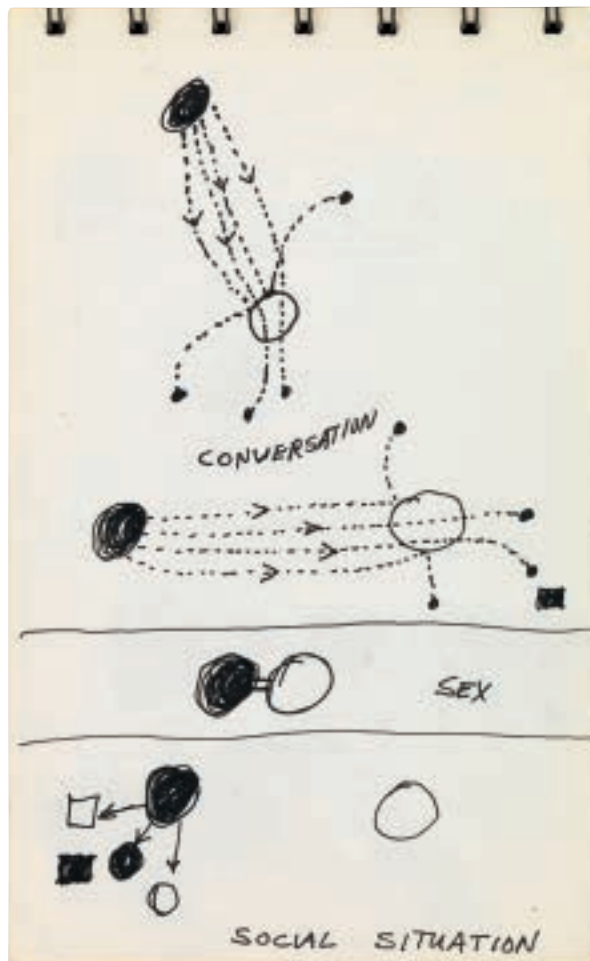
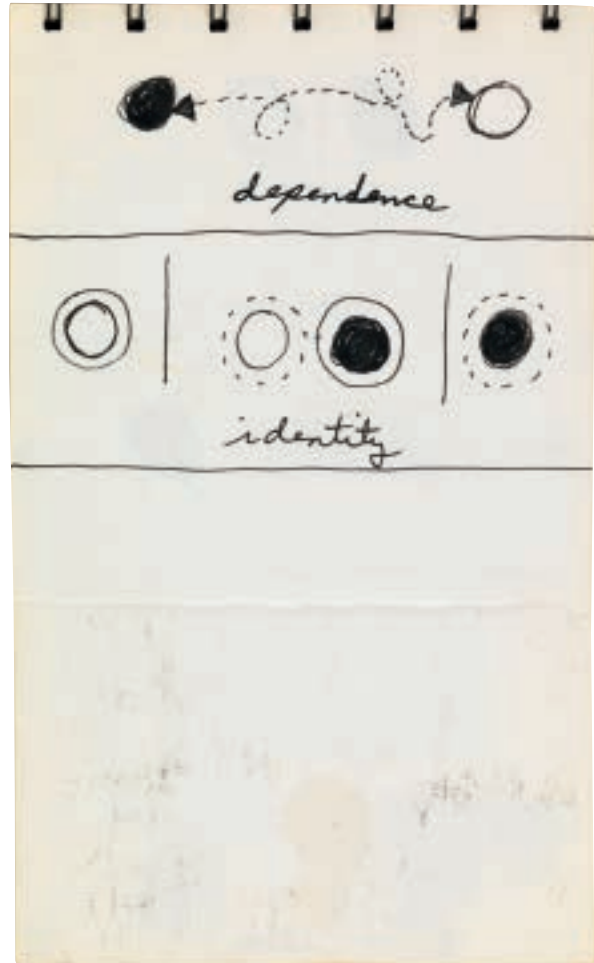
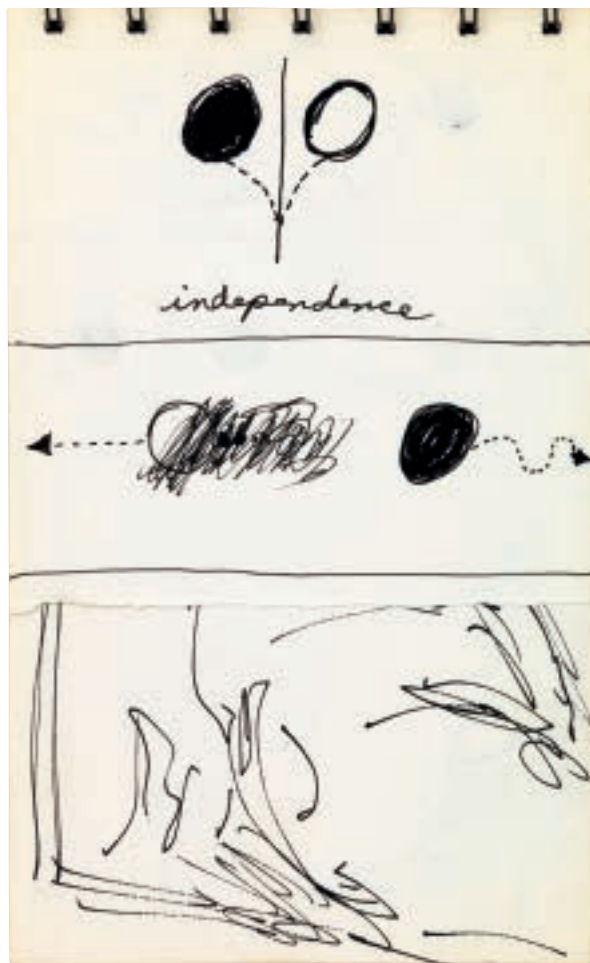
Forzar la máquina

Con una propuesta artística tan heterogénea como provocadora, Lee Lozano fue una polifacética e inconformista artista estadounidense que, a lo largo del breve periodo de tiempo que estuvo en activo (poco más de diez años), cuestionó de manera sistemática las estructuras y dispositivos ideológicos e institucionales que determinan nuestra conducta social e intentó que su práctica estética estuviese siempre estrechamente vinculada con su propia vida. Su obra, salpicada de sucesivos cambios y saltos estilísticos y marcada por su prematura decisión de abandonar la esfera pública (culminación de un conjunto de protestas, negaciones y renunciaciones que esta creadora llevó a cabo entre 1968 y 1972), condensa e ilustra las aspiraciones y contradicciones de la escena artística y contracultural norteamericana de la década de los sesenta del siglo pasado, unos años convulsos y apasionantes que son, sin duda, claves para entender nuestra contemporaneidad.

Es justo a principios de esa década cuando Lozano se traslada desde Chicago, la ciudad en la que se formó y tuvo sus primeros contactos con el mundo artístico, hasta Nueva York, donde desarrollará el grueso de su producción. En los inicios de su carrera, esta artista lleva a cabo un sórdido y extenso corpus de dibujos y pinturas.

A partir de 1964 produce cuadros de grandes dimensiones que, despojados ya de la virulencia expresiva y la estridencia colorista de sus obras más tempranas, anticipan el profundo giro que experimentará su producción en la segunda mitad de la década. Un giro que le llevará en un primer momento hacia la abstracción y a una progresiva conceptualización de su propia práctica pictórica. Y, después, a la formulación y realización de una serie de acciones de carácter conceptual y performativo (las llamadas *Pieces* [Piezas]) donde, partiendo siempre del estricto seguimiento de instrucciones que se autoimponía, trató de llevar a la práctica, con una radicalidad que aún hoy nos resulta desconcertante, su decidida determinación de fusionar arte y vida.

La exposición que le dedica el Museo Reina Sofía presenta por primera vez en nuestro país, gracias a la generosa colaboración de The Estate of Lee Lozano, una amplia y cuidada selección de piezas y proyectos de las distintas etapas de su carrera. Con ella se quiere contribuir a dar a conocer y poner en valor el trabajo de una creadora que tuvo una aguda conciencia de las principales problemáticas, estéticas y políticas, de su tiempo y que desarrolló un complejo y ecléctico proyecto artístico que, a pesar de sus contradicciones, de sus derivas más conflictivas (a menudo adoptó posicionamientos deliberadamente hostiles y autodestructivos), nos sigue interpelando de forma muy directa. Porque, y esto es algo que es muy importante resaltar, el *aliento primario* que subyace tras las obras de Lozano es el deseo de experimentar en y con el arte *una vida más profunda*.



Lee Lozano. La fuga como desafío

El trabajo de Lee Lozano está profundamente marcado por la idea de rechazo, de huida, de silencio. Esto no es nuevo, ni siquiera excepcional, en la modernidad. Por el contrario, podría decirse que es una constante en la historia del arte moderno, donde siempre ha jugado un papel clave la noción y la experiencia de la fuga. Tomar la decisión de dejarlo todo, de autoexcluirse, de romper radicalmente con la posición que se ocupa es una tendencia que han seguido numerosos autores en épocas y contextos geográficos y culturales muy diferentes. De hecho, ya en la misma génesis de la modernidad, tenemos dos ejemplos muy significativos de esta ética del abandono, del desarraigo voluntario. Por un lado, la deriva autodestructiva de Charles Baudelaire; por otro, la decisión que, con tan solo diecinueve años, toma el poeta francés Arthur Rimbaud de dejar de escribir, iniciando un errático periplo vital que le llevará a trabajar, entre otras cosas, como traficante de armas. Otros ejemplos paradigmáticos serían Jorge Oteiza, en España y, por supuesto, a nivel internacional, Marcel Duchamp que a finales de los años treinta anuncia que va a abandonar el arte para dedicarse plenamente a jugar al ajedrez. Y no podemos pasar por alto la influyente figura ficticia de Bartleby, el antihéroe de Herman Melville que, con tanta cortesía como constancia, se niega a hacer todo lo que le piden.

La determinación de Lee Lozano de autoexcluirse de la escena artística y desaparecer de la esfera pública se inscribe, por tanto, en una tradición muy arraigada en la historia del arte moderno. No obstante, su renuncia resulta a nuestros ojos especialmente desafiante y perturbadora. Baudelaire o Rimbaud buscan con su gesto renegar de una burguesía que había olvidado sus ideales revolucionarios hacía tiempo. Ellos podían comprender (y justificar) por qué huían y en su deriva había un cierto horizonte de liberación que, a veces –como nos ejemplifica el caso de Paul Gauguin, otro artista que decide escapar de la comodidad de la vida burguesa cuando estaba en la cúspide de su carrera– se situaba en paraísos lejanos y exóticos. Pero, ¿cómo y a dónde huye una artista que vive en un entorno, tanto artístico como político, revolucionario? A mi juicio, este elemento diferencia sustancialmente la renuncia de Lozano de otros referentes históricos que hicieron del abandono un acto artístico.

A lo largo de su corta pero intensa trayectoria (más allá de su etapa de formación, apenas estuvo en activo doce años, desde 1960 hasta 1972), Lee Lozano logró generar una obra vigorosa y polisémica que rompe con muchos de los patrones dominantes en el arte de su época. A través de un incisivo discurso estético, ligado a una concepción muy radical del cuerpo y la sexualidad, Lozano desafía las normas del buen gusto, cuestionando la tradicional distinción entre lo público y lo privado, entre lo íntimo y lo político. Frente a la tendencia idealizadora de la escena artística vanguardista estadounidense de principios de los años

sesenta, ella apuesta por mostrar las cosas, los cuerpos e incluso los procesos vivenciales en su pura y descarnada materialidad. Crea así un desconcertante imaginario visual en el que lo mecánico y lo orgánico se entrelazan y donde nada parece terminar de encajar, de funcionar. En cierto sentido, su propuesta conecta con las reflexiones de Georges Bataille en torno a la necesidad de desbordar la oposición entre lo alto y lo bajo. Reflexiones que le llevan a plantear que solo mediante la “caída en la podredumbre”, el arte puede llegar a alcanzar una dimensión emancipadora.

A pesar de la posición de resistencia activa en la que siempre se situó, Lee Lozano es una artista de su tiempo. Ni su deriva vital, ni su práctica artística pueden entenderse al margen del contexto histórico y cultural en el que desarrolló su trabajo. No en vano, en la evolución de su trayectoria creativa encontramos tres momentos muy claros, vinculados respectivamente a las principales tendencias –el pop art, el minimalismo y el arte conceptual– que emergen durante aquellos años de ruptura con el expresionismo abstracto. Lozano participará de forma activa en los tres, alternando y quemando etapas muy rápidamente, aunque en ninguno llegará a encajar y siempre mantendrá una actitud crítica con ellos.

En los primeros años de su carrera realiza un amplio conjunto de piezas pictóricas de estilo figurativo que podemos considerar próximas al pop art. Pero a diferencia de la línea más ortodoxa de este movimiento, estas obras, con su estridencia formal y su imaginario aberrante, a menudo incluso explícitamente pornográfico, tienen siempre un punto de agresividad, de ingobernable visceralidad, lo que hace que resulten sumamente turbadoras. No hay en ellas ningún rastro de estetización del consumo, ni de fetichización del lenguaje mediático y publicitario. En parte esto se debe a sus años de formación en Chicago, donde había una potente tradición postsurrealista que posibilitó la emergencia de una escena pop mucho más salvaje y corrosiva que la de Nueva York o Los Ángeles. Tendencia que Lozano extremará aún más.

Tras esta primera etapa, a mediados de la década de los sesenta su obra experimenta un progresivo giro hacia la abstracción. Empieza a trabajar en torno a las mismas cuestiones que estaban explorando algunos autores vinculados a la escena minimalista neoyorquina, como Carl Andre, con el que mantendrá una relación estrecha, Richard Serra o Robert Morris. Al igual que ocurrió con su incursión en el pop art, su aproximación al arte minimalista será crítico y heterodoxo. Se encuadraría, más bien, dentro de lo que Lucy R. Lippard denomina “abstracción excéntrica”, una corriente abstracta de vocación crítica con la que también podemos asociar a artistas como Eva Hesse, Jo Baer o Agnes Martin. Finalmente, la última fase de su trayectoria estará marcada por su acercamiento al arte conceptual, donde lo importante no es la obra en su dimensión objetual, sino aquello que tiene que ver con el texto, lo dialógico y la crítica institucional. Son los años de la puesta en marcha de la *Arts Workers’ Coalition* (AWC), una de las primeras experiencias de activismo artístico que surgen en Estados Unidos –organización con la que Lozano se mostró siempre muy crítica– y en los que ella lleva a cabo sus famosas y a menudo polémicas *Pieces* [Piezas].

Este rápido recorrido por las distintas etapas de su carrera evidencia que, aunque sea de forma conflictiva, Lee Lozano mantiene una interacción continua y activa con la escena artística y contracultural norteamericana de los años sesenta. Una escena sumamente dinámica y crítica que vivía una especie de efervescencia revolucionaria. Pero entonces, ¿es posible interpretar su decisión de abandonar de forma irrevocable la actividad artística como un acto político? Como nos muestran

algunas de las anotaciones que hizo para sus *Pieces* o sus declaraciones en los actos y reuniones de la AWC, Lozano ya intuye, aunque no logre formularlo con claridad, que las corrientes críticas que irrumpen en la escena artística de la década de los sesenta contenían dentro de sí los gérmenes de su absorción. El sistema era capaz de apropiarse de sus enunciados transformadores y ponerlos al servicio de su propia perpetuación. Por tanto, en el fondo, estas prácticas estaban contribuyendo a reproducir el orden de cosas contra el que aparentemente se rebelaban.

Hoy, gracias a los análisis realizados por autores como Luc Boltanski, vemos con claridad esta dinámica perversa que Lee Lozano fue capaz de intuir y anticipar. En su influyente ensayo *El nuevo espíritu del capitalismo*, coescrito con Ève Chiapello, Boltanski nos advierte que la “crítica artista”, esto es, la narrativa emancipadora del movimiento contracultural de los años sesenta, ha sido plenamente asumida por el sistema y está en la base de las nuevas formas de esclavismo que genera el capitalismo cognitivo. Y hoy también sabemos que la estética de la espectacularización que desde la década de los ochenta ha ido cobrando un creciente protagonismo en la escena artística internacional, tiene, en gran medida, sus orígenes en el sistema artístico de aquella época.

En un momento en el que el poder se ha interiorizado y nada escapa a la lógica del capital, Lozano parece llegar a la conclusión de que lo único realmente revolucionario que puede hacer es salirse, por completo, del sistema, desertar de todas las “instituciones” que lo conforman. Su repliegue, por tanto, no es un mero gesto de claudicación nihilista. Tiene que ver con la asunción de que cualquier posible horizonte emancipatorio pasa por una transformación radical del yo. Para ello, como nos indicarían pocos años después Félix Guattari y Gilles Deleuze, era necesario “volver a lo micropolítico”. Su decisión de retirarse de la actividad artística responde a una inquebrantable voluntad de no querer ser absorbida por el sistema. Entender esto es fundamental, pues nos permite, por un lado, conectar su legado con el de otros artistas de su época y, por otro, aproximarnos al conjunto de su obra desde una nueva perspectiva, tomando conciencia de que su prematuro repliegue hacia el silencio constituye en sí un posicionamiento crítico, un desafío. Era la única salida que le quedaba.

Manuel Borja-Villel

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Lee Lozano. Forzar la máquina (12)
Teresa Velázquez

Selección de *Private Books* (29)
Lee Lozano

Las deserciones de Lee Lozano (60)
Jo Applin

Obras (87)

Listado de obras (175)

La trayectoria de Lee Lozano (Newark, 1930 – Dallas, 1999) nos muestra como esta artista controvertida en la década de los sesenta cuestionó todas y cada una de las estructuras impuestas socialmente, zarandeando los presupuestos ideológicos y formales del arte, hasta consumir su retirada definitiva del mundo artístico en 1972. En tan solo doce años, la artista produjo una obra profundamente provocadora, impregnada del espíritu reivindicativo, libre y desenfadado que acompañó la eclosión de los movimientos civiles y antibélicos. Las energías sociales, desencadenadas en los años sesenta en diversos puntos del planeta, despertaron un contagioso sentimiento de liberación que ha prevalecido en la percepción de una década marcada por la penetración del capitalismo a escala global¹.

Tras estudiar filosofía y ciencia en la Universidad de Chicago (1948-1951), Lozano compaginó su interés por el psicoanálisis con su formación en arte, graduándose en el Art Institute de Chicago en 1960. En 1961 la artista se instaló en Nueva York, donde desarrolló un extraordinario corpus de dibujos y pinturas que la mantuvo obsesivamente ocupada alrededor de tres años y articuló un tipo de corporalidad erótica, agresiva, irónica y perversamente devoradora. El cruce entre zonas erógenas del cuerpo y herramientas habitualmente asociadas con el género masculino, tales como martillos y armas, engendra híbridos que se retuercen y doblegan [p. 114]. El año de 1964 marca un punto de inflexión en su producción tanto en términos de formato e imaginería como de color, que vira hacia una paleta más austera. Detalles sobredimensionados de utillaje industrial invaden ahora los primeros planos e imprimen una tensión un tanto amenazadora que sobrepasa los límites del lienzo. Estos objetos de contornos definidos y turbadora ambigüedad aún retienen una lejana referencia sexual, pero la frialdad de lo mecánico anuncia un giro hacia la abstracción y el minimalismo. Alrededor de 1965, el trabajo de Lozano se centró en la espacialidad. Fue un intento por plasmar la cuarta dimensión en lo que denominó “pinturas de energía” que llevaron a la artista a la conceptualización de su práctica pictórica entre 1969 y 1970. Obras tan significativas como las de la *Wave Series* [Serie de ondas, 1969] y las pinturas intervenidas con perforaciones (1970) evidencian el interés de la artista por la ciencia en su aplicación metódica de cálculos y parámetros de diversa naturaleza. En paralelo a *Wave Series*, la artista produjo en 1969 una serie de obras tituladas *Pieces* [Piezas] que la situaron en la vanguardia del arte conceptual. Consistentes en textos, estas piezas parten del seguimiento de instrucciones autoimpuestas hasta derivar en *Dropout Piece* [Pieza de la deserción, 1970-1972], el encadenamiento último de la vida y arte de Lozano, quien tras poner punto final deja en suspenso la continuidad de *Dialogue Piece* [Pieza de diálogo, 1969], el único trabajo susceptible de ocupar el resto de su vida².



Su obra multifacética permite hilvanar un relato de continuidades que articula temáticas recurrentes, momentos de intensidad y contextos que conformaron su identidad creativa. Sin pretender dividir su corta carrera en períodos y medios que la artista compaginaba en su práctica, se pueden destacar tres cuestiones que atraviesan su obra y sobre las que sus cuadernos privados (escritos desde 1968 hasta su corrección en 1972) aportan información relevante³. En primer lugar, la sexualidad polimorfa como eje de una filosofía estrechamente ligada a la emancipación, la insumisión y la revuelta lúdica. En segundo, un interés particular por la ciencia y los fenómenos relacionados con la energía, que la artista llegó a formalizar en su propia práctica y en tercer lugar, un empeño sostenido en fusionar su arte con su vida. Madurada en el descreimiento categórico, esta vía cristalizó en una pulsión deliberada por forzar su propia máquina hasta el límite y silencio último.

Lozano se mudó a Nueva York en 1961 tras un viaje a Europa que acabó con su matrimonio. La agresividad grotesca del cuerpo fragmentado evidencia en sus primeros dibujos la impronta más salvaje de los artistas asociados al Monster Roster, una corriente que dominó la escena de Chicago desde finales de los años cuarenta hasta mediados de los cincuenta. Identificada con un tipo de figuración existencial surgida de las cenizas de la Segunda Guerra Mundial, esta tendencia aunaba el psicoanálisis, el expresionismo alemán y el arte poco convencional de Jean Dubuffet. El trabajo de Leon Golub, Nancy Spero, George Cohen, Cosmo Campoli, H.C. Westermann y otros artistas que la crítica vinculó al Monster Roster anticipaba en diez años el apego hacia la cultura popular y lo psicótico que, siguiendo la estela de Westermann, se convirtieron en las señas de identidad de la Chicago School of Imagists a finales de la década de 1950. Westermann fue asimismo referencia ineludible para la generación de los Hairry Who en los años sesenta, con quienes Lozano compartió, con independencia de los estilos de sus integrantes, una suerte de mestizaje entre surrealismo y expresionismo, así como un gusto por el lenguaje vulgar y sincopado de la baja cultura.

Es innegable que la escena artística de Chicago tuvo un peso específico en su etapa de formación y marcó sus primeros pasos. Nancy Spero y Leon Golub se trasladaron a París en 1959, pero cabe pensar que ella conoció de primera mano la obra de ambos artistas. La afinidad entre la imagería sexualmente cargada de Spero y de Lozano conecta con el legado transgresor de Antonin Artaud en relación al cuerpo. Si bien Artaud no fue para ella una referencia directa como en Spero (*Artaud Paintings* [Pinturas de Artaud, 1969-1970] y *Codex Artaud* [Código Artaud, 1971-1972]), su revalorización en Norteamérica como figura de cabecera, que en 1952 inspiró a John Cage la producción de *Theater Piece#1* [Pieza de Teatro nº 1] en la Black Mountain College, se dejó sentir en las generaciones venideras.

Así mismo, el ensayo de Herbert Marcuse *Eros y Civilización* (1955), reeditado en 1961, gozó de mucho predicamento en el contexto intelectual en el que se desenvolvió Lozano. La trascendencia del concepto de “sexualidad polimorfa” en su obra no ha pasado desapercibida entre sus estudiosos⁴. Según Marcuse, la sexualidad era por naturaleza “polimorfa perversa” y potencialmente revolucionaria. Y al igual que el arte, debía escandalizar y sacudir la conciencia y el inconsciente complacientes. En su defensa de la sensualidad y el juego, Marcuse reivindicó el placer, la gratificación de los instintos y la genitalidad no procreativa frente al precepto del “trabajo socialmente útil”, que instrumentalizaba el organismo exclusivamente para este fin. Si el trabajo estuviera

acompañado de una reactivación del erotismo polimorfo tendería a ser gratificante en sí mismo, no perdería su contenido como trabajo y contribuiría a “la construcción de cultura”⁵.

Los dibujos que llevó a cabo en Nueva York en 1961 están poblados de objetos inconexos provenientes de su atelier, una fórmula muy en sintonía con las conquistas de la vanguardia pop, que permitió a la artista introducir referencias de su entorno más próximo. Realizados en su mayoría con crayones, carboncillo y lápices de colores, estos dibujos de factura infantil, caótica composición y tono surrealista, guardan un aire de familia con los producidos por Eva Hesse en torno a 1964. En el variopinto repertorio de Lozano destacan cepillos de dientes, pinzas, enchufes, cajas de fusibles, trozos de queso atravesados por penes, destornilladores, aspiradoras, etc. Algunos dibujos incorporan además locuciones irónicas de contenido explícitamente libidinoso [p. 15].



El frenesí con que la artista echó mano de términos burlones, insultos y chistes llegó al puñetazo verbal en un conjunto de 1962 denominado *Subway Series* [Serie del metro]⁶. Inspirados por los anuncios publicitarios del metro, estos dibujos juegan con el exceso psíquico del deseo en tanto incitador del consumo. Su vocabulario, sin embargo, tiene poco de subliminal. Al contrario, abiertamente desvergonzado y rayano en la obscenidad, alude a la cosificación del cuerpo, desplegando un catálogo misceláneo de senos y penes listos para la venta, boquillas de cigarrillos para besadores de culos, chupa-chups en forma de glande, etc. Particularmente interesante resulta el dibujo de una máquina de escribir, cuyo teclado resume la poética de Lozano a través de expresivos monosílabos y emoticonos [p. 17]. Este universo pícaro y travieso desarma al hombre con cabeza de pene frente a la mujer mordisco, exponiendo el atributo que mejor identifica la sociedad patriarcal a la fatalidad de la dentellada.

El imaginario fálico no fue exclusivamente suyo. Otros artistas activos en ese momento como Claes Oldenburg y Yayoi Kusama lo incorporaron a sus *Ray Gun* (1959) y *Acumulaciones* (1962) respectivamente⁷. Un posible nexo entre estos artistas y Lozano fue Richard Bellamy, director de la Green Gallery, el epicentro de una generación que protagonizó el advenimiento de un nuevo tiempo. Proyectos como *The Store* [La tienda, 1961] de Claes Oldenburg contaron con el apoyo de Bellamy y es posible que Lozano se familiarizara en la Green Gallery con la obsesión de Kusama por el órgano viril, por muy chocantes y cómicas que sus primeras *Acumulaciones* (1962) resultaran a alguien tan corrosivamente visceral como ella. Bellamy le presentó a Carl Andre y Hollis Frampton, y fue una figura determinante en la pronta integración de Lozano en el medio artístico neoyorkino⁸.

La oralidad mordiente de la artista refleja su fascinación por la boca y otras zonas erógenas que proyectan el potencial indómito de un sujeto sexual y socialmente escindido. Esta experiencia somática de la fragmentación rehúsa el trauma del cuerpo como sujeto-objeto de trabajo y lo recupera como objeto, medio e instrumento de placer. Los artefactos utilitarios a los que la artista recurre en sus dibujos dejan de funcionar y se desactivan una vez empalmados y re combinados con los miembros del cuerpo lascivo⁹. La elasticidad orgánica del híbrido resultante ensaya un sinfín de acoplamientos, rezumando una agresividad cáustica no exenta de humor. Estos dibujos orgánico-mecánicos de Lozano poseen una rabia incisiva que no tienen los realizados por Eva Hesse en 1965, gestualmente más cercanos al biomorfismo surrealista de Arshile Gorky, así como al registro libidinal de la abstracción esquemática de Francis Picabia.

Jo Applin señaló que la cuestión del trabajo en su obra opera “como estrategia, como arte y como forma de vida”¹⁰. La reivindicación del trabajo socialmente inútil rebate uno de los valores más estrictamente defendidos por el orden establecido: la productividad que prioriza el esfuerzo incesante y el cumplimiento de las necesidades sociales en detrimento de las individuales. Todo lo que pertenece a la esfera de la sensualidad contraría la ética de la renuncia y del trabajo. En opinión de Marcuse, la salvación de la cultura reside en la abolición de los controles represivos que la civilización ha impuesto sobre la sensualidad. La experiencia básica de la dimensión sensual no es otra que la imaginación estético-creadora que, como el placer y el juego, carece de propósito y finalidad¹¹. La movilización de Lozano contra la moral prevaleciente no solo apuntó a la recuperación del cuerpo para el amor libre y la satisfacción libidinal, también al derecho a la pereza y abolición del trabajo. En sus cuadernos, aludió frecuentemente a la conquista del



tiempo improductivo e inútil: la libertad de no hacer nada, de tumbarse en la cama y dejar vagar la mente perezosamente¹², está implícita en el título “the get-fat-and-lazy-piece [la pieza que engorda y vaguea] en proceso continuo”¹³.

Varios dibujos realizados entre 1962 y 1963 acreditan que para ella toda autoridad fue blanco de ácida condena. La irreverencia y la provocación deliberadas sirven a la artista para pasar revista a todas y cada una de las instituciones que pautan y administran la conducta social: el matrimonio [p. 13], la familia monógama, la academia, la religión, el negocio del sexo, las convenciones de belleza y la moral prevaleciente. Asimismo, sus cuadernos dan cuenta de sus opiniones desprejuiciadas, en particular respecto a la maternidad. El distintivo sesgo erótico de su obra temprana posiciona a la artista en el marco teórico del feminismo que preconizó la sexualidad polimorfa para minar el discurso falocéntrico. En su ataque de la feminidad normativa, Lozano repudió la procreación y urgió a las mujeres a reconducir su energía hacia objetivos distintos de la prole¹⁴.

Impregnada del espíritu de la contracultura, la artista subvirtió en un primer momento los principios latentes y profundamente patriarcales imbricados en la asociación de pintura y virilidad. Sin embargo, su obra acusó pronto indicios de una gravedad y contención que la apartaban de la insolencia desenfadada que marcó sus primeros pasos. Una recia monumentalidad se aprecia en los objetos de 1963 y 1964 que colman y sobrepasan los límites del cuadro. En un medio predominantemente masculino como la pintura, los motivos que centran ahora su atención (cabezas de destornillador, tuercas, grapadoras, martillos, etc.) comparten con la industria un léxico específico (productividad, agresividad y vigor varonil) que apunta a un viraje en la estrategia de la artista y en su adopción de ciertos códigos. Es indudable que Lozano conocía bien la dificultad de hacerse un hueco en un entorno hostil. Y teniendo en cuenta los lazos de amistad que la unían en ese momento a un artista tan activo como Carl Andre, no es de extrañar que sus pinturas de 1964 recogieran algo de su minimalismo embrionario, especialmente de su *Radial Saw Cut Sculpture* [Escultura cortada con sierra radial de brazo] de 1959, afín a las pinturas de Lozano tanto en términos de contenido como de ejecución¹⁵ [pp. 18 y 130-131].

Entre 1964 y 1965, Lozano mostró en la Green Gallery algunas de sus pinturas de herramientas de gran formato con motivo de dos muestras colectivas en las que se codeó con Donald Judd, Mark di Suvero y Dan Flavin, entre otros. Bellamy programó por entonces una monográfica suya que finalmente no aconteció a causa del cierre definitivo de la galería en 1965.

El interés de Lozano por la ciencia se remonta a 1940¹⁶ y llegó incluso a equipararse al profesado por el arte. Sus cuadernos son pródigos en anotaciones, referencias y lecturas de contenido científico que consideró especialmente relevantes para sus investigaciones¹⁷. La energía aplicada a la interacción social fue objeto de reflexión y formalización prematura por parte de la artista, como acreditan los diagramas esbozados en torno a diversas situaciones [pp. 6 y 8]. En su obra, no obstante, la metáfora por excelencia de la energía creativa remite a la pulsión erótica, el rasgo que mejor define el grueso de trabajos de su primera etapa. El flujo energético está presente no solo a través del uso recurrente de enchufes, bombillas, cajas de fusibles y aparatos eléctricos¹⁸ [p. 104]. En 1962, Lozano incorporó el avión de papel a su imaginería fálica como expresión de una forma de energía vinculada a la tristeza y la melancolía¹⁹. Cual insecto latoso, el avión circunda ciertas partes del cuerpo, sobrevolándolas hasta internarse en sus orificios a fin de transitar las ideas y los estados de ánimo [p. 123].



Carl Andre, *Radial Arm Saw Cut Sculpture*
[Escultura cortada con sierra radial de brazo],
1959. Fotografía de Hollis Frampton

Una suerte de corriente circulante se instaló posteriormente en los fibrosos utensilios que dibujó. El derroche excesivo e inútil que en estas herramientas menoscaba la fuerza inducida manualmente, se reubica a continuación en las pinturas de gran formato, haciendo que los objetos de acabado industrial generen una tensión que se transmite a otros sistemas más allá del lienzo y la representación. Para Lozano, la obra puede conformarla la materia o la energía. Si es materia, la obra es “una precipitación, un sedimento, las cenizas de una idea, siempre imperfecta y desechable tarde o temprano”. Si es energía, la obra es una experiencia que coadyuva a la pulsión del sistema vital para extenderse a otros²⁰.

La abstracción hace su aparición en su obra a finales de 1965. Figuras geométricas atraviesan lienzos y paneles de margen a margen. La atención se focaliza en el cruce de planos que cartografía un espacio pictórico dinámico. La superficie se ahueca mediante veladuras de color que producen una sensación háptica. Una estela surca la profundidad del espacio como lo haría un cohete en ascensión, el recorrido de un arco, la matriz de un círculo, la disolución de la luz en los cuerpos sólidos [p.145]. Molly Hite ha señalado que las figuras y formas cósmicas gozaron de mucho predicamento en el imaginario radical de la época y relaciona dicha querencia con las tesis de Marcuse sobre el valor negativo de la transcendencia en la cultura occidental²¹.

Su primera individual tuvo lugar en la galería de Paul Bianchini en noviembre de 1966 y reunió una selección de pinturas abstractas. Con posterioridad, Lozano observó en sus cuadernos que su línea era más afilada, dentada, cubista, prismática y cristalizada. El intento de inscribir la cuarta dimensión en su pintura se expresa a través del caudal energético de la propia artista que recorre “una cinta de Moebius” o “una botella de Klein”²². En su opinión, la energía en la pintura emana de la contradicción que existe entre su bidimensionalidad y su objetualidad en la transición del movimiento y tiempo evocados por la mente. La ósmosis entre la energía y la potencia del pensamiento es plena [p. 30].

En 1967 empezó sus primeros estudios para *Wave Series*, un conjunto de once pinturas que completó en 1969. El momento más álgido de su carrera fue la presentación de esta serie en el Whitney Museum of American Art en 1970, todo un logro para una mujer artista en esa fecha y ese lugar. Había decidido exhibir las *Wave Series* primero en Nueva York y perseveró hasta reafirmarse en un medio especialmente competitivo, poniendo a prueba su potestad para consumir su propio destino²³. Las instrucciones de Lozano para la instalación de *Wave Series*, las correcciones a la nota de prensa elaborada por el propio Whitney Museum y el diseño de un anuncio de su cosecha para difundir la muestra en *Artforum* [p. 42] dicen tanto de su carácter insobornable como de lo mucho que valoró su independencia.

Las pinturas de *Wave Series* conjugaron ciencia, arte y existencia en una investigación fundamentada en cálculos y formulaciones que giró en torno al fenómeno de las ondas electromagnéticas [p.40] y demandó además ingentes dosis de pasión, intensidad y autocontrol²⁴. En tanto generadora de un sistema matemático autónomo y de una forma de energía de alto voltaje, la artista precipitó, descargó y canalizó una suerte de concentrado que conformaba y desbordaba las pinturas. Cada una de las obras fue objeto de una sola sesión que Lozano ejecutó bajo los efectos de las drogas. Esta circunstancia imprimió una cualidad alucinatoria a las pinturas. Cuantas más ondas, más aguante le exigió al cuerpo y más larga era la sesión. La última pintura entrañó un formidable desafío físico y mental y le mantuvo en pie durante cincuenta y dos horas hasta

que, al borde de sus límites, el batimiento de la onda se propagó fuera del lienzo. Esta resonancia vibrátil no consumaba la tensión acumulada durante la interminable jornada, más bien la ordenaba y dilataba dentro de un proceso, manteniéndola en suspenso, fuera del tiempo.

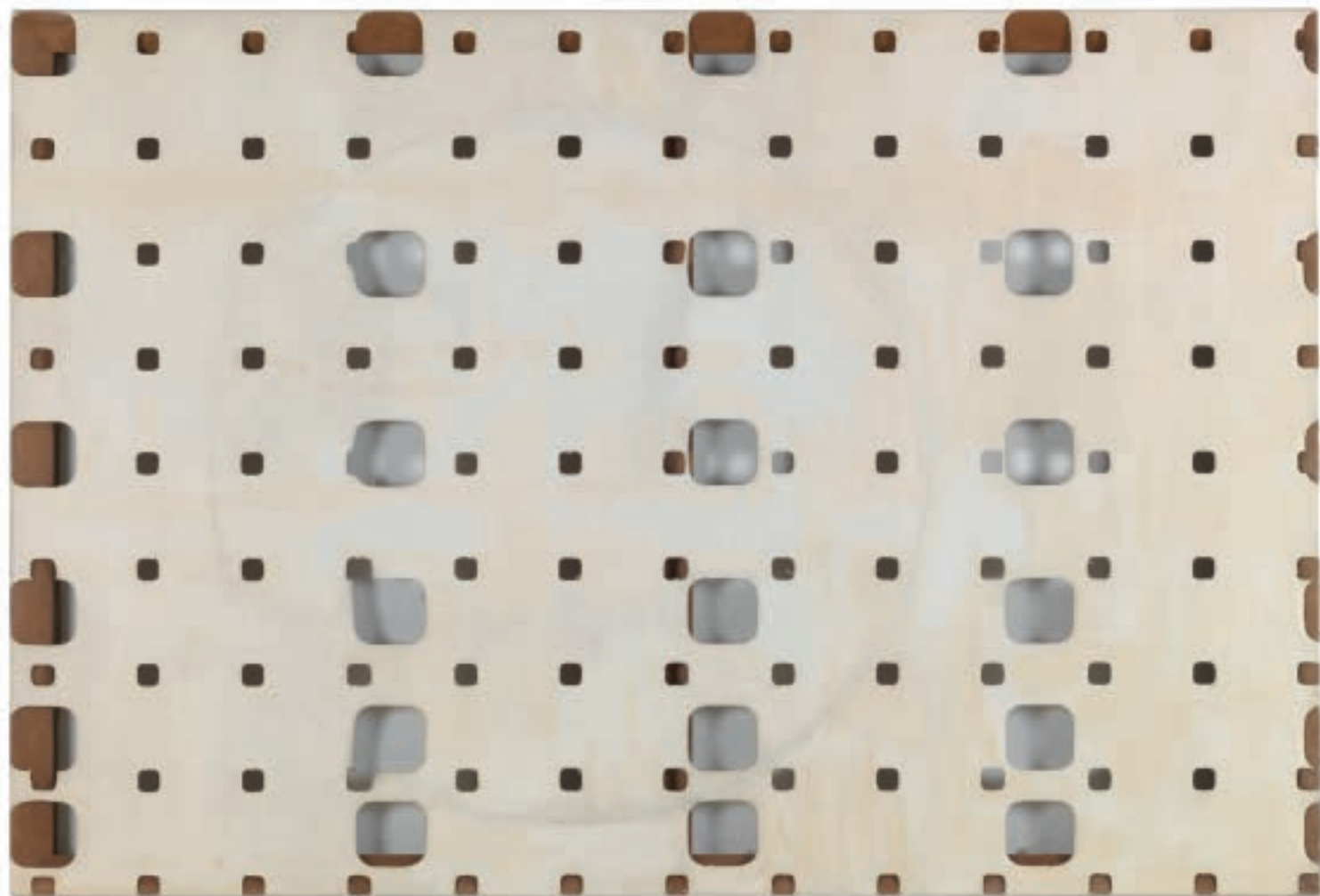
En aquel momento, artistas como Michael Snow y Robert Barry abordaban también en su trabajo el fenómeno de las ondas electromagnéticas. Snow describía su película *Wavelength* [Longitud de onda, 1966], como un intento de declaración metafísica del espacio y tiempo fílmicos, una manera de “sugerir a la mente un cierto estado o ciertos estados de conciencia” semejantes a las drogas²⁵. De manera generalizada, el proceso mental estaba cobrando un protagonismo sin precedentes en la práctica artística. En este sentido, merece la pena citar el texto de Robert Smithson “Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra” (1968) para apreciar en sus propias palabras hasta qué punto “la superficie de la tierra y las ficciones de la mente tienen un modo de desintegrarse en las regiones discretas del arte [...] La propia mente y la tierra están en un constante estado de erosión: los ríos mentales desgastan orillas abstractas, las ondas cerebrales socavan acantilados de pensamiento”²⁶.

Aunque los cálculos referidos al espectro electromagnético derivaron desde la moderna cosmología en las investigaciones de Lozano [p. 49], la aplicación de pintura mediante peines de acero y cepillos de alambre requirió de un esfuerzo de concentración muscular, intelectual y emocional que ella ligó a la medición cuántica y electrodinámica del tiempo, emparejándola con la energía mental desencadenada por los estados de conciencia alterada. El funcionamiento análogo de las mecánicas mental y temporal no solo era imprescindible para la experiencia espacio-temporal de las pinturas, su alcance llegó incluso a determinarle la percepción de su propia identidad: volátil, cambiante y equiparable a un vector multiplicado en el tiempo²⁷.

I Ching o *Libro de los cambios* fue uno de sus textos de cabecera y la piedra angular de su idea del tiempo. En 1969 le dedicó una pieza de título homónimo. El tiempo del *I Ching*, inherente al flujo continuo experimentado por estructuras matemáticas autogeneradas, se propagaba mediante oscilaciones en forma de ondas. La percepción fenomenológica de dicho flujo provenía de la actividad psicológica y se manifestaba en un conocimiento intuitivo de la naturaleza cíclica y azarosa del tiempo²⁸.

John Cage reconoció en 1950 que el *I Ching* había tenido un papel decisivo en su formulación de “chance operations” [operaciones de azar] y cómo este método de adivinación liberaba sus composiciones de la memoria y del gusto individual en la ordenación de los eventos. En 1961, La Monte Young invitó a una serie de colaboradores a participar en *An Anthology of Chance Operations* (1961-1963) “el documento más significativo sobre la eclosión de la composición experimental en las últimas décadas del siglo XX”²⁹. Julia Robinson se remonta al poema de Stéphane Mallarmé *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* (1897) para esbozar una historia de la experiencia espacio-temporal que tiene su origen en el azar y la indeterminación, identificando estos hallazgos mallarmeños como los antecedentes directos del campo de matrices que generó la expansión de las artes durante los años sesenta³⁰. Las operaciones aleatorias, la matemática, la partitura, la notación, los preceptos etc., estructuraron el vocabulario interdisciplinar que inculcó la capacidad de contener el tiempo en la práctica artística.

Lozano troqueló en 1970 la zona inferior derecha de una pintura de 1965 e intervino otras dos iniciadas en 1967. En *Punch, Peek and Feel* [Perforar, atisbar y palpar, 1967-1970], practicó perforaciones verticales siguiendo el motivo pintado al óleo. En *Stroke* [Acariciar, 1967-1970], integrada por dos tablas, cortó



ranuras paralelas de tamaño progresivo que, perfectamente espaciadas, dominaban todo el panel derecho, contrarrestando la sobriedad del izquierdo. En 1970 produjo también *Sin título*, una matriz de aspecto computacional que superpone fortuitamente dos entramados de perforaciones de distinto tamaño, alterando la exactitud normalizada del patrón operacional de piezas como *Stroke*. De forma parecida a las obras de Dieter Roth de los años 1960 y 1961 –entre ellas la página troquelada que selló su colaboración en *An Anthology*–, la permeabilidad confiere a sus pinturas un potencial cambiante que opera en varias dimensiones [p.21]. Un boceto, que bien podría ser el proyecto de su última pintura, reza: “¿Por qué no [hacer] solo un agujerito en el centro del lienzo? un punto de fuga, un punto y final” [p.53].

En la trayectoria vital y artística de Lozano, el tiempo desempeñó un papel tan dominante como la marihuana. Ambos son objeto de numerosos comentarios que relacionan su práctica con su consumo. El tiempo y la droga se ingieren y apuran para extremar la experiencia y más que servir de válvula de escape, penetran en la raíz de las energías vitales. La artista menciona en sus cuadernos dos libros publicados en 1968 que ahondan, cada cual en su género, en el conocimiento de los denominados estados de conciencia expandida: *Las enseñanzas de Don Juan: una forma yaquí de conocimiento*, de Carlos Castaneda³¹ y la novela de ciencia ficción *Dune* de Frank Herbert³². Don Juan enseña a su discípulo una forma de percibir la energía tal y como flota en el universo. En *Dune*, la energía es una expresión multidimensional del tiempo y del espacio psicológico, una especie de impulso nervioso en continuo flujo que se libera mediante el uso de sustancias psicoactivas tales como el “melange”³³ y sus derivados. El viaje interior que los protagonistas de *Dune* emprenden al final de la novela dilata el tiempo a un ritmo imposible de calibrar, proyectándolo en curvas ondulantes de crecimiento exponencial. Es difícil no pensar en las pinturas de *Wave Series* como imagen.

En los años sesenta el consumo de narcóticos estaba muy extendido también entre los artistas³⁴. Fue entonces cuando empezaron a estar disponibles una serie de sustancias alucinógenas. En 1966, Timothy Leary anunció la formación de una religión psicodélica bajo el lema “Tune in, turn on, drop out” [Enchúfate, sintoniza y déjate llevar]³⁵. Dos años más tarde, Leary reivindicaba las drogas como agente de cambio de una inminente revolución social y cultural. Aunque sus cuadernos no contengan referencias al psicólogo, no cabe duda de que Lozano era particularmente afín a una corriente en boga que ponderaba el espacio interior como crisol de la rebelión. La acepción “cerebellion” acuñada por la artista cobra sentido en este contexto. La revolución es la nueva ética.

A lo largo del tiempo, Lozano fue enriqueciendo el significado atribuido en su práctica al término “fancy” para designar, en primer lugar, la fantasía, la idea, el sueño, el recuerdo o el capricho producidos por los efectos de la hierba, y conferirle después la dimensión axiomática de una idea estructuralmente elaborada. En 1969 describe *Waiting fancy* como una investigación sobre la experiencia de estar colocada y, más precisamente, sobre la expectativa de hacer realidad una fantasía de largo aliento³⁶. *Waiting fancy* implica no hacer nada, salvo ponerse ciega y la consulta del *I Ching*. Obviamente, aunque *Grass Piece* [Pieza con hierba, 1969] y *No-Grass Piece* [Pieza sin hierba, 1969] también tienen que ver con la adicción, la artista, a diferencia de *Waiting fancy*, concibe este par de piezas con la idea de someterlas al escrutinio público. *Grass Piece* resume una búsqueda de acción extrema tras treinta y tres días bajo los efectos de la droga, mientras que su opuesta, *No-Grass Piece*, relata el día a día de la abstinencia a lo largo

del mismo período de tiempo. Tras finalizar la *Wave Series*, proyectó también una serie de pinturas SDS (Stoned-Drunk-Sober [colocada-borracha-sobria]) a completar en sesiones de trabajo ininterrumpidas en las que el tiempo era el agente determinante de su forma³⁷. Estas pinturas finalmente se quedaron en el tintero tan pronto como declaró haber encontrado, en sus piezas “vida-arte”, el tipo de trabajo susceptible de involucrarla³⁸. Este descubrimiento tiene lugar en 1969 y pronostica un giro definitivo en la investigación *Waiting fancy* que Lozano desarrolló a partir de entonces con la perspectiva de “una especie de fusión entre el ‘arte’ y la ‘vida’” [p. 41].

Como un signo de los tiempos, el cambio radical que movilizó a Lozano hasta el final no fue otro que hacer de su arte y su vida una misma cosa. En paralelo a los primeros bocetos para *Wave Series*, iniciados en 1967, la artista empezó el registro y documentación de acciones cotidianas. Su amistad con Dan Graham, protagonista junto con ella y otros artistas neoyorquinos del giro hacia la imparable desmaterialización del arte, se fraguó en este momento. Lucy Lippard afirmó que “en términos del arte conceptual, la figura femenina más importante en Nueva York en los años sesenta era Lee Lozano”³⁹. Su andadura en la senda de la experimentación conceptual y performativa, materializada ya en lo que denominó *Pieces*, arrancó en 1968, con la inversión en *Investment Piece* [Pieza de inversión] de la cuantía total de una ayuda recibida⁴⁰. A lo largo de 1969, la artista desplegó una actividad frenética [p.39]. Dará a conocer su primera *piece* en *Art/Peace Event* [Evento de Arte/Paz], así como *Dialogue Piece* en la publicación *0 to 9* de Vito Acconci. *Grass Piece* y *No Grass Piece* se mostraron en la exposición *Number 7* en la Paula Cooper Gallery y en abril participó, con una de las intervenciones más radicales y memorables, en la Art Workers’ Coalition (AWC) [p.161]. Seguidamente la artista renunció a formar parte de la coalición de trabajadores del arte evitando prodigarse en futuras inauguraciones y actos de tipo artístico, tal y como *General Strike Piece* [Pieza de la huelga general], esbozada con anterioridad, había presagiado. Según Julia Bryan-Wilson, el manifiesto leído por Lozano en la asamblea pública de la AWC “formulaba la visión de una revolución tan integral que abarcaba casi la totalidad de las esferas de la vida y se hacía eco de las voces feministas que borraban la distinción entre lo personal y lo público”⁴¹.

El aliento primario de sus piezas responde al deseo de experimentar una vida más profunda en el arte⁴². Consistentes en prescripciones autoimpuestas, las *Pieces* sintonizaban más con las experiencias de hibridación arte-vida de la Black Mountain College, o con la osadía de las obras de inicios de la década de 1970 de Vito Acconci y Adrian Piper, que con la sentenciosa gravedad que identificaba buena parte de la corriente conceptual. Los cuadernos de Lozano testimonian su deseo de hacer piezas que únicamente “tengan que ver con cuestiones altamente relevantes para su vida”, cuestiones impredecibles y “sobre las que pueda ‘aprender’, que envuelvan peligro” o “documenten” acciones de carácter artístico comenzadas tiempo atrás⁴³. La autodisciplina comporta un ejercicio de entrenamiento del hábito y le sirve para encontrar e imponer una “forma” en su vida que aventaje en interés al orden natural, del mismo modo que ha hecho con su arte. Dicha formalización, ajena a toda pretensión formal, tiene que ver no solo con el adiestramiento, sino también con su contrario, con desaprender y dejar de lado, con la acción imprevisible de “resistencia gradual a la formación del hábito”⁴⁴.

De la misma manera que Lozano puso a prueba su resistencia en interminables sesiones durante la ejecución de *Wave Series*, la artista testó también sus límites de tolerancia en

situaciones de relación social. Una entrada en sus cuadernos, en marzo de 1968, expresa su urgencia compulsiva por esconderse del mundo, deshacerse de “todo lo que no funciona”, del arte que sirve para la “nada-funcional función”⁴⁵. La artista relaciona esta idea con su particular teoría de los “sets” que le sirve para agrupar sus obras en pares de contrarios, series y piezas del tiempo o *fancies*. En términos de set, una idea puede “pensarse/verse” en sus versiones: “científica, juguetona/metafórica, humorística y vital, práctica (saludable) y ética”⁴⁶. Evidentemente la dialéctica entre los principios del Yin (espacio/materia) y el Yang (tiempo/energía) parece estar presente en la alternancia con la que Lozano concibe muchos de sus sets y cabe la posibilidad de que piezas tan dispares como *General Strike Piece* y *Dialogue Piece* estuvieran interrelacionadas en su origen [p. 43].

A partir de 1968 su talante crítico se radicalizó de forma palmaria, como se advierte en el descrédito hacia determinadas instituciones [p. 31] y en su creciente desencanto con un medio artístico henchido de hipocresía que motivará sus sucesivos boicoteos a galerías, coleccionistas y mercado del arte⁴⁷. En 1971, la artista inició el boicot más ofensivo y controvertido: no hablar con mujeres durante un mes. Aunque el origen de esta decisión se encuentre en la mejora de sus relaciones futuras, mucho se ha especulado sobre su continuidad. A finales de 1971, Lozano es desahuciada pero no abandona Nueva York.

Varias piezas de 1969 como *Masturbation Investigation* [Investigación sobre la masturbación], *General Strike Piece* y *No Info Piece* [Pieza sin información] apuntaban ya a su definitiva autoexclusión del mundo, al cese de sus relaciones con otros humanos y a la destrucción de hábitos emocionales tan fuertes como el amor. Por un lado, *General Strike Piece* justificaba la ausencia de Lozano en aras de su investigación sobre una revolución total, pública y personal⁴⁸, mientras *No Info Piece* anticipaba la posibilidad de una vida “en solitario confinamiento”⁴⁹. Por otro lado, *Dialogue Piece* recuperaba sus primeros diagramas de energía para bosquejar la interacción entre individuos del mundo del arte como una estructura social particular. El registro minucioso de todas las llamadas y entrevistas mantenidas con colegas, eludía sin embargo cualquier información acerca del contenido de las conversaciones⁵⁰. Por mucho que el intercambio se retroalimentara, la pieza únicamente desvelaba la red de conexiones de la artista. Frente a *General Strike Piece* que respondía a la tácita decisión personal de inhibirse de la escena en la que se había dado a conocer, *Dialogue Piece* insinuaba una forma de presencia de mayor calado que el social circunstancial y le permitía interpelar al medio artístico [pp. 33-38].

Sea como fuere, a finales de 1969, el pulso de Lozano contra el trabajo programado, hacer dinero, “tener éxito, competir y ganar”, estaba echado⁵¹. Durante diez intensos años había trabajado como una posesa en un ambiente de rivalidad y ahora mostraba cierto apremio en sobreponerse a los estragos de la competitividad, compartir ideas, volverse transparente. Una nota de sus cuadernos concluye: “una buena manera de bloquear la comunicación es decir la verdad”⁵². Progresivamente la artista se fue embarcando en su propia cruzada, que la llevó a realizar una obra indiferenciada de su vida personal, una suerte de abstracción en pro de una nueva honestidad que la empujó a romper con todo⁵³. En abril de 1970 Lozano comenta que *Dropout Piece* [Pieza de la desertión] era inevitable y que funcionaría solo con la disminución del consumo de calorías, cigarrillos, marihuana, energía jovial, emociones, intensidad, ambición y trabajo [pp. 44-47]. Según Sarah Lehrer-Graiwer, *Dropout* cuestiona hasta qué punto la intención artística puede

Nombres

Único nombre verdadero: 5 de nov. de 1930, 4.25 P.M., Newark, Nueva Jersey

1^{er} cambio de nombre: 8 de nov. de 1930, Lenore Knaster

2^{do} cambio de nombre: diciembre de 1944, Lee Knaster

3^{er} cambio de nombre: agosto de 1956, Lee Lozano

Container Corp. of America, 1952- 1956

Rechazo de la ██████████ trayectoria femenina de la clase media tradicional americana, 1944

Univ ██████████ de Chicago, 1948-1951, licenciatura

Art Inst. de Chicago, 1956-1960, Licenciatura en Bellas Artes

Viaje por Europa, 1960-1961

Educación-

Gente, viajes, sexo, psicoanálisis, drogas, aborto, ciencia

Psicoanálisis, 1957-1959

Aborto, 1955

Galerías

Matrimonio, 1956-1960

Sexo, 1931, en curso

Drogas, 1959, en curso

Arte, 1935, en curso

Ciencia, 1940, en curso

Green Gallery, Nueva York

Bianchini Gallery, Nueva York

Ricke Gallery, Colonia, Alemania

~~NAMES~~

ONLY TRUE NAME : NOV. 5, 1930, 4:25PM, NEWARK, N.J.

1ST CHANGE OF " : " 8, " , LENORE KMASTER

2ND " " : DEC, 1944 , LEE KMASTER

3RD " " : AUG, 1956 , LEE LOZANO

CONTAINER CORP. OF AMERICA, 1952-56

~~REJECTION OF TRADITIONAL AMERICAN MIDDLECLASS FEMALE~~ ^{TRIP} ~~TRIP~~, 1944

UNIVERSITY OF CHICAGO, 1948-51 B.A.

ART INST. " " , 1956-60 , B.F.A.

TRAVEL IN EUROPE, 1960-61

~~EDUCATION~~

~~PEOPLE, TRAVEL, SEX, ANALYSIS, DRUGS, ABORTION, JOES,~~

~~SUMMER CAMP, ART, SCIENCE~~

PSYCHOANALYSIS, 1957-59

~~ABORTION, 1955~~

~~GALLERIES~~

MARRIAGE, 1956-60

SEX, 1931 CONTINUING

DRUGS, 1959 "

ART, 1935 "

SCIENCE, 1940 "

GREEN GALLERY, NYC

BIANCHINI " , NYC

RICKE " , COLOGNE, GERMANY

ser leída como un comportamiento, si la renuncia equivale al fracaso y si la vida a partir de entonces forma parte del contenido de la obra. Teniendo en cuenta que tras *Dropout* la artista optó por quedarse en Nueva York durante un tiempo frecuentando ambientes distintos al artístico, Lehrer-Graiwer afirma que con esta pieza redefine el contacto y la pérdida, investigando el grado de cercanía y desaparición que se puede lograr a distancia en la proximidad⁵⁴.

Lozano presentó el conjunto de sus *Pieces* en la exposición *Lee Lozano: Infofiction* (organizada por el Nova Scotia College of Art & Design en Halifax en 1971. Reflexionó entonces acerca de la forma y del contenido: la forma es “un modelo”, “es seductora” y “puede ser perfecta” pero “carece de justificación, salvo que se emplee para exponer un contenido que tenga sentido”. El contenido “es ficción”, “es confuso”, “infinito como el universo”, no se puede duplicar como la forma y solo tiene sentido” en un determinado instante de tiempo”⁵⁵. En 1972 la Lisson Gallery de Londres le propuso presentar *Infofiction*, pero la artista se decidió finalmente por exponer una sola obra que consistía en un metro cuadrado de arena esparcida sobre el suelo que los visitantes podían utilizar a modo de pizarra. Ésta fue la última vez que Lozano se implicó en una exposición de su trabajo.

En un artículo que Lozano menciona en sus cuadernos, Susan Sontag afirma: “la actitud más seria en relación al arte es la que lo reconoce como un medio de algo que quizá solo puede ser logrado abandonando el arte”⁵⁶. Su repliegue es la metáfora de un agujero insondable en el sentido cósmico, una osadía que prefigura su liberación y hace tolerable el silencio más hondo [p. 32].

1. Fredric Jameson, "Periodizing the sixties", en Sohnya Sayres et al. (eds.), *The 60s Without Apology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pp.178-209.
2. L. Lozano, *Private Book 2*, 19 de mayo de 1969, p.47; en el presente volumen, pp.33-38.
3. La editorial Karma ha publicado un facsímil del primer cuaderno privado de Lozano (*Lee Lozano, Private Book 1*, Nueva York, Karma, 2016). Los diez restantes permanecen inéditos.
4. Jo Applin "Lozano's Labor", en Iris Müller-Westermann (ed.), *Lee Lozano*, Estocolmo y Ostfilden, Moderna Musset y Hatje Cantz Verlag, 2010, p.119 [cat. exp.]. Todd Alden "The Cave Paintings Exist Because the Caves were Toilets: Reactivating the Work", en Adam Szymczyk (ed.), *Lee Lozano. Win First Don't Last Win Last Don't Care*, Basilea, Kunsthalle Basel, Van Abbemuseum y Verlag und Vertrieb, 2006, p.14.
5. Herbert Marcuse, *Eros y civilización, una investigación filosófica acerca de Freud*, Barcelona, Editorial Planeta, 2010, p.182.
6. Por entonces el comediante Lenny Bruce ya era famoso por proferir palabrotas en público y fue arrestado varias veces.
7. Con posterioridad Jack Smith lo llevó a la pantalla en su *Flaming Creatures* (1962), Eva Hesse realizó *Ingeminate* en 1965, Dorothy Iannone *Dialogues IV* en 1967 y Louise Bourgeois *Fillette* en 1968.
8. Lozano, Carl Andre y Hollis Frampton se hicieron pronto amigos. Lozano y Andre solían recoger materiales de todo tipo en las calles de Nueva York. Sin duda Lozano conoció la serie de Andre titulada *Polymorphous Perverse Carpentry* [Carpintería polimorfa perversa] que el artista había iniciado en 1959.
9. Jo Applin, "Hard Work: Lee Lozano's Dropouts", en *October*, n°156, primavera de 2016, p.80. Todd Alden ha apuntado también que la sensualidad de Lozano transforma el trabajo en juego. Todd Alden, óp. cit., p.13.
10. Jo Applin, *Lee Lozano*, p.119.
11. Herbert Marcuse, *Eros y civilización...* pp.156-157.
12. L. Lozano, *Private Book 8*, 1 de abril de 1970, p.94 (inédito).
13. L. Lozano, *Private Book 2*, 24 de abril de 1969, p.15 (inédito).
14. L. Lozano, *Private Book 6*, p.17 (inédito).
15. El uso expresivo de los materiales de la industria fue asimismo una práctica habitual en los artistas coetáneos, como es el caso de Lee Bontecou en su *Sin título* (1961), entre otros.
16. Currículum elaborado por Lee Lozano en 1970.
17. Entre otros, Banesh-Hoffman, *The Strange Story of the Quantum*; Richard Feynman, *The Character of Physical Law*; Jagjit Singh. *Great Ideas and Theories of Modern Cosmology* y artículos de la revista *Scientific American* sobre las matemáticas, la materia, la luz, el colapso gravitacional, el origen de los rayos cósmicos y la energía. L. Lozano, *Private Book 4*, 10 de agosto de 1969, p.10 (inédito).
18. El enchufe y la aspiradora también son recurrentes en el trabajo de Claes Oldenburg *Electric Outlet-Hard Model* [Modelo duro de enchufe, 1964].
19. L. Lozano, *Private Book 1*, Nueva York, Karma, 2016, s.p. [10].
20. L. Lozano, *Private Book 4*, 13 de agosto de 1969, p.16 (inédito).
21. Molly Hite analiza en detalle la repercusión de Marcuse en *Gravity's Rainbow* (1973) de Thomas Pynchon. Molly Hite, "Fun Actually Was Becoming Quite Subversive: Herbert Marcuse, the Yippies, and the Value System of *Gravity's Rainbow*", en *Contemporary Literature*, vol.51, n°4, invierno de 2010, pp.677-702.
22. L. Lozano, *Private Book 4*, 1 de octubre de 1969, pp.47-48 (inédito).
23. L. Lozano, *Private Book 8*, 5 de abril de 1970, p.112 (inédito).
24. L. Lozano, en "The 60s in Abstract: 13 statements and a Essay", Maurice Poirier y Jane Necol (eds.), *Art in America*, vol.71, octubre de 1983, p.135.
25. Extracto de la carta de Michael Snow P. Adams Sitney y Jonas Mekas, en Lucy Lyppard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Barcelona, Ediciones Akal, 2004, p.70.
26. Robert Smithson, extracto de "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects" publicado en *Artforum*, Septiembre de 1968, en Lucy Lyppard, óp.cit., p.99 [trad. cast.: VV. AA., Robert Smithson. *El paisaje entrópico*, IVAM, Valencia, 1993].
27. Lozano afirma que el tiempo es su identidad, mundo, conciencia y trabajo, en *Lozano Private Book 8*, 22 de marzo de 1970, pp.74-75 (inédito). En el cuaderno 5, p.78, el día 21 de enero de 1970 se refiere asimismo al tiempo y a su deseo de escapar la tercera dimensión para vivir únicamente en la cuarta. El 12 de abril del mismo año, en el cuaderno 8, pp.149-150 comenta que el tiempo le aterroriza y que buena parte de su ansiedad deriva de su temor a que el tiempo se vacíe poco a poco. También, que debería tener más confianza en su capacidad de inventar la velocidad del tiempo, el tiempo/trabajo.
28. En relación al tiempo, los cuadernos de Lozano listan, asimismo, los ensayos de Michel Butor, *The Passage of Time*, y de George Kubler *Stile and the Representation of Historical Time*; L. Lozano, *Private Book 1*, en el presente volumen, p.32.
29. Julia Robinson y Christian Xatrec, ± 1961, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, p.10.
30. Julia Robinson "Medios primos", en óp. cit., p.16.
31. *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*, Los Ángeles, University of California Press, 1968 [trad. cast.: Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2001].
32. L. Lozano, *Private Book 1*, 29 de mayo de 1968, s.p.
33. Es el nombre de una droga-especia ficticia.
34. Dan Graham produce *Side Effects/Common Drugs* en 1966. Stephen Kaltenbach, un amigo que Lozano nombra con frecuencia en sus cuadernos, afirma que cuando empezó a fumar hierba sintió que podía librarse un poco del ego y verse a sí mismo y a su obra con mayor claridad, en Lucy Lyppard, óp.cit., p.137.
35. Helen Molesworth toma prestada este expresivo lema para dar título al texto sobre Lozano: "Tune in, Turn on, Dropout: The Rejection of Lee Lozano", en *Lee Lozano. Win First Don't Last Win Last Don't Care*, óp.cit., pp.133-136.
36. L. Lozano, *Private Book 5*, 5 de diciembre de 1969, pp.2-4 (inédito). En nota al margen, en 1972 la artista amplió los objetivos de *Waiting Fancy* a otras cosas sin especificar.
37. L. Lozano, *Private Book 2*, 16 de mayo de 1969, p.38 (inédito).
38. L. Lozano, *Private Book 1*, 10 de septiembre de 1968, s.p.
39. Lucy Lyppard, óp. cit., p. 14.
40. Otra pieza relacionada con el dinero que Lozano llevó a cabo fue *Cash Piece* [Pieza del dinero en efectivo] que consistió en dar dinero a los que visitaban su estudio y grabar sus reacciones.
41. Julia Bryan-Wilson, *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2009, p.17.
42. Helen Molesworth, óp. cit., p.133-136.
43. L. Lozano, *Private Book 4*, 15 de septiembre de 1969, pp. 36-37 (inédito).
44. L. Lozano, *Private Book 7*, 20 de febrero de 1970, p. 117 (inédito).
45. L. Lozano, *Private Book 4*, 23 de marzo de 1968, p. 68 (inédito).
46. L. Lozano, *Private Book 7*, 17 de febrero de 1970, p. 85 (inédito).
47. Los cuadernos de Lozano recogen numerosas entradas relacionadas con el precio de sus pinturas. En una de las más llamativas comenta que el precio de una pintura debería ser el equivalente al dinero que la mujer del coleccionista gasta en vestirse o en lo que les cuesta el colegio de su hija al año. Lozano tasa para los museos un precio equivalente al salario anual del personal de limpieza. Ver L. Lozano, *Private Book 2*, 22 de mayo de 1969, pp.53 y 54A (inédito). Para afirmaciones sobre su rechazo a las galerías, así como sobre su decisión de hacerse cargo ella misma de la venta de su trabajo o de regalarlo si se terciara ver Lozano, *Private Book 8*, 15 de marzo de 1970, p.26 (inédito).
48. L. Lozano, en Lucy Lyppard, óp.cit., p.128.
49. L. Lozano, *Private Book 2*, 14 de julio 1969, p. 99 (inédito).
50. El texto íntegro de *Dialogue Piece* se publicó por vez primera en Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.), *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge, Mass., The MIT press, 1999, pp.112-119. Esta misma publicación reproduce asimismo la pieza de Ian Burn *Dialogue* (1969), pp.110-111.
51. L. Lozano, *Private Book 8*, 24 de abril de 1970, pp. 186 (inédito).
52. L. Lozano, *Private Book 1*, 8 de junio de 1968, Nueva York, Karma, 2016, s.p.; en el presente volumen, p. 32.
53. L. Lozano, *Private Book 7*, 17 de febrero de 1970, pp.83-84 (inédito). Lozano desarrolla sus ideas sobre el cambio social hacia una nueva honestidad en la conferencia dictada en julio de 1971 a los estudiantes de la Nova Scotia College of Art & Design. Ver transcripción de la grabación, en Lee Lozano "Win First Dont Last Win Last Dont Care", óp.cit., pp.162-165. Johanna Burton se hace eco de esta idea en "The New Honesty: The Life-Work and Work-Life of Lee Lozano". En Helen Molesworth (ed.) *Solitaire: Lee Lozano, Sylvia Plimock-Mangold, Joan Semmel*, New Haven, Yale University Press, 2008, pp.18-38.
54. Sarah Lehrer-Graiwer, *Dropout Piece*, Londres, Afterall Books, 2014, pp. 78 y 89.
55. L. Lozano, en Lucy Lyppard; óp.cit., pp.308-309.
56. Susan Sontag, "The Aesthetics of Silence" (1966), en *Styles of Radical Will*, Londres, Penguin Books, 2009, p. 4.

Selección de *Private Books*

Lee Lozano

THE ENERGY WHICH
EMANATES FROM THE
FOREVER CONFLICT IN
PAINTING BETWEEN
THE SECOND DIMENSION
OF ITS OBJECT-SPACE
AND THE THIRD DIMEN-
SION OF ITS IMPLIED
SPACE, OR FROM THE
FOREVER CONTRADICTION
IN PAINTING BETWEEN
ITS STATIC SOLID-MATTER
SURFACE AND THE
PASSAGES OF MOVEMENT
AND TIME IT EVOKES
IN THE MIND.

BOB & RUSSELL - CINCINNATI

(WHIRLED)

SCHIST - JUDDSTONE

NICASIO DIAZ'S STORE:
THE GOOD EXCUSE
7 SECOND AVE.

WM JAMES - BIOGRAPHY
G.W. ALLEN

~~BOHEMIA~~

THERE ARE NO
STRAIGHT LINES
^{THE STRUCTURE OF}
IN AN ATOM. WHAT
COLOR IS THE SPACE
INSIDE AN ATOM,
OR INSIDE THE NUCLEUS
OF AN ATOM?

La energía que emana
del eterno conflicto
que existe en pintura
entre la segunda dimensión
de su espacio-objeto y
la tercera dimensión
de su espacio implícito,
o la que emana de la
eterna contradicción
que existe en pintura entre
el estatismo y la solidez
material de la superficie,
y las transiciones mentales
de movimiento y de tiempo
que evoca.

Bob y Russell – Cincinnati

(Arremolinado)

Esquisto – Juddstone

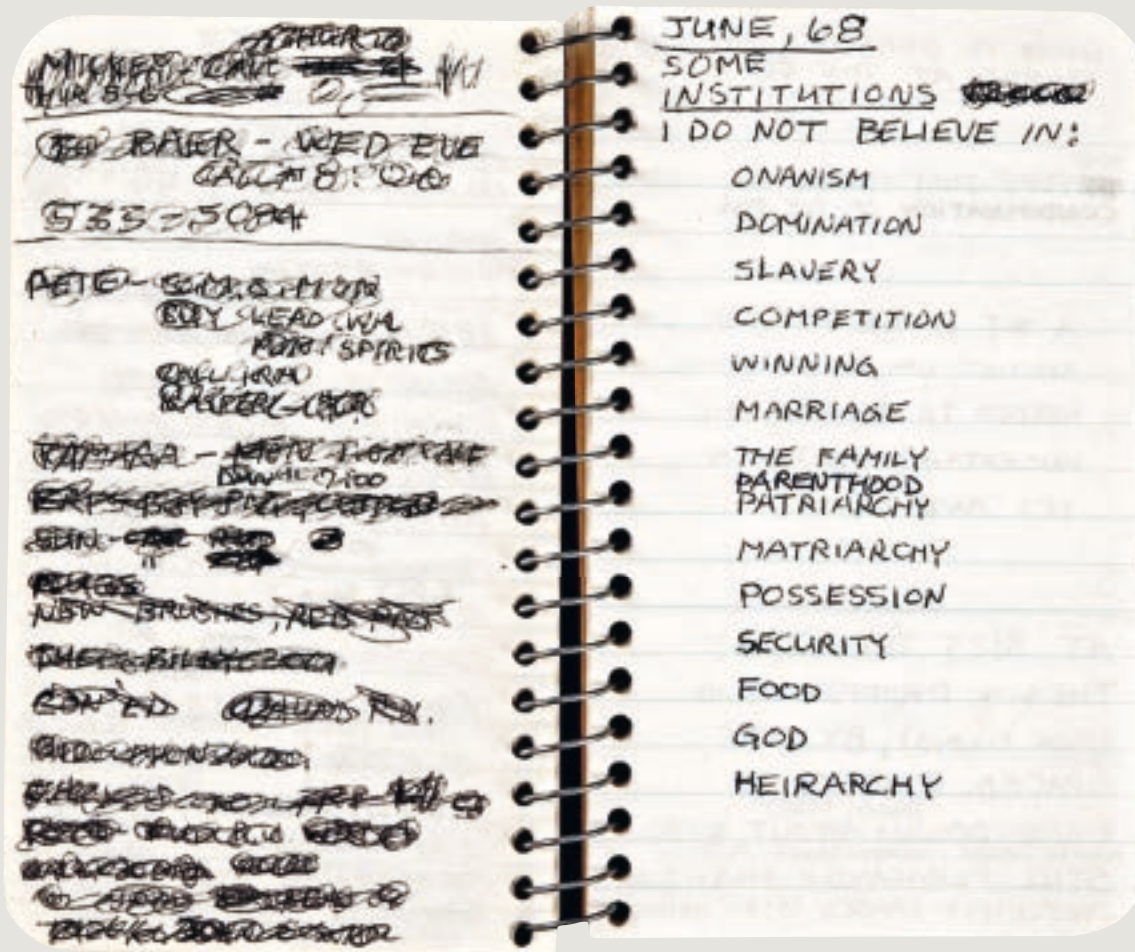
Tienda de Nicasio Díaz:

La buena excusa

Segunda Avenida, 7

Biografía de WM. James,
G.W. Allen

No hay líneas rectas en [la estructura de]
un átomo. ¿De qué color es
el espacio que hay en el interior
de un átomo, o en el interior del
núcleo de un átomo?



Junio del 68

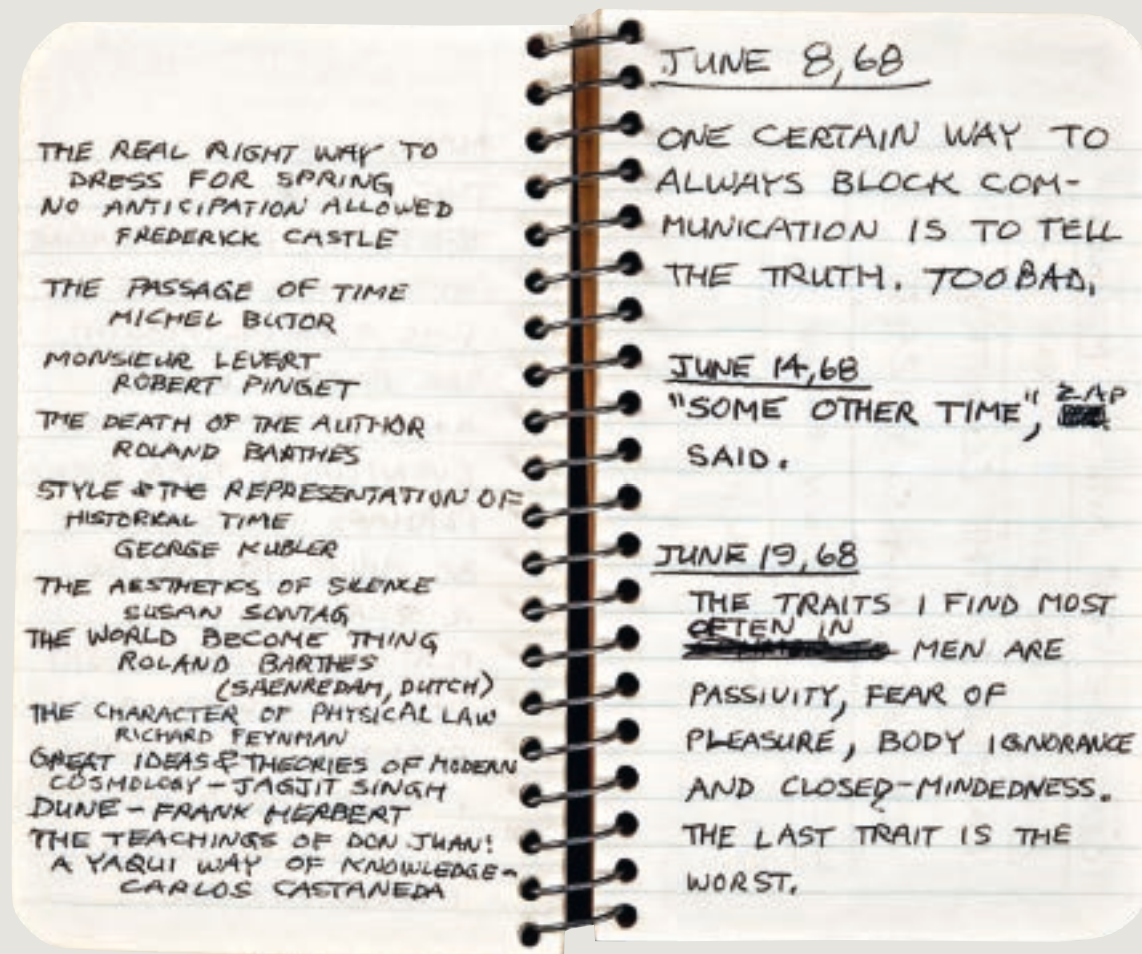
Algunas

Instituciones

en las que no creo:

- El onanismo
- La dominación
- La esclavitud
- La competición
- La victoria
- El matrimonio
- La familia
- La paternidad
- El patriarcado
- El matriarcado
- La posesión
- La seguridad
- El alimento
- Dios
- La heredarquía¹

1. Palabra inventada por Lozano, resultado de la combinación de "Hierarchy" [jerarquía] y "Heir" [heredar].



1. Títulos de dos libros de Frederick Ted Castle. *No anticipation allowed*, es el título original de una novela que publicó con el título *Anticipation*
2. *El empleo del tiempo*, Barcelona, Seix Barral, 1958
3. *Le pinget*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965
4. La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2009
5. "Style and Representation of Historical Time", en *Annals of the New York Accademy of Sciences*, 138, 1967, p.853.
6. "La estética del silencio", en *Estilos radicales*, Madrid, Santillana, 2012
7. Probablemente se refiere al título en inglés "The world as object" de "Le monde-objet", *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964 (trad. cast. de Carlos Pujol, "El mundo-objeto", *Ensayos crítico*, Barcelona, Seix Barral, 1967)
8. *El carácter de la ley física*, Barcelona, Tusquets, 2000
9. *Ideas y teorías fundamentales de la cosmología moderna*, Madrid, Alianza, 1982
10. *Las enseñanzas de don Juan, una forma yaqui de conocimiento*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989.

8 de junio del 68

Una buena manera de bloquear la comunicación es decir la verdad. Qué pena.

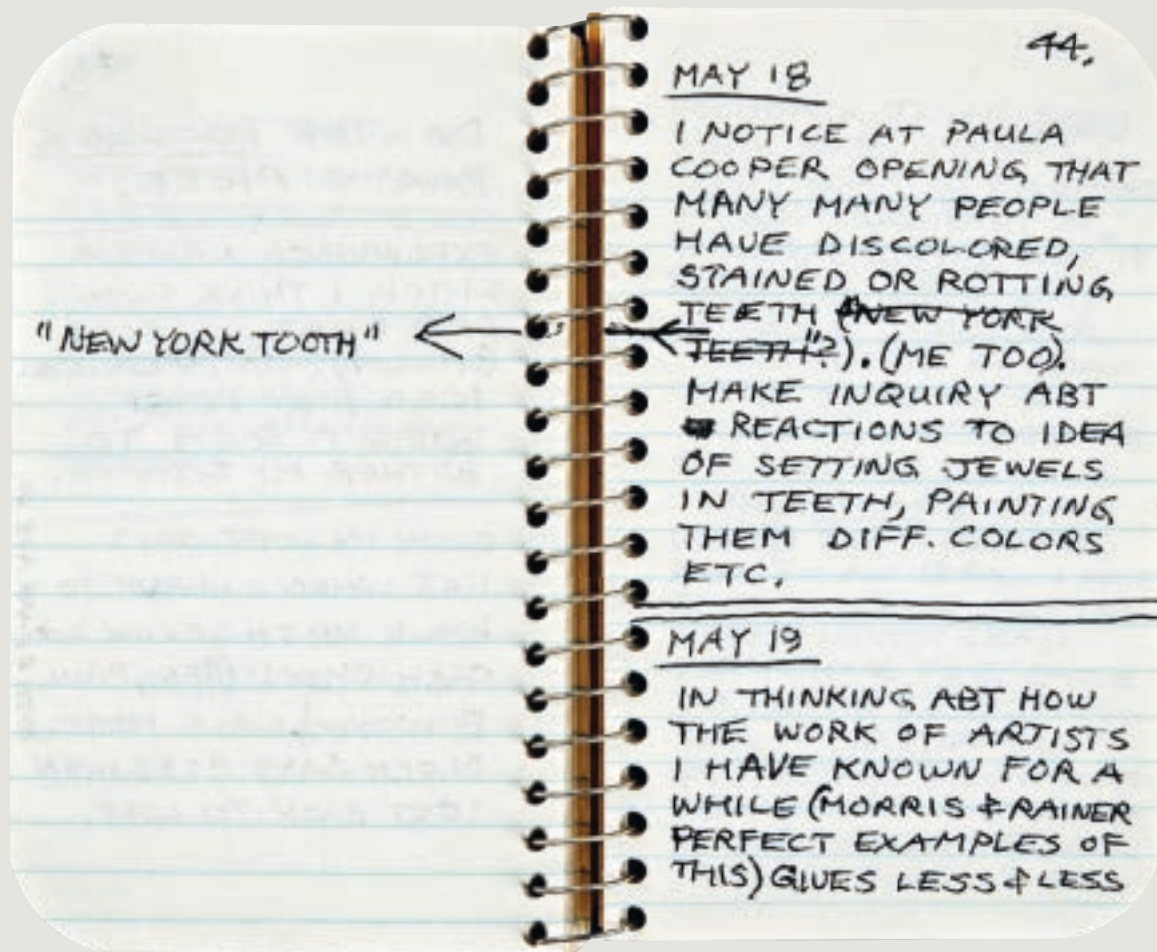
14 de junio del 68

"en otro momento", dijo █████ Zap.

19 de junio del 68

Los rasgos que encuentro

██████ a menudo en los hombres son la pasividad, el miedo al placer, el desconocimiento del cuerpo y la cerrazón. El último rasgo es el peor.



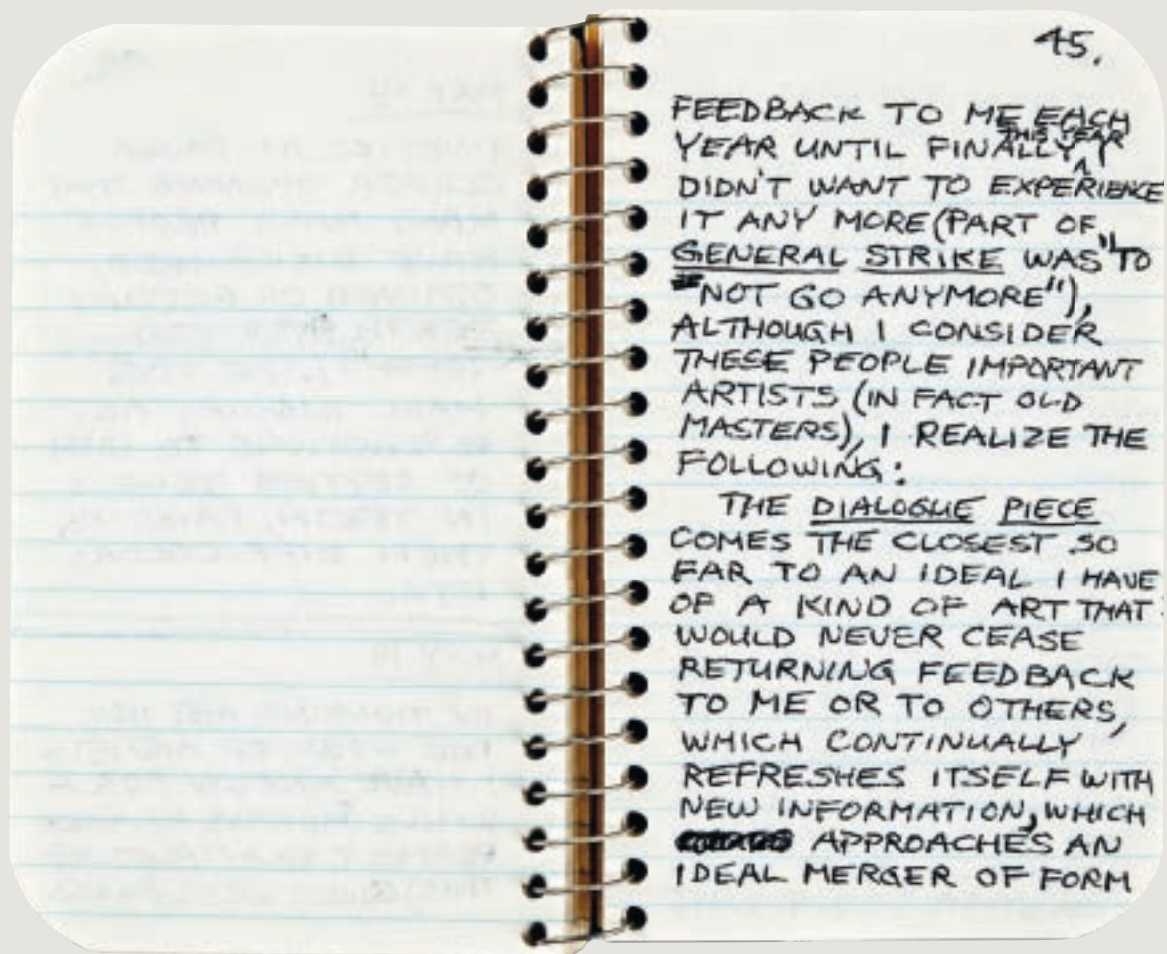
"Diente de Nueva York" ←

18 de mayo

En la inauguración de Paula Cooper, observo que mucha gente tiene los dientes desteñidos, manchados o picados (~~"dientes de Nueva York"~~) (yo también). Investigar cómo reaccionaría la gente ante la idea de ponerse joyas en los dientes, pintárselos de dif. colores, etc.

19 de mayo

Estaba pensando en como la obra de los artistas que conozco desde hace tiempo (Morris y Rainer son ejemplos perfectos) cada año me aporta menos

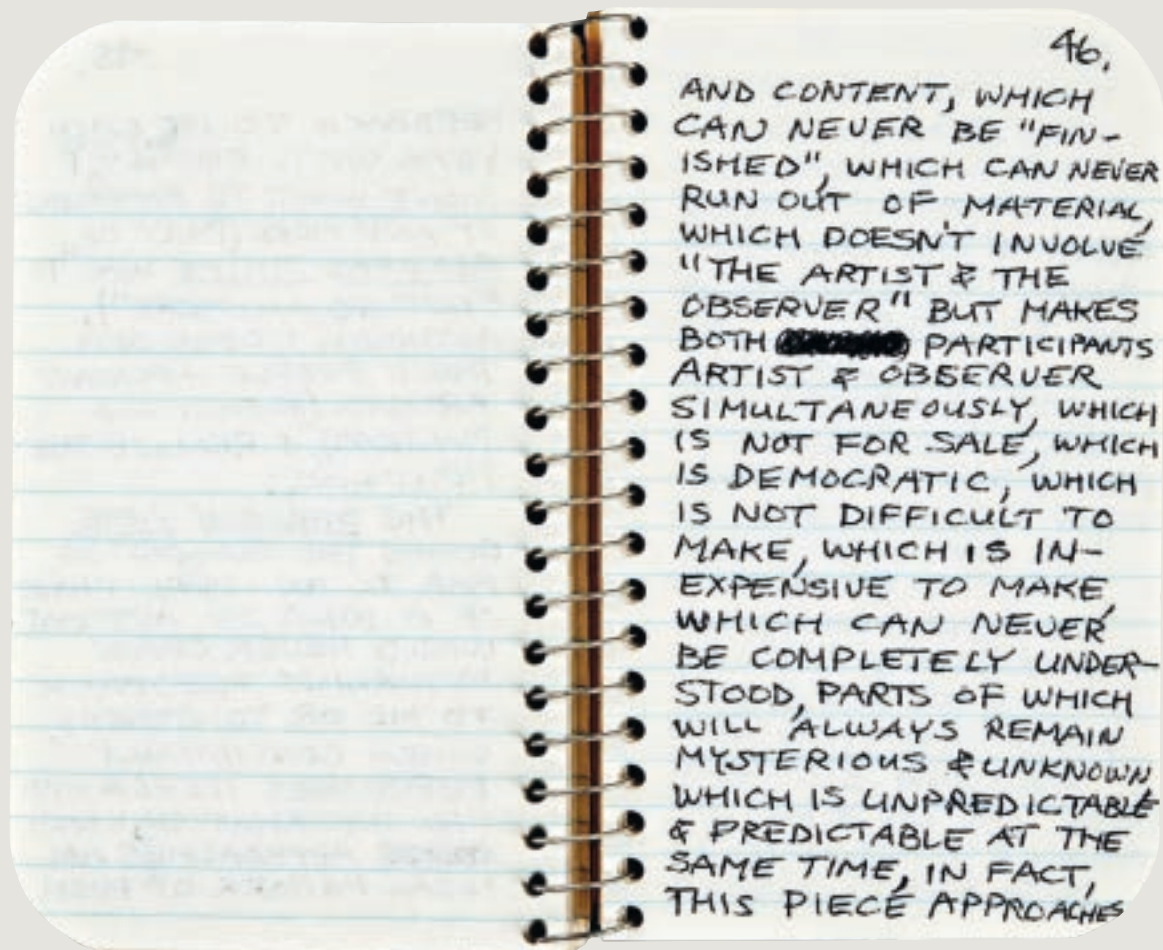


45.
FEEDBACK TO ME EACH
YEAR UNTIL FINALLY I
DIDN'T WANT TO EXPERIENCE
IT ANY MORE (PART OF
GENERAL STRIKE WAS TO
"NOT GO ANYMORE"),
ALTHOUGH I CONSIDER
THESE PEOPLE IMPORTANT
ARTISTS (IN FACT OLD
MASTERS), I REALIZE THE
FOLLOWING:

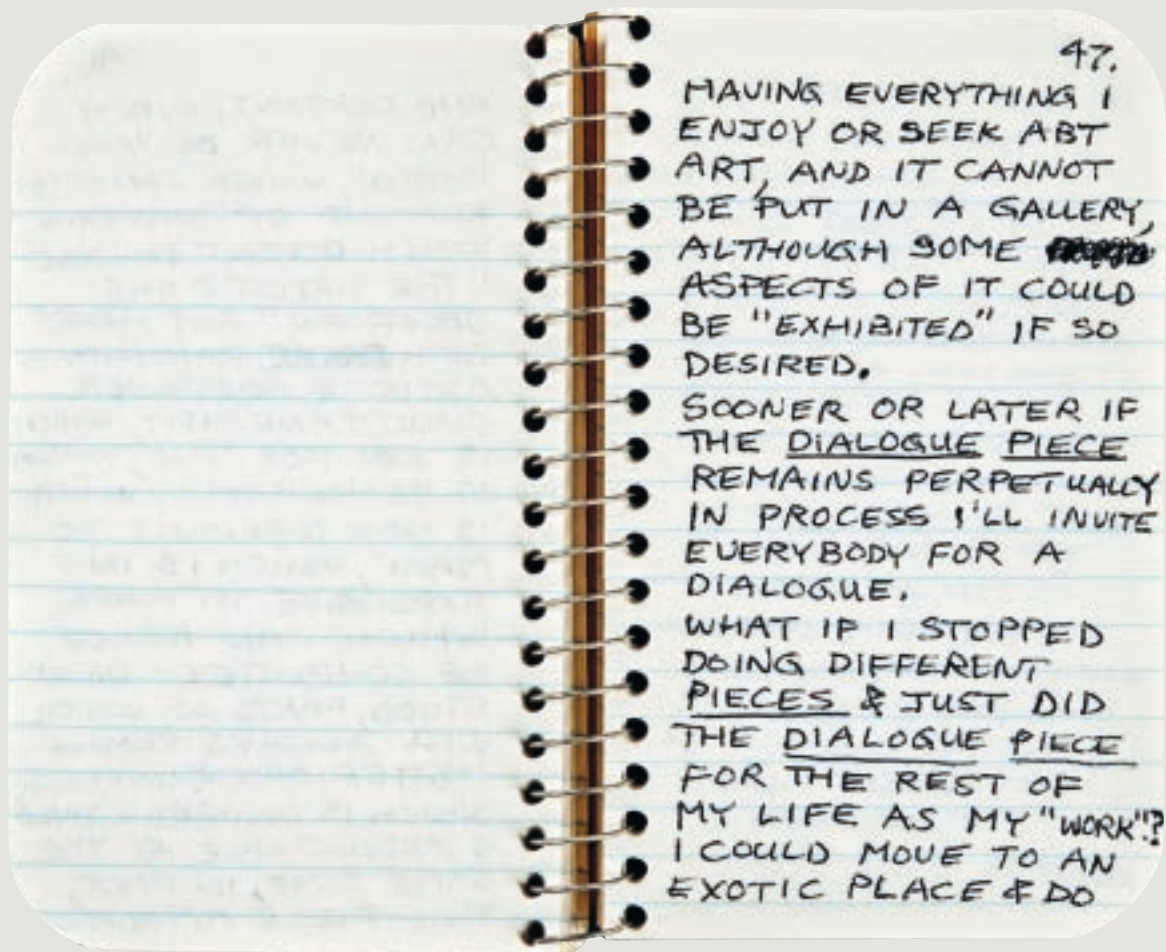
THE DIALOGUE PIECE
COMES THE CLOSEST SO
FAR TO AN IDEAL I HAVE
OF A KIND OF ART THAT
WOULD NEVER CEASE
RETURNING FEEDBACK
TO ME OR TO OTHERS,
WHICH CONTINUALLY
REFRESHES ITSELF WITH
NEW INFORMATION, WHICH
~~COULD~~ APPROACHES AN
IDEAL MERGER OF FORM

información, y [este año] he decidido por fin que no quiero volver a experimentarla (una de las condiciones de la General Strike [Huelga general] era "dejar de ir"), aunque considero que estas personas son artistas importantes (maestros antiguos, en realidad), y me he dado cuenta de lo siguiente:

Dialogue Piece [Pieza del diálogo] es la obra que, de momento, más se acerca a mi ideal del arte, un arte que nunca deja de aportar información, a mí o a otras personas, que se renueva constantemente con información, que se aproxima a la fusión ideal de forma



y contenido, que nunca se podrá "terminar", que nunca se quedará sin material, que no involucra "al artista y al observador", sino que los convierte en ██████████ participantes, en artistas y en observadores al mismo tiempo, que no se vende, que es democrático, que no es difícil de hacer, que no es caro, que nunca se podrá entender del todo, que posee algunos elementos que siempre serán misteriosos y desconocidos, que es imprevisible y previsible al mismo tiempo, en realidad esta pieza es la que está más cerca



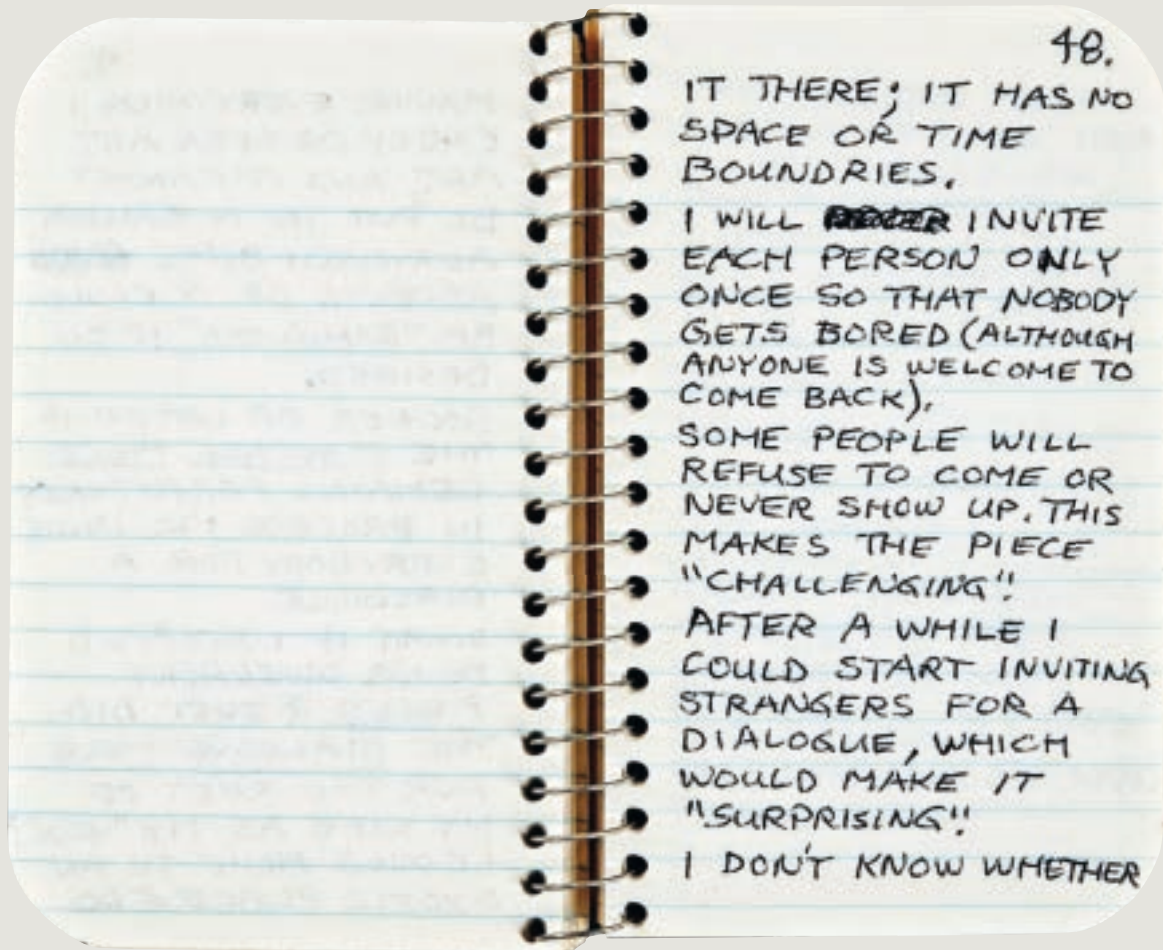
47.
HAVING EVERYTHING I
ENJOY OR SEEK ABT
ART, AND IT CANNOT
BE PUT IN A GALLERY,
ALTHOUGH SOME ~~ASPECTS~~
ASPECTS OF IT COULD
BE "EXHIBITED" IF SO
DESIRED.
SOONER OR LATER IF
THE DIALOGUE PIECE
REMAINS PERPETUALLY
IN PROCESS I'LL INVITE
EVERYBODY FOR A
DIALOGUE.
WHAT IF I STOPPED
DOING DIFFERENT
PIECES & JUST DID
THE DIALOGUE PIECE
FOR THE REST OF
MY LIFE AS MY "WORK"?
I COULD MOVE TO AN
EXOTIC PLACE & DO

de reunir todo lo que me hace disfrutar
del arte, todo lo que busco en el arte, y
no se puede poner en una galería aunque
algunos ██████ elementos se podrían
"exponer" si se quisiera.

Tarde o temprano si Dialogue Piece
se convierte en una obra en perpetua
ejecución, invitaré a todo el mundo a
mantener un diálogo.

¿Qué pasaría si dejara de crear diferentes
piezas y me dedicara exclusivamente,
durante el resto de mi vida, a Dialogue
Piece, si la convirtiera en mi "obra"?

Me podría ir a vivir a un lugar exótico y
desarrollarla



48.
IT THERE; IT HAS NO
SPACE OR TIME
BOUNDRIES.

I WILL ~~REITER~~ INVITE
EACH PERSON ONLY
ONCE SO THAT NOBODY
GETS BORED (ALTHOUGH
ANYONE IS WELCOME TO
COME BACK).

SOME PEOPLE WILL
REFUSE TO COME OR
NEVER SHOW UP. THIS
MAKES THE PIECE
"CHALLENGING".

AFTER A WHILE I
COULD START INVITING
STRANGERS FOR A
DIALOGUE, WHICH
WOULD MAKE IT
"SURPRISING".

I DON'T KNOW WHETHER

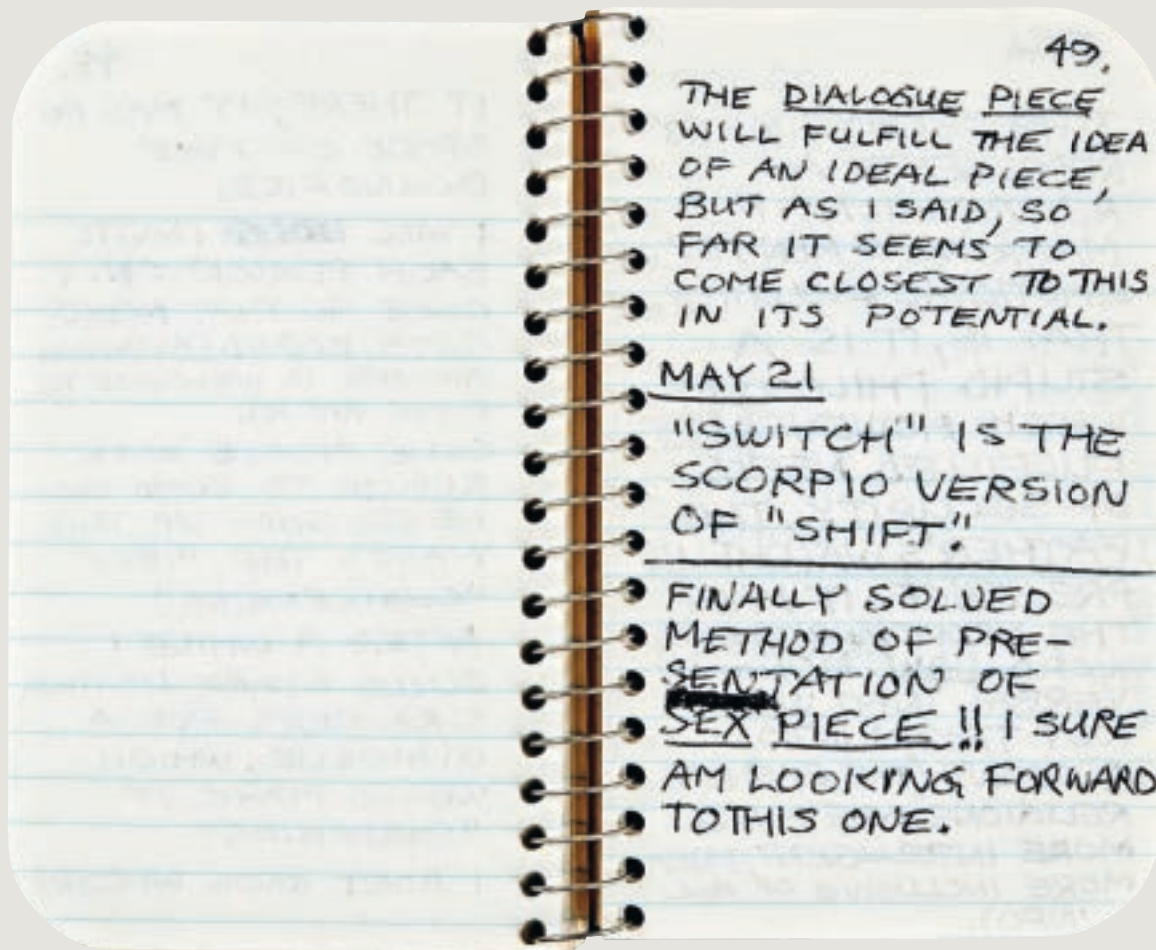
allí; no tiene fronteras espaciales
ni temporales.

Invitaría ████████ a cada persona una
sola vez para que nadie se aburriera
(aunque todo el mundo es bienvenido
si quiere repetir).

Algunos se negarán a venir o no se
presentarán jamás. Eso la convierte
en una pieza "estimulante".

Con el tiempo, podría empezar a invitar
a dialogar a desconocidos, y la obra se
volvería "sorprendente".

No sé si

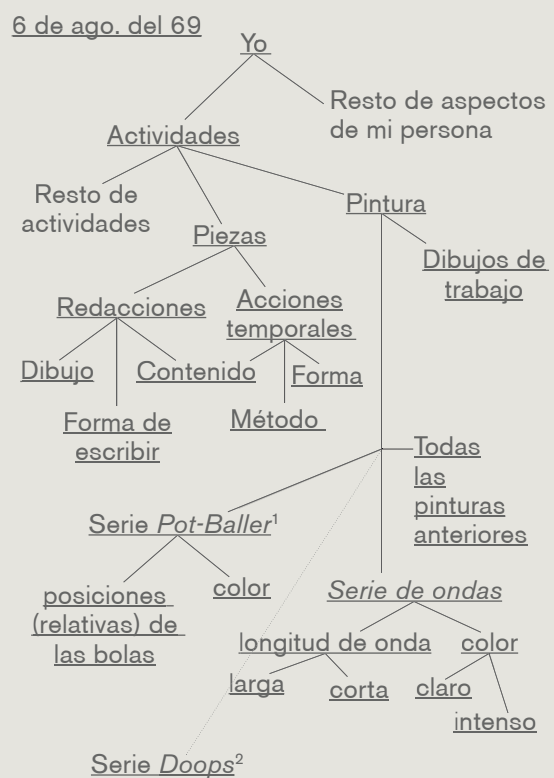
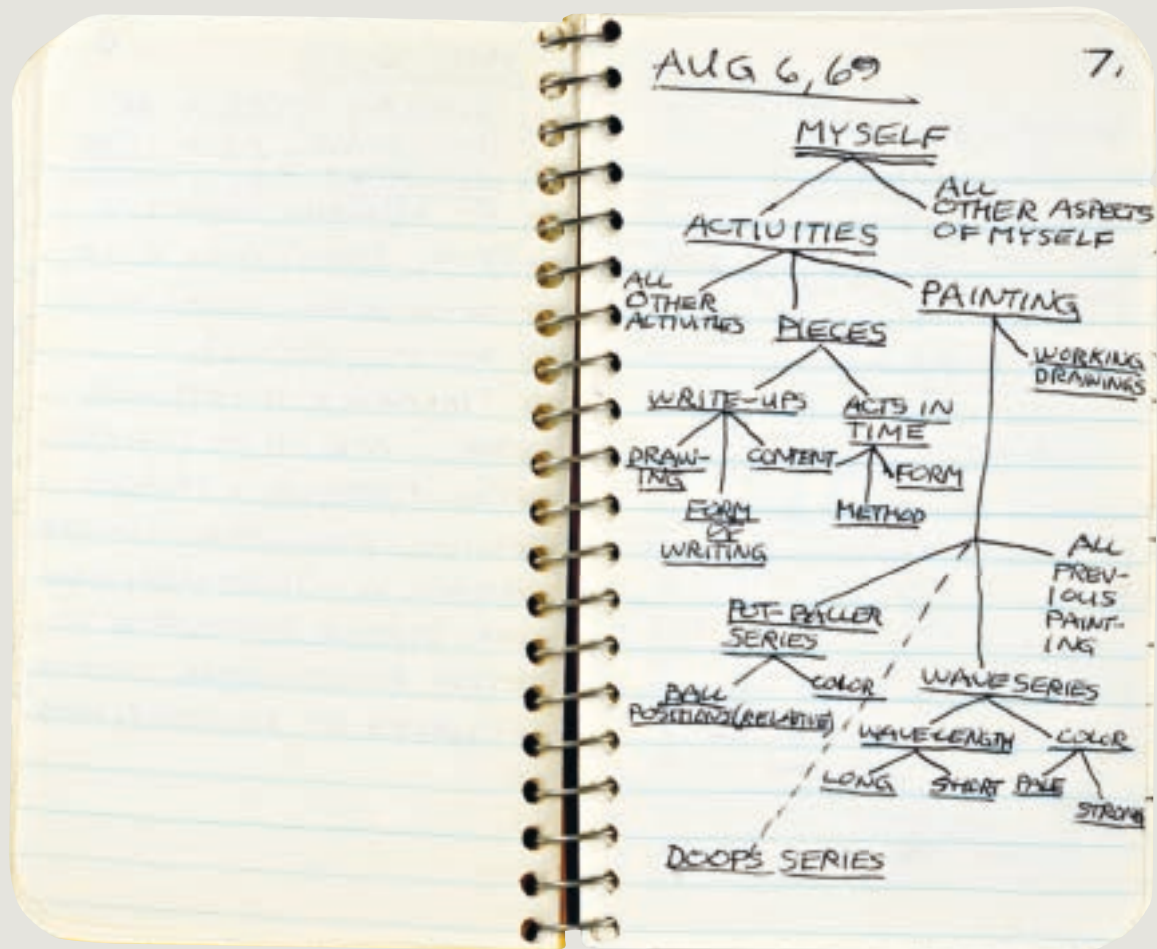


Dialogue Piece llegará a ajustarse a la idea de una pieza ideal, pero como he dicho antes, de momento parece que, por su potencial es la que más se acerca.

21 de mayo

"Switch" [mover] es la versión escorpio de "Shift" [cambiar].

ii Por fin he dado con un método para presentar Sex Piece [Pieza sexual] !! No veo el momento de empezar.



1. "Pot-baller" es una expresión intraducible que Lozano eligió como título de una serie de dibujos que representan bolas suspendidas en el espacio. La artista juega con la similitud fonética entre esta expresión y la palabra "Potboiler" [chapuza].

2. Neologismo inventado por Lozano basándose, quizá, a juzgar por las formas que describe, en el verbo "to droop", que significa "pender".

18 A.

NOTATIONS RE
SIZE AS INHYDROGEN ATOM:

BOHR RADIUS: (KINETIC
ENERGY
SPREAD)
 $r = \hbar^2 / m e^2$
 (53 x 10⁻⁸ CENTIMETER)

RYDBERG ENERGY: (BINDING
ENERGY)
 $R = m e^4 / 2 \hbar^2$
 (13.6 ELECTRON VOLTS)

Notaciones en relación con la magnitud
como en el átomo de hidrógeno:

Radio de Bohr: (difusión de la energía
cinética)

$$R = \hbar^2 / m e^2$$

(53 X 10⁻⁸ ■ centímetro)

Energía Rydberg: (energía de enlace)

$$R = m e^4 / 2 \hbar^2$$

(13,6 electronvolts)

AUG 15, 69

18.

EXAMINING GRAPH REPRESENT-
ING SPECTRUM OF POTASSIUM
& SHOWING MANY QUANTUM
STATES (S.A., MAY, 68, 'THE 3
SPECTROSCOPIES'), I SEE FOR
THE FIRST TIME THE WAVE
CHARACTER OF MATTER IN
THE GRAPH. THE VIBRATIONAL
PATTERN OF THE ELECTRON
WAVES CAN BE READ IN
THE GRAPHS OF SPECTRA,
ONLY ITS ~~IS~~ PICTURED, NOT
READ. IT'S AN IMAGE ~~IN~~
IN THE GRAPH, NOT WORDS-
SIGNS.

$$\hbar (h \text{ bar}) = \frac{h}{2\pi} = \hbar$$

BALMER FORMULA: (SCHRÖDINGER)

$$E_n = -R/n^2$$

PLANCK'S EQUATION:

$$E = h \nu$$

ENERGY
MATTER ↓ FREQUENCY
 WAVES

$$\text{CONSTANT} = 6.6 \times 10^{-27}$$

[26 ZEROS]66

15 de ago. del 69

Al examinar la gráfica que representa el
espectro del potasio y que muestra numerosos
estados cuánticos (S.A. mayo del 68, "Los
3 espectroscopios"), observo por primera
vez el carácter de onda de la materia, en la
gráfica. El dibujo vibratorio de las ondas de
los electrones se puede leer en las gráficas de
los espectros, solo está ■ representado, no
interpretado. Es una imagen ■ en la gráfica,
no son signos verbales.

$$\hbar (h \text{ bar}) / \hbar = \hbar / 2\pi = \hbar$$

Fórmula de Balmer: (Schröddinger)

$$E_n = -R/n^2$$

Ecuación de Plank:

$$E = h \nu$$

↓
Materia ondas

La energía de frecuencia
constante = 6,6 x 10⁻²⁷
[26 ceros]66

1. Lozano hace referencia al artículo "The Three Spectroscopies", *Scientific American*, vol. 218, n° 5, mayo de 1968 (anotado en su libreta 4, 10 de agosto de 1969, p. 10).

JAN 72
THIS MAY ~~BE~~ BE
ACHIEVED BUT IT
DOOT GET ME
NOWHERE YET. →

8
WISH, BECAUSE IT
MIGHT BE BULLSHIT.

RE WAITING FANCY
(SEE BK 4): WHAT I
AM WAITING FOR IS
SOME KIND OF
FUSION BETWEEN
"ART" & "LIFE".

FUSION (THE ROCK
PAPER PUBL. IN BOSTON)
WAS A GIFT FROM
DAN, ONE OF HIS
MANY VALUABLE
BITS OF INFO.

* TWO RED LIGHTS ATOP
CRANES ATOP THE
RISING BLDG HAVE
ALREADY APPEARED
ONE AT A TIME.
† BRAND = SIGN(S).

Enero del 72

Esto se puede ~~lograr~~ lograr, pero
aún no he sacado nada en claro.

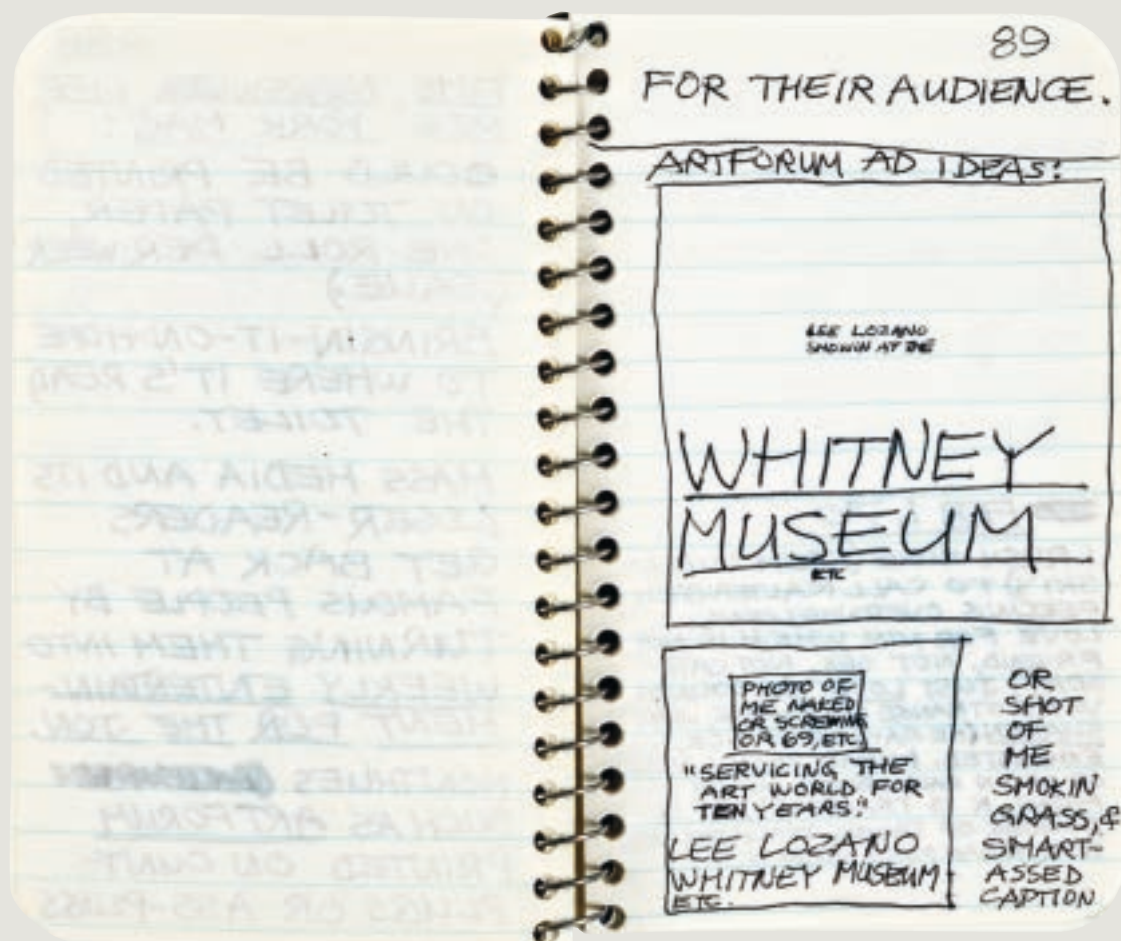
Ojalá, porque podría ser una patraña.

En relación con el capricho de esperar
(ver cuad. 4): Lo que estoy esperando
es una especie de fusión entre el "arte"
y la "vida".

Fusion (la revista de rock, de Boston)
fue un regalo de Dan, una de las infinitas
cosas que Dan me ha aportado.

* Han aparecido dos luces rojas sobre
las grúas del edif. en construcción,
primero una, luego la otra.

† Marca = Signo(s).



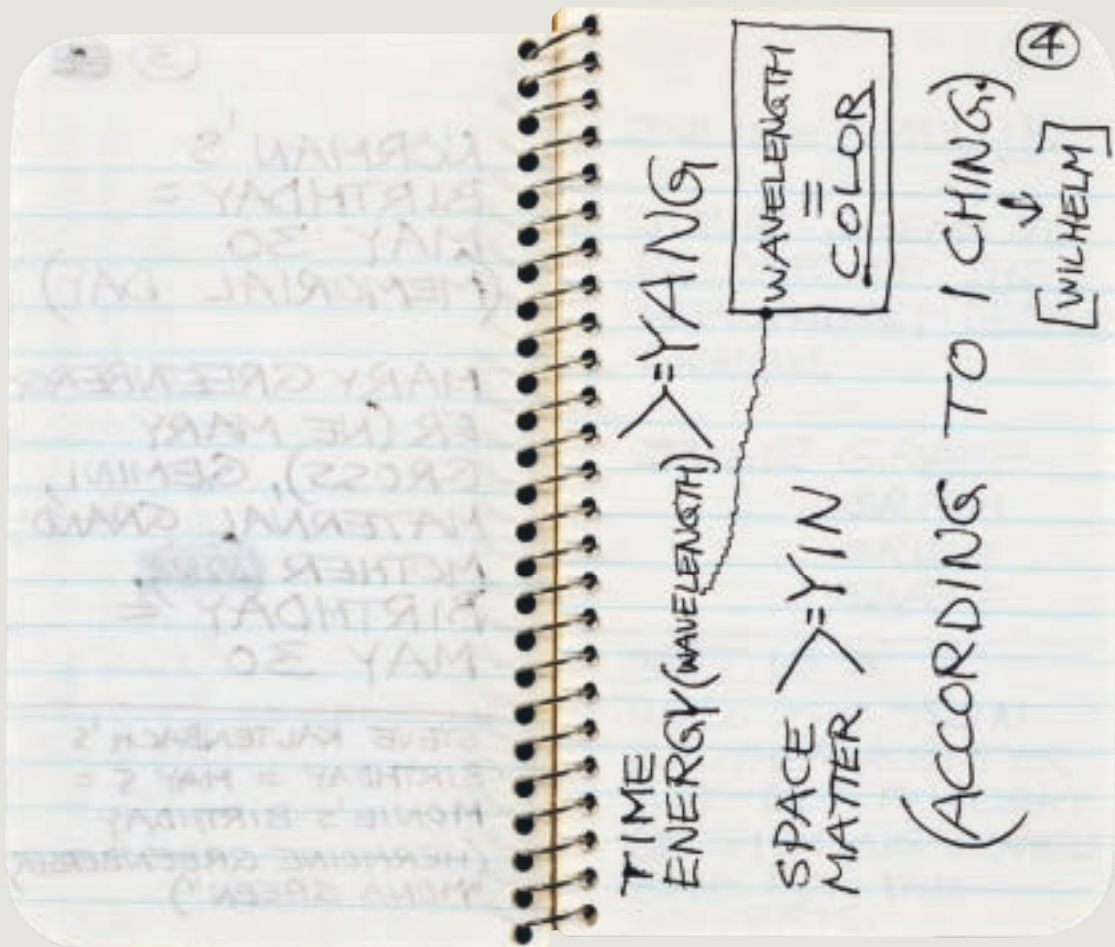
Para el público.

Ideas para un anuncio en Artforum:

Lee Lozano
expone en el

Whitney
Museum
etc.

Foto mía desnuda o follando o haciendo un 69, etc. "Diez años al servicio del mundo del arte" Lee Lozano Whitney Museum etc.	O una foto mía fumando hierba, y debajo una frase arrogante
---	--



Tiempo
Energía (Longitud de onda) > = Yang

Espacio
Materia > = Yin

(Según el I Ching)
↓
[Wilhelm]

Longitud de onda
=
Color

¿Qué es lo que quiero hacer?
¿Estudiar libros para tener
un arma que pueda utilizar
cuando participe en el mundo?
¿O buscar nuevos sistemas
de conocimiento/info., inventar
otras ■ maneras de aprender
por mis propios medios?

113) DO I WANT TO STUDY FROM
BOOKS AS WEAPON TO USE
WHEN PARTICIPATING IN WORLD
? OR DO I WANT TO SEARCH
FOR NEW KNOWLEDGE/INFO
SYSTEMS, INVENT OTHER
WAYS OF LEARNING FOR
MYSELF?

La razón por la que Dropout
(copout, dropout)

(Pfeiffer: el escaqueo -copout-
de la clase media, en referencia a
la artista que yace inmóvil como
declaración artística)

es la obra más difícil que he
hecho en mi vida es que implica
la destrucción (o por lo menos
la comprensión total de) algunos
hábitos emocionales

115) THE REASON DROPOUT
[COPOUT, DROPOUT]
(PFEIFFER: MIDDLECLASS COPOUT) REFERENCE
TO ARTIST LYING INERT AS ART STATEMENT)
IS THE HARDEST WORK I'VE
EVER DONE IS THAT IT IN-
VOLVES DESTRUCTION OF (OR
AT LEAST COMPLETE UNDERSTANDING
OF) POWERFUL EMOTIONAL

APRIL 5, 70

(114)

IT WAS INEVITABLE, SINCE I
WORK IN SETS OF COURSE,
THAT I DO THE DROPOUT
~~PIECE~~ (NOTE ~~PIECE~~ PUN) PIECE. IT HAS
BEEN ~~CHURNING~~ CHURNING FOR A
LONG TIME BUT I THINK IT'S
ABT TO BLOW.

DROPOUT PIECE IS THE HARD-
EST WORK I HAVE EVER DONE.

5 de abril del 70

Era inevitable, por supuesto,
teniendo en cuenta que trabajo
en series, que creara la Dropout¹
■ (nótese el ■ doble
sentido) Piece. Ha estado ■
agitándose en mi interior durante
mucho tiempo, pero creo que está
a punto de estallar.

Dropout Piece [Pieza de la
deserción] es la obra más difícil
que he hecho en mi vida.

1. "Pout", en inglés, significa "enfadarse",
"hacer pucheros".

HABITS.

(116)

KEY → EMOTIONS ARE ALSO HABITS,
LIKE ANY OTHER REPETITIVE
BEHAVIOR.

I WANT TO GET OVER MY
HABIT OF EMOTIONAL DEPEND-
ENCE ON LOVE.

I WANT TO START TRUSTING
MYSELF & OTHERS MORE.

muy arraigados.

Clave → las emociones también
son hábitos, como cualquier otro
comportamiento repetitivo.

Quiero superar el hábito de la
dependencia emocional del amor.
Quiero empezar a confiar más en
mí misma y en los demás.

Quiero convencerme realmente
de que yo [redacted]
tengo poder y cumplir [redacted]
[redacted] mi propio destino.

Clave: cómo hacer frente a la
amenaza de Nixon: aniquilarla,
algo que mi inteligencia rechaza
por completo o ridiculiza.
Ridiculizar a la

La auténtica revolución de los
blancos es que quieren acabar
con la mentira.

Ed Feldman me ha pasado un libro
un poco feo pero muy útil:
Conceptos de cálculo, de
A. H. Lightstone.

↓
Una hermosa palabra nueva:
Stonelight

112) I WANT TO REALLY BELIEVE
THAT I [redacted]
HAVE POWER & COMPLETE [redacted]
[redacted] MY OWN FATE.

KEY TO HOW TO COPE WITH THE
NIXON DANGER: EITHER KILL IT, WHICH
MY INTELLIGENCE ABSOLUTELY REFUSES,
OR MAKE A FOOL OF IT.
MAKE A FOOL OF THE

119) THE REAL REVOLUTION FOR
THE WHITES IS THAT THEY
WANT TO END LYING.

ED FELDMAN GAVE ME AN UNATTRACTIVE
BUT USEFUL BOOK: CONCEPTS OF
CALCULUS BY ^{A.H.} LIGHTSTONE.

↓
BEAUTIFUL NEW WORD:

STONELIGHT

NIXON ADMINISTRATION. (118)

PUFF HIS AUTHORITY DOWN. DO ~~YOUR~~ OWN THING SO ~~VERY~~ INTENSELY THAT YOU DONT EVEN NOTICE THE AUTHORITY.

FOR EVERY EXERCIS^{ING} OF POWER ONE MUST ALSO BE PREPARED FOR RELINQUISH^{ING} OF POWER.

TELL THE KIDS THE TRUTH: SOME OF THEM GONNA BE GREAT.

Administración Nixon.

Debilitar su autoridad.

Concentrarte ■■■ con tanta ■■■ intensidad que ni siquiera puedas notar la autoridad.

Siempre que uno ejerce ■■■ el poder debe estar preparado también para renunciar ■■■ al poder.

Decir la verdad a los niños: algunos de ellos van a ser geniales.

DROPOUT ONLY WORKS ALONG WITH DIMINISHED CONSUMPTION: OF CALORIES, CIGS, DOPE; OF JOYOUS ENERGY (LIKE DANCING), EMOTIONS, INTENSITY; OF RESTLESSNESS, ~~■~~ AMBITION, WORK.

~~REMEMBER~~ MY DROPOUT INSIGHTS CAME TODAY FROM A NEAR-SOBER STATE. I DID NOT GET SMASHED UPON ARISING, FOR A CHANGE.

Dropout solo puede funcionar si viene acompañada de una reducción del consumo: de calorías, de cigarrillos, de maría; de energía festiva (bailar, por ejemplo); de emociones, de intensidad; de agitación, ■■■ de ambición, de trabajo.

■■■ Las ideas relacionadas con Dropout se me han ocurrido hoy en un estado próximo a la sobriedad. No me he estrellado antes de despegar, para variar.

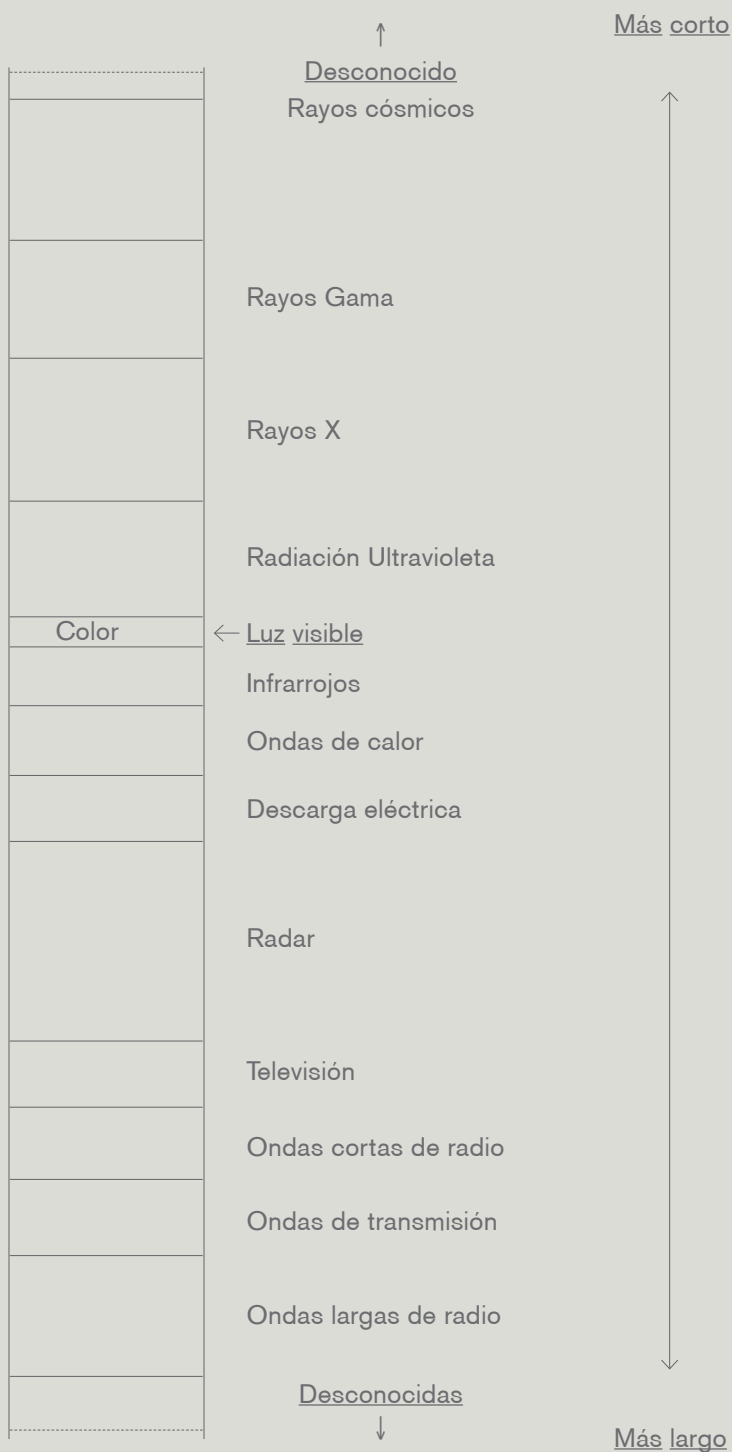
Metáfora

El espectro Electro-magnético ampliado

La velocidad de
cada longitud de onda
es igual a la velocidad
de la luz: $V = C$

Información obtenida de
*Great Ideas & Theories
of Modern Cosmology*,
de Jagjit Singh, Dover,
1961, p. 264.

La longitud de onda
se muestra como
potencias de 2
en centímetros.



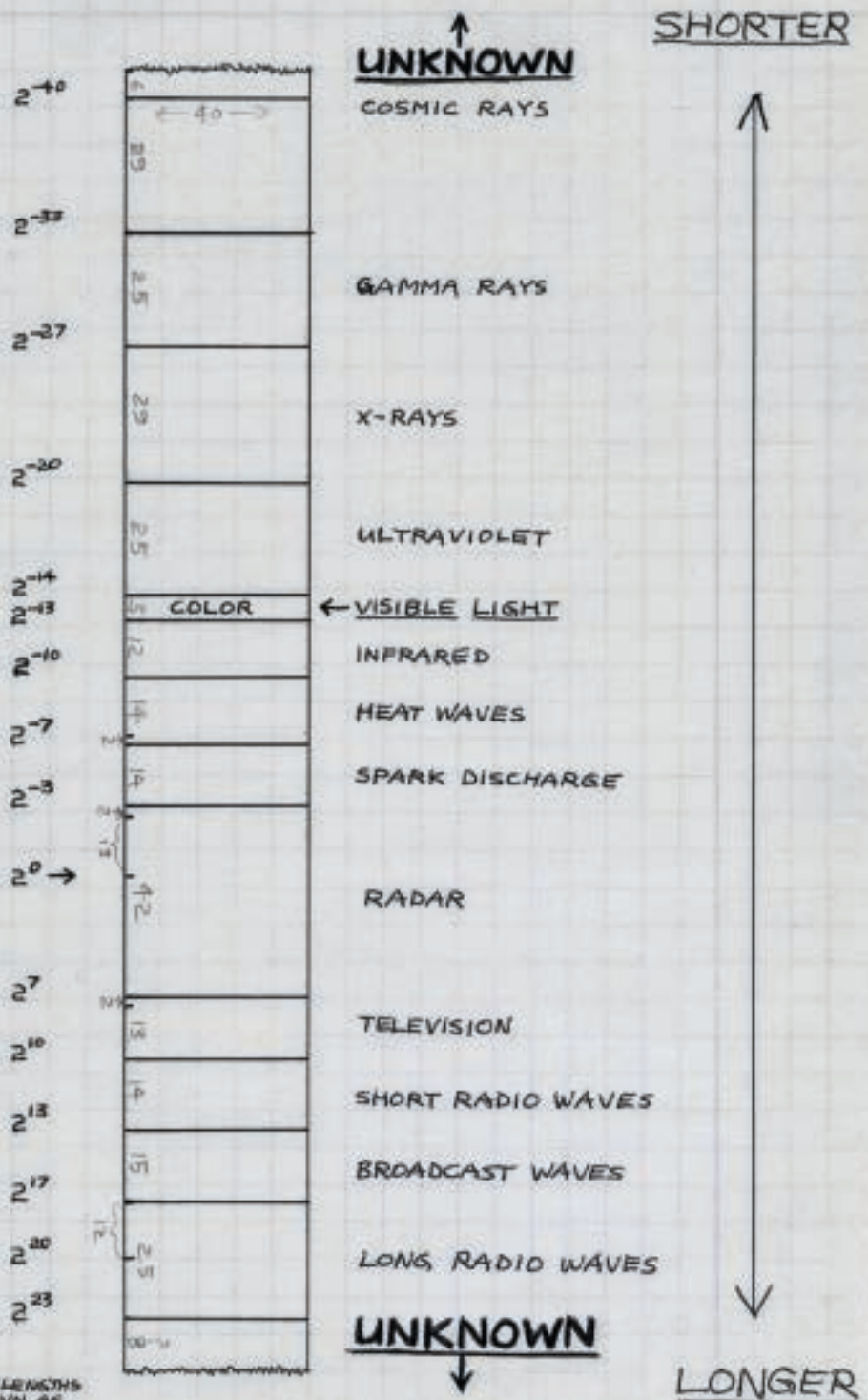
METAPHOR

THE EXTENDED ELECTRO- MAGNETIC SPECTRUM

THE VELOCITY OF
EACH WAVELENGTH
EQUALS THE SPEED
OF LIGHT : $V=C$

INFO FROM
GREAT IDEAS &
THEORIES OF
MODERN COSMOLOGY
BY JAGJIT SINGH,
DOVER, 1961, P. 264.

THE WAVELENGTHS
ARE SHOWN AS
POWERS OF 2 IN
CENTIMETERS.



Información sobre los materiales: Solo pintura al óleo corriente, de la marca Shiva.
El mismo tamaño de brocha para todas las longitudes de ondas, 3 pulgadas de ancho [7,5 cm]. Brocha vulgar, barata, suave.
Lienzo de algodón n° 8 imprimado con 2 capas de cola, 2 capas de blanco de plomo aplicadas en ambas direcciones.
Hago mi propia mezcla.

29 de marzo del 69

Toda la información se queda obsoleta.

Pinto cuadros para decorar mi choza.

Abandonar la publicidad

El material impreso contamina

La información intoxica

Un apunte sobre el color:

La queja impresa

Abandonar la queja impresa

Teóricamente, decir algo importante sobre “lo que sucede cuando las ondas de pintura se hacen más cortas y menos profundas”. Cada lienzo que representa una longitud de onda diferente tendría que pintarse con pintura del mismo color.

He abandonado la queja impresa para esta exposición.

Pero ■■■ ¿qué color?

La información redundante mata

La información obsoleta mata

El color es arbitrario por necesidad, ineludiblemente arbitrario e irrevocablemente arbitrario. Ninguna teoría del color.

1970: he estado experimentando con los colores basados en la emoción y con los colores basados en la metáfora, juegos de palabras con colores, colores fuertes en contraposición con los colores claros.

Las palabras vibran con los significados, como en la mecánica cuántica

Para no aburrirme he pintado cada lienzo con uno o dos colores arbitrariamente diferentes. Esto también me ha servido para aprender algo más del color. 1970: conforme se acorta la longitud de onda, el color tiende a volverse más mortecino, como la forma, como la idea.

1970: los 2 colores de las 6 primeras tablas se volvieron monocromos en las últimas: rigor del método. Las primeras tablas podrían evocar la materia: las últimas, la energía.

Rollos de la historia

Divisores de 96: (96 pulgadas = de longitud o altura del lienzo)
(otras medidas = 42 pulgadas)

Las tablas pueden colgarse o apoyarse en cualquier sentido, o doblarse (idea para una serie futura)

La verdad vibra como en la mecánica cuántica

Bastidor

n° 9	Sin usar	1	96 (←longitud de onda = 1")	Term. 1970? (n° 19) 3 días de pintura
	Term. 12/3/68	2	48 (←Longitud de onda 48")	Otoño del 69, (n° 18) sesión de 2 días
n° 8	Sin usar (impar)	3	32	Term. 26 de julio del 69, (n° 17)
	Term. 16/12/67	4	24	Term. 19?/3/69 (n° 16)
n° 7 (nuevo)	Destruído			
	5/2/68	6	16	Term. 15/1/69 (n° 14)
n° 15	Term. 16/2/69	8	12	Term. 9/5/68 (n° 1 nuevo) ← sesión de 12 h

La duración de las sesiones de pintura (únicamente con las ondas) es inversamente proporcional a la longitud de onda.

n° 21 Nueva versión, 6 ondas, term. 16 de mayo del 70 (n° 20)

192 ondas – Longitud de onda = 1/2 pulgada – sin terminar cuando entrego esta información al Whitney Museum. Probablemente, terminaré la serie con una nueva idea: cruce de 2 ideas para pintar espacio/tiempo. Una nueva idea cuya luz se proyecta sobre la nueva. La última tabla de ondas (si la nueva idea es “agujeros”, 4 pinturas (1969-1970) con agujeros recortados, anteriores al experimento de las 192 ondas.)

Pinto colocada.

Pongo ácido en estas pinturas, metafóricamente.

MATERIALS INFO: ALL OIL PAINT, SHIVA STANDARD.
 SAME SIZE BRUSH USED FOR ALL WAVELENGTHS, 3" WIDTH
 CHEAP HOUSEPAINT BRUSH, MELLOW.
 #8 COTTON DUCK PREPARED WITH 2 COATS GILIE, 2 COATS
 LEAD WHITE APPLIED DIRECTIONALLY.
 MIX MY OWN MEDIUM.

MARCH 29, 69

ALL INFO
 BECOMES
 OBSOLETE

I MAKE PAINTINGS TO
 DECORATE MY CRIB.

GIVE UP PUBLICITY

A NOTE ABOUT COLOR:

PRINTED MATTER POLLUTION

PRINTED MATTER

INFO POISONING

GIVE
 UP
 PRINTED
 MUTTER

THEORETICALLY TO MAKE A POINT ABOUT "WHAT HAPPENS
 WHEN WAVES OF PAINT GET SHORTER AND SHALLOWER"
 EACH CANVAS REPRESENTING A DIFFERENT WAVE LENGTH
 SHOULD HAVE BEEN PAINTED WITH THE SAME COLOR PAINT.

I GAVE UP
 PRINTED
 MUTTER TO
 THIS
 SHOW.

BUT WHICH
~~WAVE~~ COLOR?

REDUNDANT INFO KILLS

OBSOLETE INFO KILLS

COLOR IS OF NECESSITY ARBITRARY, INESCAPABLY
 ARBITRARY AND IRREVOCABLY ARBITRARY. NO COLOR THEORY.

1970: HAVE BEEN EXPERIMENTING WITH EMOTIONALLY-BASED COLOR & METAPHORICALLY-BASED COLOR,
 COLOR PUNS, HEAVY AS OPPOSED TO LIGHT COLOR.

WORDS
 VIBRATE
 QUANTUM
 MECHANICALLY
 WITH
 MEANINGS

TO AVOID BOREDOM I MADE EACH CANVAS ONE OR TWO
 DIFFERENT ARBITRARY COLORS. THIS WAS ALSO TO LEARN
 MORE ABOUT COLOR. AS THE WAVELENGTH SHORTENS, THE COLOR
 TENDS TO GET MORE DECADENT, LIKE THE FORM, LIKE THE IDEA.

1970: THE 2-COLOR OF FIRST 6 PANELS TURNED TO MONOCHROME IN LATER PANELS: METHOD STRINGENCY,
 THE EARLY PANELS MAY SUGGEST MATTER; THE LATER, ENERGY.

HISTORY DRAGS

FACTORS OF 96:

(96" = LENGTH OR
 HEIGHT OF CANVAS)
 (OTHER DIMENSION = 48")

PANELS CAN BE HUNG OR
 LEANED ANY OF THE FOUR
 WAYS, OR CROOKED (A
 SERIES PLANNED FOR FUTURE)

THE TRUTH VIBRATES QUANTUM MECHANICALLY

STRETCHER NOT USED (ODD) 1
 WAVELENGTH = 48" → 2
 FINISHED 3/12/68 → 2
 NOT USED (ODD) 3
 FIN 12/16/67 → 4
~~DESTROYED~~ → 6
 2/5/68 → 6
 " 2/16/69 → 8

96 - FIN. 1970? (#19) ← 3-DAY CONTINUOUS
 WAVELENGTH = 2" PAINTING SESSION
 48 - FIN. FALL, 69 (#18) ← 2-DAY SESSION
 32 - FIN. JULY 26, 69 (#17)
 24 - FIN. 3/19/69 (#16)
 16 - FIN. 1/15/69 (#14)
 12 - FIN. 5/9/68 (#1 (NEW)) ← 12-HOUR SESSION

LENGTH OF PAINTING
 SESSION (WAVE ONLY)
 INVERSELY PROPOR-
 TIONAL TO LENGTH
 OF WAVE.

NEW VERSION, 6-WAVE - FIN. MAY 16, 70 (#20)

(#21) 192-WAVE - UNFINISHED AS I TURN IN THIS INFO TO THE
 (WAVELENGTH = 1/2") WHITNEY MUSEUM. PROBABLY I WILL END SERIES

WITH A NEW IDEA: INTERSECTION OF 2 IDEAS
 IN PAINTING SPACE/TIME. A NEW IDEA IS BEAMED
 OFF THE OLD ON THE LAST WAVE PANEL. (IF THE
 "NEW" IDEA IS HOLES, 4 PAINTINGS, WITH HOLES CUT OUT
 PRECEDE THE 192-WAVE EXPERIMENT.)

I PAINT STONED.

I PUT ACID INTO THESE
 PAINTINGS, METAPHORICALLY.

Noviembre: mes de la muerte ritual.
9 de nov. del 70

La victoria del primero es efímera
La del último no importa

Incapaz de decidirme por uno de
los dos métodos para la última
tabla: (idea) crear únicamente obras
para completar la serie; u ,
 obras que sirvan de complemento
visual de una tabla independiente

Incapaz de pensar,
Incapaz de escribir,
Incapaz de dibujar

El viaje de la pintura
Cada vez más débil
Y más forzado
Y más ingrato

¿Por qué no hacer solo un agujerito (1/2 pulgada diam.)
justo en el centro del lienzo?
Un punto de fuga, un punto y final

El final...
El hundimiento...

NOVEMBER: MONTH OF RITUAL DEATH.

16

NOV 9, 70

WIN FIRST DONT LAST
WIN LAST DONT CARE

CANT DECIDE BETW.
2 METHODS FOR LAST
PANEL: (IDEA) WORKS
ONLY TO COMPLETE
SERIES. OR ~~WORKS~~ FOR
~~SEPARATE~~ WORKS ~~PANEL~~ FOR
VISUAL SATISFACTION.

CANT THINK,
CANT WRITE,
CANT DRAW

THE PAINTING TRIP
GETS WEAKER &
WEAKER, MORE &
MORE FORCED &
DISTASTEFUL

← 1/2" DIAM

WHY NOT JUST A SMALL HOLE
DEAD CENTER CANVAS?
A VANISHINGPOINT, A PERIOD

ENDING...
COLLAPSING...

19 de julio del 71

Pensando en la forma y el contenido, lo que ■■■■ lan trajo a colación.

Contenido	Forma
¿Qué pasa	si...?

No puedo ■■■■ interesarme por la forma como fin.
■■■■ La forma es como las matemáticas: un modelo
que ■■■■ se podría aplicar a distintas series de datos.
La forma seduce: la forma puede ser perfecta.

Pero la forma ■■ no se puede justificar (en los
experimentos y investigaciones) a menos que se utilice
para exponer un contenido que posee significado. El
resultado de un experimento es el contenido con significado.

La información es contenido. El contenido es ficción.
El contenido es caótico. Como el universo, no está
acabado y además se queda obsoleto
enseguida cuando se multiplica por el tiempo.

La forma se puede reduplicar, el contenido no se puede reduplicar.

La ficción ■■ posee un significado, pero solo en un instante dado.

[En el margen] Le envío esto a David.

JULY 19, 71

THINKING ABT FORM & CONTENT, WHICH ^{IAN}~~YOU~~ BROUGHT UP.

CONTENT FORM
WHAT HAPPENS IF... ?

CAN'T BE
~~I CAN'T BE~~ INTERESTED IN FORM FOR FORM'S SAKE.
~~(FORM IS LIKE MATHEMATICS: A MODEL~~
WHICH ~~CAN~~ ^{MIGHT} BE APPLIED TO VARIOUS SETS OF DATA.
FORM IS SEDUCTIVE: FORM CAN BE PERFECT.

BUT THERE'S NO JUSTIFICATION FOR FORM (IN THE
EXPERIMENTS & INVESTIGATIONS) UNLESS IT'S USED
TO EXPOSE CONTENT WHICH HAS MEANING. THE
RESULT OF AN EXPERIMENT IS THE MEANINGFUL
CONTENT.

INFORMATION IS CONTENT. CONTENT IS FICTION.
CONTENT IS MESSY. LIKE THE UNIVERSE IT'S
UNFINISHED & FURTHERMORE, IT BECOMES OBSOLETE
SO QUICKLY WHEN MULTIPLIED BY TIME.

FORM IS REDUPLICABLE, CONTENT IS NOT REDUPLICABLE.
FICTION ~~IS~~ HAS MEANING, BUT ONLY IN A GIVEN
INSTANT OF TIME.

I'M SENDING THIS TO DAVID.

1ª sem. de agosto del 71

Decido boicotear a las mujeres.

Tiro la ■■■■ 2ª carta de Lucy Lippard al montón de los difuntos, sin contestarla.
No saludo a Rochelle Bass en la tienda.

2ª sem. de agosto del 71

Me llama Paula■■■ Tavins el 11 de agosto. Le digo que estoy haciendo un boicot a las mujeres, un experimento que durará hasta sept■, más o menos, y que después "la comunicación será mejor que nunca".

Viaje con peyote el 10 de ago del 71: Purificación del inconsciente. * Golpeo la arena con la fusta de madera de sauce de Jake.
Dejo de aferrarme a Walter de Maria. *Profundidad cerebral

12 de ago. del 71

Estoy hecha una puta mierda, me equivoco. Había quedado aquí con Bellamy y he llegado una hora tarde, le echaba de menos (deja una nota). Es la resistencia que hay en lo más profundo de mi cerebro a... ¿A qué? ¿A Bellamy? ¿A Kelsey? ¿Quiero dejar de utilizar la casa para mis acciones? Claustrofobia total en el tiempo/espacio del presente. También le había echado de menos durante toda la semana pasada.

También estoy jodida con la agenda de compatibilidad de tareas.

Experimento: escribir a la gente para intentar comunicarme cuando Mercurio esté en posición retrógrada, el 13 de ago.
Intentar visitar a algunas personas cercanas.

Salir a ■■■ la azotea mirar hacia arriba y ver marte y la luna en cuarto creciente (exactamente), y las estrellas y el vecindario debajo me ■■■ ■■■■ tranquiliza.

De la semana en Halifax: la palabra mágica para anular una maldición cuando alguien intenta echarte una maldición, o, para contrarrestar los poderes de una bruja; gritar: lortografía!

1ST WK AUGUST, 71

DECIDE TO BOYCOTT WOMEN.

THROW LUCY LIPPAARD'S ~~2ND~~ 2ND LETTER ON DEFUNCT PILE, UNANSWERED.
DO NOT GREET ROCHELLE BASS IN STORE.

2ND WK AUGUST, 71

PAULA TAVINS CALLS AUG 11. TELL HER I AM BOYCOTTING WOMEN
AS AN EXPERIMENT THRU APT SEPT & THAT AFTER THAT
"COMMUNICATION WILL BE BETTER THAN EVER."

PEYOTE TRIP AUG 10 71: PURIFICATION
OF THE UNCONSCIOUS*: I BEAT THE SAND WITH JAKE'S
PUSSYWILLOW WHIP.
I STOP HOLDING ON TO WALTER DE MARIA. *DEEPBRAIN

AUG 12 71

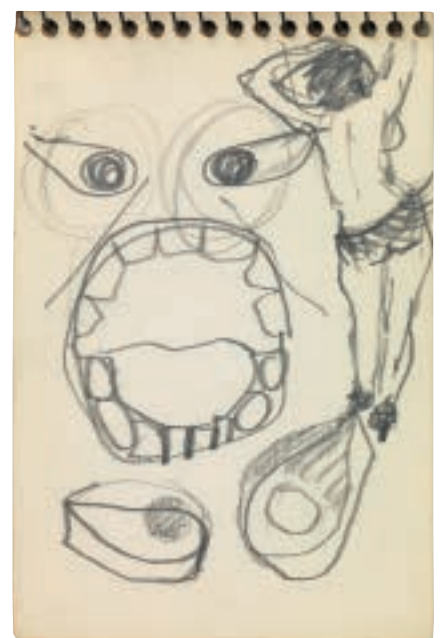
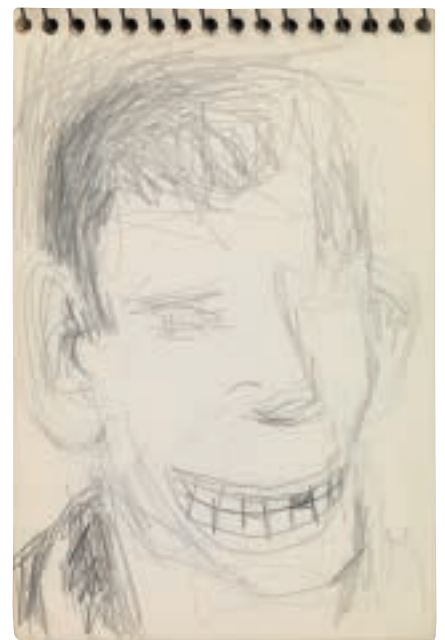
IM FUCKIN UP BAD, MAKIN MISTAKES. ONE HOUR LATE TO MEET
BELLAMY HERE, I MISSED HIM (HE LEAVES NOTE) IT'S MY DEEPBRAIN
RESISTANCE TO ... WHAT? BELLAMY? KELSEY? DO I WANT TO LOSE
MY LOFT FOR ACTION? UTTER CLAUSTROPHOBIA IN TIME/SPACE OF PRESENT.
I MISSED HIM ALL LAST WEEK TOO.
ALSO FUCKED UP WITH BUSINESS COMPATIBILITY BOOK.

EXPERIMENT: WRITE TO PEOPLE IN ATTEMPT TO
COMMUNICATE AFTER MERCURY GOES RETROGRADE AUG 13.
TRY SOME LOCAL VISITS.

GOING ~~TO~~ TO ROOF LOOKING ^{UP} AT MARS & (STRAIGHT) QUARTER
MOON, STARS & ^{DOWN ON} NEIGHBORHOOD CALMS ~~ME~~ ME.

FROM WEEK IN HALIFAX: THE MAGIC WORD TO CANCEL SPELLS
IF ANYONE TRIES TO LAY A SPELL ON YOU, OR, TO COUNTERACT A
WITCH'S POWER; YELL: ORTHOGRAPHY!





Las deserciones de Lee Lozano

Jo Applin

Entre 1969 y 1971 la artista americana Lee Lozano puso en práctica una serie de renunciaciones y paros laborales que con el tiempo han acabado definiendo su práctica. Entre otras acciones llevó a cabo la *General Strike Piece* [Pieza de la huelga general], la *Dropout Piece* [Pieza de la deserción] y, en agosto de 1971, tomó la decisión de boicotear al resto de las mujeres. De este modo, inconscientemente, Lozano situaba su práctica en el contexto contemporáneo de finales de los años sesenta, una época en que las protestas, las huelgas, los conflictos políticos y el contundente gesto de la “deserción” eran perfectamente visibles. *Dropout Piece* fue el proyecto artístico-vital más dramático y trascendental de Lozano. Marcó el final de una carrera de pintora y artista conceptual que había desarrollado durante diez años en Nueva York y que dio lugar a un ecléctico conjunto de obras en diversos medios que alcanzaron un éxito considerable [pp. 44-47]. El “boicot a las mujeres” de Lozano comenzó en agosto de 1971, menos de un año después de su deserción y dos del inicio de la huelga temporal de seis meses que le llevó a registrar su alejamiento “gradual pero decidido” de la escena artística neoyorquina en el transcurso de ese verano¹. El boicot supuso la interrupción de la comunicación con otras mujeres, lo cual demuestra que Lozano mantenía una relación dialéctica, aunque displicente, con el floreciente movimiento feminista, un aspecto de su obra que se suele pasar por alto. Aunque en un principio el boicot, al igual que la huelga general, se concibió como un experimento de seis meses, después de los cuales Lozano esperaba que su relación con las mujeres fuera “mejor que nunca”, durante el resto de su vida la artista solo contestaría a otras personas de su mismo sexo cuando se viera absolutamente obligada a hacerlo. Las camareras, según recordaba su amigo Sol LeWitt años después, eran perfectamente conscientes de que las ignoraría por completo².

Las acciones de protesta de Lozano formaban parte del giro conceptual que había tomado su obra en torno a 1968 en aparente contraste con las imágenes próximas al Pop Art, estridentes y casi pornográficas, de herramientas y partes del cuerpo averiadas –martillos flácidos, clavos torcidos y tornillos fállicos– que había empezado a crear en 1961. Hasta hoy, el énfasis que se ha puesto siempre en su práctica posterior parece insinuar la existencia de una clara ruptura en su trayectoria, como si las piezas conceptuales que creó a continuación representaran una negación de los dibujos y las pinturas figurativas anteriores. En los estudios que analizan el “gran rechazo” del trabajo y de las mujeres de Lozano se alude con frecuencia a una serie de sucesos personales que pudieron motivar su repliegue gradual hacia el lenguaje y después hacia el silencio, y se habla, de este modo, de sus apuros económicos y de sus posibles problemas de salud mental, como si esas



Hollis Frampton, *Lee Lozano*, 1963

circunstancias explicaran directamente sus decisiones artísticas³. Sin embargo, interpretar la carrera de Lozano desde ese punto de vista supone ignorar que la artista se entregó desde el principio a una investigación formal, física y política ininterrumpida de las condiciones cambiantes del trabajo, entendido como una práctica material e intelectual que se podía ejercer, imaginar y rechazar. Pues la deserción no se reducía únicamente a dejar de trabajar. Por el contrario, Lozano sostenía que “*Dropout Piece* es la obra más difícil que he hecho en mi vida”⁴.

Había una dimensión política en las diversas negativas de Lozano, aunque es difícil distinguirla, enredada como estaba en una confusa estrategia que, en última instancia, no era ni mucho menos progresista. En 1972, Lozano se encontraba atrapada en un *impasse* del que no podía o no quería salir. El precio profesional, personal y político de aquella estasis fue desastrosamente elevado. En junio de 1968, Lozano redactó en una de sus libretas una lista de las cosas y las instituciones con las que ya no deseaba colaborar o de las que no quería participar. La lista, titulada “Algunas Instituciones en las que no creo”, comenzaba con “el onanismo” y proseguía con “la dominación, la esclavitud, la competición, la victoria, el matrimonio, la familia, la paternidad, el patriarcado, el matriarcado, la posesión, la seguridad, el alimento, dios”, y terminaba con lo que Lozano definía como “la heredarquía”⁵. Un año después, confeccionó otra lista, una breve serie de negativas encabezada por un “no” que se repetía enfáticamente con el fin de inventar un mundo aislado, silencioso y reducido en el que ella imaginaba que podría vivir. La lista decía: “no más teléfono, radio, discos, libros, drogas, visitas, correo, mirar por la ventana, reloj”⁶. Cuando la retirada de Lozano se consumó, su proyecto artístico-vital había fracasado, y a principios de los años setenta su vida comenzó a girar en direcciones que no había previsto. A primera vista, da la sensación de que esta sucesión radical de negaciones, renunciaciones e instrucciones estrictas para vivir pertenecen a una persona que se limitaba a intentar sobrevivir y llevaba una existencia cada vez más infeliz, melancólica. Pero a mí no me interesa tanto si a principios de los setenta Lozano sufrió la “crisis nerviosa” que algunos sostienen que fue el detonante de *Dropout Piece*, sino el lenguaje material de la crisis y del fracaso que siempre estuvo presente en la obra y en el universo de Lozano.

Lo ideal sería situar las acciones de protesta y el boicot de Lozano en el marco de la politización del arte neoyorquino que tuvo lugar a finales de los años sesenta. De acuerdo con esta narrativa, podríamos considerar que la huelga general, la renuncia y el boicot a las mujeres de Lozano pertenecen a un imaginario “poslaboral” explícitamente feminista que, de acuerdo con Kathi Weeks, “reniega del mundo actual del trabajo que nos viene dado y exige alternativas”⁷. Pero, como veremos, Lozano no suscribió ningún proyecto político en particular, ningún manifiesto, si bien, como señala Helen Molesworth, es evidente que tomó directamente los términos “huelga” y “boicot” del movimiento en favor de los derechos civiles⁸. Su huelga general fue un intento aislado por mejorar sus condiciones de trabajo, exclusivamente, y su boicot a las mujeres, la culminación de una relación profundamente tensa tanto con el resto de las mujeres como con el movimiento feminista. De hecho, parece más probable que las sucesivas negativas de Lozano la acabaran colocando en una situación política comprometida de la que no podía escapar. Con todo, admitir que la postura política de Lozano era problemática no equivale a postular que su decisión de dejar de trabajar carecía de relevancia política. Según David Reed, el boicot a las mujeres de Lozano era “una forma autodestructiva de abordar

una situación profundamente real: las mujeres no tenían poder alguno”, aunque añade que una de las consecuencias de su decisión “masoquista” era que “no podía entablar un diálogo con otras mujeres” y, por tanto, se encontraba “perdida en el movimiento feminista de los años setenta, en un momento en que las mujeres consiguieron adquirir poder en el mundo del arte a través del compromiso y la ayuda mutua”⁹.

Trabajar

En 1963, Hollis Frampton tomó una fotografía de la mesa de trabajo de Lozano, atestada de botes con pinceles, montones de papeles, cartelas de exposición, libros y otra parafernalia¹⁰ [p.61]. Lozano aparece sentada en el centro de la imagen, con el pelo muy corto, en riguroso blanco y negro, rodeada de una serie de piezas mecánicas ordenadas en el borde de la mesa en filas y pequeños montones. Entre estos objetos alineados se puede distinguir una broca muy gruesa, un muelle de alambre enrollado y diversas piezas, tornillos, llaves, prensas, secciones de tubería y balas. El estrecho emparejamiento de la carne y el metal es un guiño travieso a las pinturas y dibujos estrafalarios, enigmáticos y eróticos en los que la artista estaba trabajando en esa época. En ellos, las partes del cuerpo y las piezas mecánicas se funden para crear herramientas disfuncionales, averiadas y perversas.

En la fotografía, Frampton enmarcó dos veces a Lozano, primero con el visor de la cámara y después en el gran lienzo blanco que se puede ver apoyado contra la pared, a su espalda. El lienzo, que por ahora es un retrato, pronto servirá de soporte a una pintura al óleo de alguna herramienta: una gigantesca prensa, quizá, o el detalle ampliado de un tornillo. O acaso una serie de ondas y finas capas de pintura de color ámbar o gris violáceo, pues ese mismo año Lozano empezaría a abandonar la representación figurativa de herramientas para producir una serie de obras de grandes dimensiones en las que recurrió al lenguaje de la abstracción geométrica [p.63]. *Crook* [Doblar] *Pitch* [Lanzar], *Ream* [Escariar], *Cleave* [Pegarse], *Lean* [Inclinar], *Peel* [Pelar], *Clamp* [Sujetar], *Split* [Separar], *Hack* [Tajar] y *Stop* [Parar] son algunos de los títulos que Lozano utilizó para estas pinturas, una alegre y aberrante variedad de gestos que rozan el límite de la respetabilidad minimalista [p.64]. “Todo verbos”, insistía Lozano en la lista de títulos de pinturas que redactó con esmero en 1967, aunque muchos de ellos también se podrían utilizar como nombres, de tal manera que resulta difícil diferenciar los objetos del uso que se les da. Se podría considerar que la lista de Lozano es la contrapartida provocadora de la *Verb List* [Lista de verbos] que confeccionó su amigo Richard Serra ese mismo año, que consistía en una relación manuscrita de acciones relacionadas con diferentes

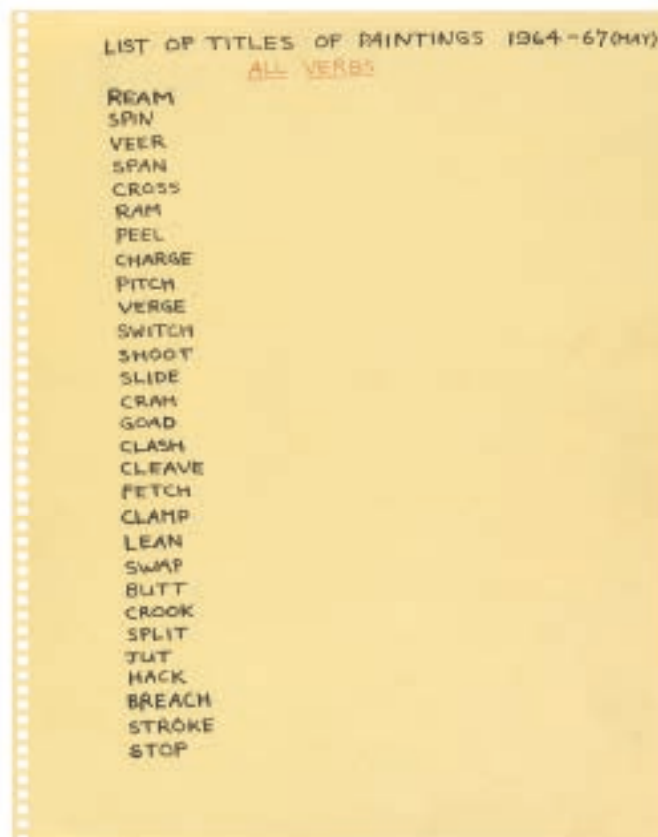


procesos y tipos de trabajo [p.65]. Los verbos que enumeraba Serra eran muy variados, pues incluía tanto acciones que se suelen asociar tradicionalmente con los escultores, como “estirar, arrugar, doblar, guardar, cortar”, como otras que evocan el vocabulario de los nuevos tipos de materiales y procedimientos de creación con los que Serra y sus compañeros posminimalistas, por ejemplo Robert Morris, estaban experimentando en ese momento: “amontonar, liar, juntar, borrar, esparcir”. La lista de Lozano fuerza los límites de la descripción formal, y se aleja de la literalidad del inventario de acciones físicas específicas de Serra, relacionadas con su forma de tratar la goma vulcanizada, el plomo y el acero laminado en frío. Títulos como *Shoot* [Disparar], *Slide* [Deslizar], *Goad* [Pinchar], *Clash* [Chocar], *Swap* [Intercambiar], *Butt* [Topetar, dar un cabezazo] y *Stroke* [Acariciar] confieren más bien unas connotaciones psicosexuales a la labor artística implícita en la producción de sus obras.

Aunque Lozano no era escultora, a principios de los años sesenta, los objetos, las herramientas y otros objetos recogidos al azar del suelo de su estudio se convirtieron en el material de partida de sus numerosos dibujos y pinturas. La objetualidad de las cosas y la función que desempeñan eran motivos recurrentes. Bombillas, prensas, plantillas Burmester, ceras, llaves inglesas, destornilladores, chinchetas, grapas y brocas aparecen de manera reiterada en sus pinturas y cuadernos de bocetos, en posiciones divertidas, eróticas, violentas y absurdas. En un dibujo de unas crayolas, Lozano transformó la punta de cada una de ellas en diferentes cosas, como una verga, una teta, una caca, una cerilla, una vagina, y un tubo de pintura [p.83]. En otros dibujos, llaves inglesas torcidas, rotas, se aferran a la lánguida cabeza de un martillo, y los destornilladores flácidos se desploman y caen: son herramientas que ya no funcionan, atrapadas en posturas incómodas, poses improductivas y abrazos mecánicos, pues las tuercas no encajan, los clavos no se clavan en su sitio y los tornillos no se atornillan¹¹.

Lista de títulos de las pinturas 1964-67 (mayo)
Todo verbos

Escariar
 Girar
 Torcer
 Cruzar
 Atravesar
 Embestir
 Pelar
 Cargar
 Lanzar
 Rozar
 Cambiar
 Disparar
 Deslizar
 Apiñar
 Pinchar
 Chocar
 Partir
 Traer
 Sujetar
 Inclinar
 Intercambiar
 Topetar
 Doblar
 Partir
 Sobresalir
 Tajar
 Agrietar
 Acariciar
 Parar



En 1966, Frampton tomó una segunda fotografía de la mesa de trabajo de Lozano, una imagen que se utilizó ese mismo año para el cartel de una exposición de las pinturas de herramientas que se inauguró en la galería de Paul Bianchini¹² [pp. 70-71]. En esta ocasión, Lozano no aparece trabajando, sino que se ha ausentado, y su cuerpo ha sido sustituido por sus herramientas y su espacio de trabajo, como si se quisiera anticipar la decisión de abandonar el trabajo que tomaría tres años después. En el encuadre que eligió Frampton para su fotografía, aparece la mesa de Lozano y su silla vacía, que está al lado de un taburete alto salpicado de pintura sobre el que descansan una taza de café vacía, un cenicero y varios cigarrillos. A la derecha, hay otro taburete con un pequeño transistor y algunas fotografías amontonadas de manera relativamente desordenada. Si las observamos con más atención, descubrimos que son las fotos preparatorias de la imagen que estamos contemplando, una astuta repetición del efecto de *mise-en-abyme* que había creado en el primer retrato enmarcando un marco dentro de otro, y un guiño a la propia labor fotográfica de Frampton. Ese mismo año, además, Lozano fue una de las trece personas que participaron en una de las primeras películas de Frampton, *Manual of Arms*, una serie de retratos o “pruebas de cámara” en los que enfocaba con su cámara a cada personaje durante uno o dos minutos. En su escena, Lozano recibe a la cámara de Frampton con una sonora carcajada; años después, el fotógrafo recordaría que había querido captar en cierta medida el carácter “activo y agresivo” de la artista¹³. En la fotografía, sin embargo, se nos ofrece una escena más contemplativa, una naturaleza muerta en la que Lozano ha desaparecido y su arte —o los materiales de su arte— representan su presencia. Entre los objetos que encontramos en la mesa de Lozano, hay una caja de cerillas del bar Max’s Kansas City y un regalo de Carl Andre: la preciada llave que conservaba de su época de ferroviario¹⁴. La llave está al lado de una gavilla de bocetos amontonados de cualquier manera



bajo las gafas abandonadas de Lozano, un detalle que permite situar la fotografía de Frampton dentro de la amplia tradición de la imaginería del trampantojo *quodlibet*, en la que los objetos personales, sobre todo las gafas y los papeles, se representan sobre una mesa. Muchos de los cachivaches industriales, tornillos, tuercas, brocas y objetos encontrados que aparecían en la primera fotografía de Frampton, también se encuentran presentes en la segunda, repartidos como si fueran aparatosos pisapapeles difíciles de manejar. Al fondo de la mesa, anidada entre tornillos y ruedas dentadas, se yergue una escultura de madera titulada *Cock* [Verga] que Andre construyó en 1963 con madera reciclada.

Muchos de los materiales que utilizaba este último en sus primeras obras –los de *Cock*, por ejemplo– los recogía mientras paseaba con Lozano por las calles de Nueva York. Después, Frampton, su amigo común, fotografiaba estas piezas¹⁵. Aunque en los bloques de madera teselados que componen *Cock* ya se puede apreciar el giro minimalista que pronto tomaría la obra de Andre, el potencial del doble sentido del título de la obra se encuentra en perfecta sintonía con el tipo de objetos no minimalistas que el artista estaba creando en esa época. Entre ellos cabe destacar sus piezas de *Polymorphous Perverse Carpentry* [Carpintería polimorfa y perversa], una serie que inició en 1959, y las *Dog Turd Sculptures* [Esculturas de mierda de perro, 1962] que elaboraba con excrecencias de hormigón endurecido y que solo conocemos a través de las fotografías de Frampton, pues Andre las destruyó. Lozano también creó una obra memorable en esta época con la tapa de un retrete reciclada en la que pintó una horripilante boca sonriente con un puro fálico, fecal, apretado entre los dientes [p.66].



Además de compartir el interés por los objetos industriales abandonados en las calles de la ciudad (y, por extensión, la fascinación por la reutilización de las cosas que ya no funcionaban), tanto Andre como Lozano se regodeaban en sus primeras obras con los juegos escatológicos verbales y formales, un filón inagotable que Lozano seguiría explotando durante algunos años. “¡Que se coman una polla!”, reza el texto garabateado con una gruesa cera en la parte inferior de un dibujo de 1961. Lozano siempre tuvo presentes los aspectos más cotidianos e inmundos del cuerpo y del sexo. Pero si en esta época, Andre ya había iniciado su acercamiento al minimalismo, Lozano se encontraba en el momento álgido de su enfrentamiento con el floreciente espectáculo del Pop Art, que ella reconfiguró para adaptarlo a la peculiaridad y a la sordidez de su planteamiento. Redujo los modelos de revista y los ídolos de masas del Pop Art a un amasijo de objetos parciales y partes del cuerpo eróticas, psicóticas y dispersas que se guardaban en unas estrafalarias “cajas corporales”, el título de una serie de dibujos que realizó en torno a 1962 en los que representaba unas cajas con compartimentos irregulares con penes, tetas, piernas y cabezas. El titular inscrito a lo largo de la parte superior de uno de estos dibujos anuncia entre signos de exclamación, con un regocijo irreverente, “¡Pollas! ¡Coños! ¡Tetas! ¡Cojones!” [p.103]. El hilo conductor de las imágenes que predominan en esta etapa de su carrera es la sensación de que las cosas y los cuerpos están del revés, en un mundo en el que la reproducción se ha frustrado (con todos esos destornilladores espachurrados y penes rotos), las máquinas funcionan mal (las pistolas disparan puños cerrados en vez de balas), y las distinciones de género, los cuerpos y los objetos se han averiado y han dejado de funcionar.

En 1964, la paleta de Lozano se suavizó para igualar a la de sus colegas minimalistas. La artista produjo una serie de pinturas de herramientas metálicas de color negro oscuro, blanco y gris plomizo. En estas obras de varios metros de altura y longitud utilizó un pincel rígido, corto y grueso que dejaba pinceladas densas, con texturas, como si se hubiera pasado un peine por la superficie del lienzo [p.134]. Lozano pintó estas herramientas desde ángulos deliberadamente sesgados, austeros y aterradores. El extremo plano, cortante de un taladro que brilla como si estuviera iluminado, ocupa la totalidad de uno de estos lienzos, mientras que en otra pintura, un díptico, un tornillo largo y negro se desliza a lo largo de la parte inferior de un lienzo gris pálido. La punta del tornillo, en lugar de afilarse, como era de prever, se dobla y sobresale indecentemente, y acaba en una protuberancia bulbosa que revela su forma fálica [pp.130-131]. Lozano saca partido de las posibilidades eróticas de las herramientas mecánicas, y del doble significado de la palabra inglesa “screw” [tornillo, atornillar, follar], y en esta obra, como diría Mignon Nixon, realiza una “parodia” del falo¹⁶. Está claro que estas pinturas versan sobre el trabajo y sobre las tareas corporales, pero también sobre otros tipos de trabajo, un trabajo que es improductivo, no generativo: un tipo de trabajo que en realidad es inútil. Lozano desinfla las herramientas, burlándose a veces exageradamente de su aspecto erótico-industrial, contundente, y otras veces afloja tornillos, retuerce martillos y desmonta taladros. Una vez más, los títulos tienen un peso considerable en la obra de Lozano: *A Boring Drawing* [Un dibujo aburrido]¹⁷ es el divertido título de una obra que representa la sección de un taladro eléctrico [p.74]. Con ayuda de estas tácticas, plantea una crítica maliciosa de los métodos de trabajo de escultores minimalistas como Serra y Andre, cuya obra empezó a asociarse rápidamente con el trabajo manual, industrial –con los montacargas y los cascos de obrero–.

En uno de sus dibujos a lápiz, Lozano se sirve de la imagen de una enorme llave inglesa metálica que sobresale de la bragueta de unos pantalones vaqueros de faena para parodiar con su contundencia habitual este paradigma machista de la creatividad artística [p.107].

Tanto Serra en su *Lista de verbos* como Lozano en su “Lista de títulos de las pinturas (Todos verbos)” juegan con la naturaleza polivalente del verbo “trabajar”. Un “trabajo” puede ser una actividad, pero también un lugar: uno puede “trabajar” en una escuela o estar en el “trabajo”, es decir, en la oficina o en el estudio. Podemos “trabajar” a partir de una idea, y “trabajar” a fondo los problemas, la información, los conceptos o las reglas, de la misma manera que “trabajamos” una pella de arcilla o una lámina de metal. También podemos “trabajar” una situación para adaptarla a nuestros fines. Por supuesto, no todo el trabajo está remunerado. Más bien, como ha señalado Weeks, “trabajar” es una condición o una forma de vida que el Estado exige a sus súbditos no solo por motivos económicos sino también, significativamente, por motivos sociales, políticos y familiares. Pues el trabajo, con sus múltiples manifestaciones y clasificaciones de género es, como señala Weeks, “una condición esencial del contrato social básico”¹⁸. La variedad de la práctica de Lozano, desde sus pinturas de herramientas hasta *Dropout Piece*, revela un deseo de trabajar a partir de las posibilidades y las necesidades sociales del trabajo, y combatirlas.

No trabajar

Uno de los motivos que animaron a Lozano a iniciar su *General Strike Piece*, en febrero de 1969, fue una invitación de la crítica de arte y comisaria Lucy Lippard a asistir a una reunión que organizó en su loft en nombre de la recién fundada Art Workers’ Coalition. A primera vista, podría parecer que esta asociación era el vehículo perfecto para que Lozano canalizara su ira, y que sus militantes se solidarizarían con su decisión final de abandonar el mundo del arte. La coalición se había formado a raíz de un suceso que tuvo lugar en el Museum of Modern Art, cuando el artista Takis Vassilakis retiró una de sus piezas de una exposición para protestar por las condiciones en las que se veían obligados a trabajar los artistas. La AWC amplió rápidamente sus actividades y organizó una campaña en contra de la Guerra de Vietnam y una protesta en nombre del movimiento en favor de los derechos civiles y del movimiento feminista estadounidense. Mientras tanto, en agosto de 1970, miles de mujeres (entre las cuales no se encontraba Lozano, que en aquel momento estaba concentrada en su propia acción de protesta) participaron en una marcha por la Quinta Avenida de Nueva York en el marco de la Huelga de las Mujeres por la Igualdad, organizada por la National Organization for Women, un grupo cofundado en 1966 por Betty Friedan, la escritora feminista autora de *La mística de la feminidad*, en una acción coordinada para exigir la igualdad de derechos de la mujer en el hogar y en el trabajo¹⁹. A primera vista, la adopción del discurso de la negación parecía una conducta típica de la época. Sin embargo, en lugar de aunar esfuerzos con otros compañeros, Lozano se negó de plano a involucrarse en la comunidad de artistas y mujeres con compromiso político que se había formado a su alrededor en aquel momento.

En lugar de hacerlo, Lozano expresó de forma enérgica, airada y pública su renuncia al trabajo, y denunció el activismo de la coalición y de los grupos de mujeres militantes en sus

declaraciones escritas, en sus cuadernos y en las “redacciones” de sus piezas conceptuales. Lippard, cuyo nombre aparece en varias ocasiones en los cuadernos que escribió Lozano en esta época, recuerda que la artista le había explicado que se había quedado “horrorizada” después de asistir a una reunión del Ad Hoc Women Artists Committee (una rama de la AWC)²⁰. Junto con otros sesenta artistas, entre los que se encontraban Andre, Frampton, LeWitt y Lippard, Lozano preparó una declaración escrita para leerla en voz alta en la asamblea pública de la AWC que tuvo lugar en la School of Visual Arts de Nueva York el jueves 10 de abril de 1969, una reunión abierta a todos los “trabajadores del arte”. La declaración de Lozano era un escrito breve –una página por una sola cara– y polémico en el que se declaraba contraria a la idea de una reforma del mundo del arte, y exigía más bien el derrocamiento integral del sistema. “No puede haber una revolución artística”, escribió Lozano, “separada de una revolución científica, de una revolución política, de una revolución educativa, de una revolución de las drogas, de una revolución sexual o de una revolución personal”, y concluía expresando su rechazo categórico de la etiqueta “trabajador del arte”. En lugar de ello, se definía como una “soñadora del arte”, y afirmaba que “solo estoy dispuesta a participar en una revolución total que sea al mismo tiempo personal y pública”²¹.

Es importante subrayar que Lozano eligió un acto público, abierto y colectivo para declarar su negativa a participar bajo las condiciones imperantes. No abandonó el trabajo en silencio: ocupó un espacio de resistencia, basándose en una representación absolutamente pública de la renuncia al trabajo. Es más, Lozano no abandonó el mundo del arte y la ciudad de Nueva York inmediatamente, sino que, como observaba en la “redacción” de su *General Strike Piece*, se retiró “de manera gradual y decidida”, y se mantuvo presente en el mundo del arte en el transcurso de la huelga. De hecho, Lozano no estaba en contra de la creación artística, sino más bien de su sometimiento al mundo del arte. A diferencia de Andre, de Frampton y de otros, que utilizaron la AWC como plataforma para reivindicar un cambio real, material, a través del debate y la acción colectiva, su declaración en la audiencia pública no era un grito de guerra ni un intento de incitar a sus compañeros a participar en una acción de protesta masiva. Era, más bien, un caso aislado, una artista que hablaba –de iniciar una huelga– en solitario. En este sentido, la huelga de Lozano hace pensar en la resistencia de Bartleby, el protagonista de la breve novela epónima de Herman Melville, un empleado de oficina de Wall Street que un día afirma sencillamente que “preferiría no” trabajar²². El poder de las acciones de Bartleby reside en la resistencia activa y en la escenificación de su negativa a trabajar, pues no deja de presentarse en la oficina ni un solo día, para ejemplificar físicamente su renuncia al trabajo, del mismo modo que Lozano, durante el tiempo previsto de su propia renuncia al trabajo, desde *General Strike Piece* hasta la definitiva *Dropout Piece*, en lugar de ausentarse sin más, mantuvo una presencia activa.

Lozano solía escribir a mano sus “piezas” o investigaciones conceptuales, después de realizarlas. Anotaba en letras mayúsculas el título, la fecha y las instrucciones de cada pieza específica, y a menudo añadía conclusiones, notas al pie y otras observaciones. En la “redacción” de *General Strike Piece*, enumeraba todas las fiestas, inauguraciones, exposiciones y otros actos a los que no había podido asistir por culpa de la huelga. A pesar de la seriedad de su proyecto, Lozano siguió utilizando –al menos al principio– un lenguaje tremendamente irónico: pensaba, por ejemplo, que el acompañamiento musical más apropiado para su huelga era la grandilocuente banda

sonora de la película de Stanley Kubrick *2001: una odisea en el espacio* (1968) [p.169]. En abril de 1970, sin embargo, Lozano lanzó un órdago y declaró su intención de desertar para siempre.

Si admitimos que la *Dropout Piece* de Lozano se puede encuadrar dentro de una tradición de rechazo y abandono arraigada en la modernidad –pensemos, por ejemplo, en la famosa renuncia a la creación artística de Marcel Duchamp para dedicarse a jugar al ajedrez, una decisión que luego se comprobó que no era *real*–, ¿qué deberíamos hacer con el boicot a las mujeres? Al igual que sucedió con *General Strike Piece*, cuando Lozano concibió el boicot en 1971 pensaba que sería una medida a corto plazo, y tenía la esperanza de que las cosas mejorarían después. Sin embargo, mientras que la huelga general solo se prolongó durante unos seis meses, Lozano siguió con el boicot hasta el final de su vida, lo cual no quiere decir que no volviera a hablar con ninguna mujer, sino más bien que se mantuvo firme en su decisión de hacerlo. Ya en el verano de 1969 Lozano había observado que después de haber entablado un diálogo “agradable, interesante, satisfactorio” con otra artista había experimentado lo que definía como una “sensación de intensa y ardiente soledad”²³. Ese sentimiento, aseguraba Lozano, “está relacionado con cierto problema que siempre he tenido con las mujeres. Voy a investigarlo”²⁴. La culminación de esa investigación o “experimento” fue el boicot que, según registró la propia artista, tuvo lugar “La primera semana de agosto de 1971”. “Decido boicotear a las mujeres”, proseguía. “Tiro la segunda carta de Lucy Lippard al montón de los difuntos, sin contestarla. No saludo a Rochelle Bass en la tienda”²⁵ [p.57]. Es de suponer que “el montón de los difuntos” era donde acababa en esa época toda la correspondencia que le enviaban a Lozano otras mujeres y compañeras del mundo del arte. La siguiente entrada está fechada en “la segunda semana de agosto de 1971”, y dice lo siguiente: “Me llama Paula Tavins el 11 de agosto. Le digo que estoy haciendo un boicot a las mujeres, un experimento que durará hasta septiembre, más o menos, y que después ‘la comunicación será mejor que nunca’”²⁶. La mujer de LeWitt confirmaría años después que una vez que Lozano puso en marcha su boicot, la artista “se tapaba los ojos” o “miraba hacia otro lado” cuando se encontraba con ella²⁷. No es la única persona que ha confirmado hasta qué punto el boicot de Lozano regía su vida cotidiana, pues ignoraba a las camareras, a sus compañeras, amigas y conocidas. Y, sin embargo, no debemos pasar por alto la última frase del anuncio. Del mismo modo que Lozano pensaba en un mundo futuro en el que *Dialogue Piece* se convertiría en una operación sin plazo definido que podría prolongarse más allá de los límites sociales, geográficos y económicos del mundo del arte, parece ser que había imaginado un momento y un lugar en el que sus relaciones con las demás mujeres no solo empezarían a funcionar de nuevo, sino que serían, en realidad, “mejores que nunca”. Para ella el boicot no era más que una medida a corto plazo, una nueva “investigación” o “experimento” conceptual y artístico-vital, no una promesa de no volver a hablar con otras mujeres durante el resto de su vida.

Lucy Lippard ha afirmado que es posible que la aparición del movimiento feminista en el arte pillara desprevenida a Lozano, y que la artista “racionalizó su falta de participación política” alejándose de la comunidad para centrarse en desarrollar una cuestiones relacionadas con su propia identidad y libertad individual en la intimidad de su estudio a través de distintas acciones personales, no colectivas²⁸. En un admirable ensayo sobre la obra de Lozano, Johanna Burton argumenta de manera convincente que la descripción elíptica de sus diferentes acciones “artístico-vitales” revela una búsqueda de lo que



Hollis Frampton, *Mesa de trabajo en el estudio de Lee Lozano*, 1966



Lozano definía como una “nueva honestidad” que se hacía eco irónicamente de la insistencia del movimiento feminista de la época en la supresión de las fronteras entre lo personal y lo político (entre las acciones “artístico-vitales” de Lozano cabe destacar su *Masturbation Investigation* [Investigación sobre la masturbación], una pieza no requiere mayor explicación, y *Grass Piece* [Pieza con hierba], de 1969, que consistía en registrar, en primer lugar, lo que había hecho mientras estaba colocada, y a continuación lo que había hecho sin probar la hierba, en una obra complementaria titulada *No Grass Piece* [Pieza sin hierba])²⁹. Como observa Burton, Carol Hanisch, en su polémico ensayo “The Personal Is Political”, sostenía que era crucial para el movimiento de la liberación de la mujer intentar comprender la visión de las mujeres aparentemente apolíticas que vivían y trabajaban al margen del movimiento, en lugar de atender únicamente a la visión de las personas que defendían los objetivos colectivos de la militancia³⁰. A lo largo de su ensayo, se debate el problema de la acción “correcta” o “adecuada”, sobre todo la cuestión de lo que se debería considerar que era un acto político dentro del contexto del movimiento de la liberación de la mujer. Hanisch afirmaba que era necesario ampliar la definición de lo político para dar cabida incluso a los individuos más apolíticos. Este texto, que tuvo una gran difusión, se escribió en febrero de 1969, el mismo mes en que Lozano anunció su negativa a colaborar con la AWC.

Aunque la decisión de Lozano de boicotear a las demás mujeres fue un gesto exagerado e inesperado, su rechazo del feminismo y del calificativo de “mujer artista” se encontraba en sintonía con su tiempo. Lozano pertenecía a una generación de mujeres que habían trabajado y conseguido una posición por sus propios medios en una época anterior al establecimiento de una política feminista formalizada que se pudiera suscribir, y no se sentían demasiado atraídas por el “feminismo”. Eva Hesse, Agnes Martin y Jo Baer, por ejemplo, también empezaron a trabajar antes de que la idea de la “mujer artista” adquiriera peso institucional o crítico, y esto explica quizá su posterior reticencia a participar en un movimiento de la mujer que amenazaba con victimizar o marginar aún más su práctica dentro del mundo del arte. En 1970, cuando Cindy Nemser entrevistó a Hesse y le preguntó por la “cuestión femenina”, ésta le respondió que “la excelencia no entiende de sexos”³¹. Tres años después, durante un viaje a Nuevo México en compañía de Martin, la crítica Jill Johnston le planteó la “temida pregunta por el problema de la mujer”, aduciendo que era difícil para las mujeres declararse feministas en una época que Johnston definía como “los terribles años sesenta”³². Martin le respondió con rodeos, y se negó a abordar la cuestión directamente³³. Baer, por su parte, también se negaba a dejarse arrastrar hacia el terreno de la “cuestión femenina” en las entrevistas, e insistía en que no se había sentido discriminada en el mundo del arte tanto por su condición de mujer como por la de pintora: “Nunca tuve ningún problema en particular como mujer hasta el que feminismo adquirió protagonismo”, decía. “Fue entonces cuando empezaron a proponerme que actuara como representante de las mujeres en las reuniones, cosa que me negué a hacer”³⁴. Al final, la soledad se impuso a la solidaridad y Martin y Baer abandonaron Nueva York para trabajar en un relativo aislamiento en Nuevo México, en el caso de Martin, que abandonó los Estados Unidos en 1967, y en Irlanda en el de Baer, que se marchó en 1975.

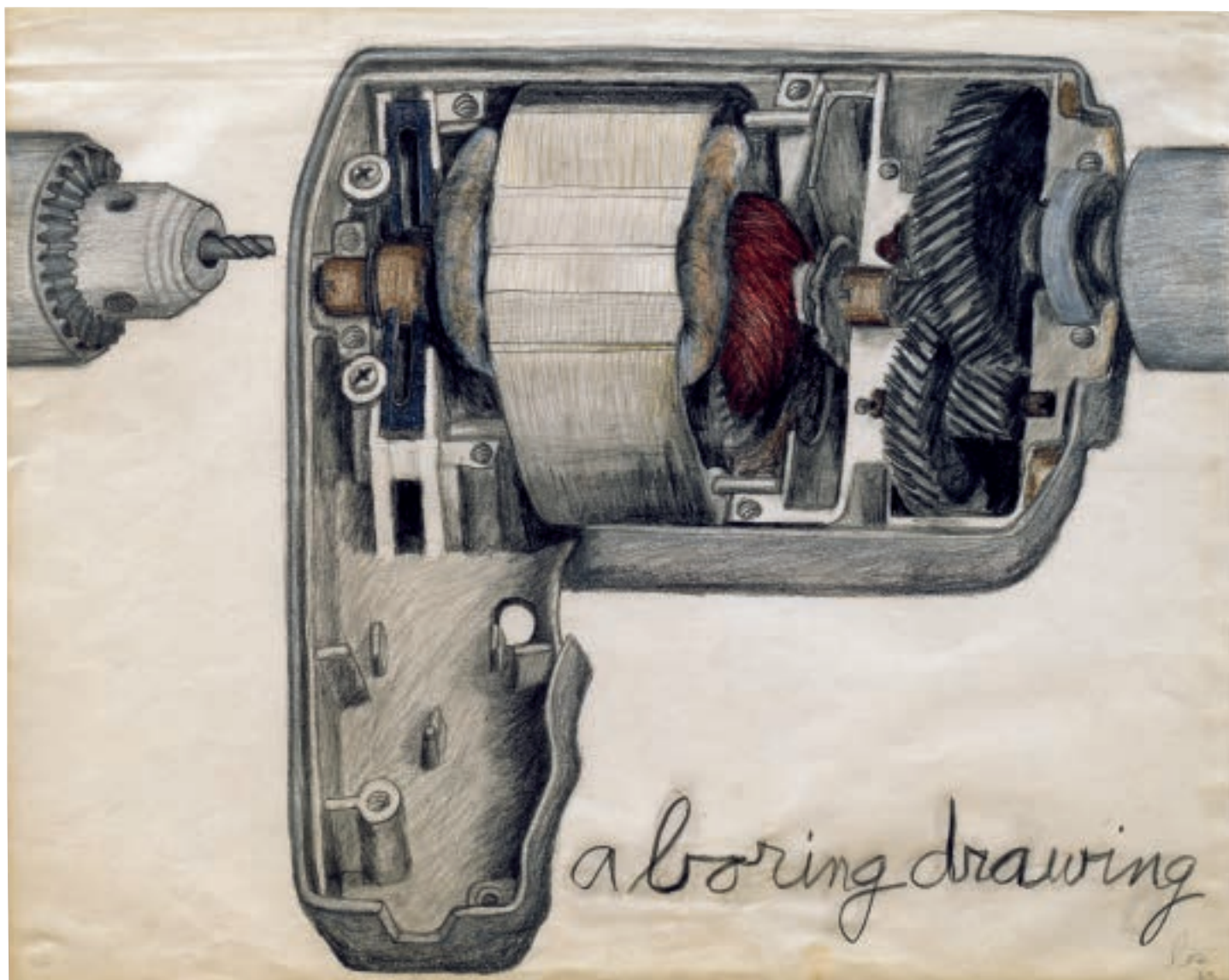
A pesar de los profundos recelos de la propia Lozano, creo que resulta instructivo analizar su boicot a las mujeres en relación con el movimiento de la mujer, bien con los grupos de artistas, críticos y comisarios que se movilizaron para luchar contra el tratamiento que recibía la mujer en el mundo

del arte, o bien con el brazo más radical de las New York Radical Feminists (NYRF), dirigido por Shulamith Firestone, la escultora convertida en activista Kate Millett y Anne Koedt. También puede ser útil, interpretar que la decisión de Lozano de interrumpir la comunicación con otras mujeres guarda una estrecha relación con un periodo de agitación que tuvo lugar en esta época en el seno del propio movimiento de la mujer, y con las diversas hostilidades y antagonismos que afectaron al sentimiento de identidad del movimiento entre 1967 y 1971. Durante este periodo bien documentado se “fustigaba” de manera categórica y agresiva a cualquier militante que se considerara que había antepuesto sus intereses personales a los del colectivo, por medio de campañas públicas de desprestigio y de ataques personales directos³⁵. Esto complicaba tremendamente la labor de muchas de las personas que se erigieron en portavoces del movimiento, que en aquel momento se encontraban en el apogeo de un éxito personal que a su vez aportaba un atractivo y una popularidad enormes al movimiento.

A pesar de la naturaleza individualista del boicot y de la huelga de Lozano, su “fustigamiento” declarado del mundo del arte y, ocasionalmente, de sus compañeros, tanto masculinos como femeninos, cuya conducta consideraba falta de integridad, revela cierta afinidad con el incipiente brazo feminista radical del movimiento de la liberación de la mujer que, en 1969, había empezado a afianzarse pública y políticamente. Por ejemplo, el llamamiento en favor de una “acción onírica” en forma de “boicot a la sonrisa” hacia los hombres que hacía Shulamith Firestone en *La dialéctica del sexo* aporta cierto tono de radicalidad al boicot a las mujeres de Lozano, un gesto que desde otra perspectiva parecía (y sigue pareciendo a muchos de sus compañeros) demasiado individualista, dogmático y poco dialéctico para llegar a entenderlo o perdonarlo³⁶. Lo mismo se puede decir del ensayo ampliamente difundido que Hanisch escribió el mismo mes en que Lozano se embarcó en la *General Strike Piece*, lo cual revela hasta qué punto el problema de la acción y la inacción, del preferir hacerlo o no hacerlo, eran en ese momento temas muy candentes y politizados dentro del mundo del arte, pero también fuera, pues eran objeto de debate para la comunidad en general.

Lozano ya había renegado del movimiento feminista en 1968. En uno de sus cuadernos, había escrito en grandes letras mayúsculas: “No soy feminista”³⁷. Y en 1971 añadiría: “El movimiento de liberación de la mujer ha traído mala suerte”³⁸. Estas palabras las escribió después de asistir a una reunión de mujeres que había organizado Lippard en su apartamento para exigir una representación femenina del cincuenta por ciento en la bienal de escultura del Whitney. Lozano observaba enfadada que la reunión no había sido ni mucho menos solidaria ni fraternal ni abierta. Más bien se había encontrado con “la misma cháchara caótica de chochos locos del instituto”, y añadía en tono mordaz que “la autoproclamada presidenta era incapaz de controlar todo aquel chismorre”³⁹. Para Lozano, aquellas reuniones eran diametralmente opuestas a los rigurosos “diálogos” que ella mantenía en su apartamento con diferentes invitados desde abril de 1969.

Dialogue Piece era una obra colaborativa de larga duración cuya finalidad era producir conversaciones que favorecieran la comprensión, la sinceridad y la participación mutua. Comenzó a trabajar en ella dos meses después de embarcarse en la *General Strike Piece*, cuando aún se encontraba en pleno proceso de liberación del mundo del arte. Lozano inició una serie de conversaciones con amigos artistas y comisarios en su estudio. Registraba la estructura, la duración y la naturaleza de cada



diálogo en una “redacción” posterior, pero no decía nada de los detalles concretos de lo que se había dicho. Lozano especificaba con quién se había reunido y el tema general o el centro de atención del diálogo, y lo mismo hablaba de la “mierda” del mundo del arte con Brice Marden que se colocaba con Serra.

Se puede considerar que *Dialogue Piece* es un retrato más de la artista en su apartamento, y la lista de personajes con los que dialogó es una especie de quién es quién de la escena artística neoyorquina de la época. Tanto Robert “Moose” Morris, como Jasper “Jap” Johns, Marcia Tucker, Claes Oldenburg, Michael Heizer, Larry Weiner o Larry Poons (“Poonsie”) hicieron acto de presencia en estas “sesiones de cháchara” informales, la perversa versión de Lozano de los grupos de “concienciación” o “CR” en los que las mujeres se reunían para contarse sus experiencias personales como forma de compromiso político⁴⁰. Lozano dejó un minucioso registro de todos los diálogos, incluidos los que consideraba que habían fallado o habían fracasado en uno u otro sentido; además, describía algunos encuentros con personas con las que esperaba mantener un diálogo pero nunca había llegado a hacerlo⁴¹.

La naturaleza conceptual de *Dialogue Piece* no señala un alejamiento del dibujo y la pintura en favor de la desmaterialización total de la obra de arte, sino más bien una reestructuración de su trabajo anterior para adaptarlo a nuevos objetivos. Los encuentros que se documentan en *Dialogue Piece* tenían la misma carga sexual, psíquica y física que sus representaciones bidimensionales de herramientas de trabajo e instrumentos seleccionados al azar (con frecuencia, los diálogos derivaban en sesiones de marihuana o de alcohol), pero el medio de Lozano ya no era la untuosidad táctil de las ceras, sino que el lenguaje, el texto y las personas se convirtieron en sus herramientas. Durante un tiempo, Lozano consideró la posibilidad de abandonar todo el trabajo, salvo los diálogos. “¿Qué pasaría si dejara de crear diferentes piezas y me dedicara exclusivamente, durante el resto de mi vida, a *Dialogue Piece*, si la convirtiera en mi obra?”, se preguntaba. “Podría trasladarme a un lugar exótico y desarrollarla allí; no tiene fronteras espaciales ni temporales”⁴². Un mes después, en plena “huelga general”, Lozano escribió, “los diálogos son una forma de decir adiós”⁴³. Parece ser que Lozano estaba fascinada con las oportunidades ilimitadas que le brindaba potencialmente *Dialogue Piece*, una obra que le permitía pertenecer al mundo del arte y, al mismo tiempo, mantenerse alejada de él. En las diferentes renunciadas, negativas, acciones de protesta y boicots laborales de Lozano, asoma una tentativa incipiente, inestable y en última instancia fallida de construir un mundo. Podríamos interpretar que este esfuerzo era un intento por empezar de nuevo, o por volver a empezar, un fenómeno que Judith Halberstam ha definido en otro contexto como el “fracaso *queer*”⁴⁴. Este modelo de fracaso se opone a una cultura homogeneizada que insiste en la actitud positiva y en el optimismo ante la realidad de los defectos sociales, políticos y económicos, y favorece más bien una “anarquía maravillosa” en la que se trastocan las fronteras entre los ganadores y los perdedores⁴⁵. El fracaso, para Lozano, era una parte integral del proceso dialógico; en un momento dado llegó incluso a imaginar un diálogo con un bebé y otro con un gato.

Quizá, en lugar de considerar que el abandono, la huelga general y el boicot a las mujeres de Lozano eran acciones egoístas, desacertadas o apolíticas, sería mejor interpretarlas como acciones inherentemente políticas en el sentido que le atribuye Hannah Arendt a la expresión en su libro *La condición humana* (1958)⁴⁶. La definición del verdadero acto político ocupa un lugar fundamental en la investigación que lleva a cabo Arendt de las tres esferas interconectadas del trabajo, la labor y la acción. Mientras que el “trabajo” hace referencia a la producción del mundo artificial, que lo incluye todo, desde la producción de una obra de arte a la de una mesa o una herramienta, la “labor” alude a los ciclos naturales de reproducción y consumo, desde la concepción de un bebé a la elaboración del pan. La “acción” es la única que pertenece propiamente a la esfera pública, y Arendt considera que es la condición definitoria de la política. La esfera pública es aquella donde sucede la política. Es el “espacio de las apariencias” en el que los sujetos se reúnen para escuchar y ser escuchados, para actuar: “Con palabras y con hechos nos insertamos en el mundo humano”⁴⁷. Para Arendt, los actos políticos no se hacen en privado ni se conciben en abstracto. Más bien, la “política” describe una práctica pragmática y material de “construcción del mundo”⁴⁸.

A pesar de su decisión de dejar de participar en la esfera pública, Lozano compartía con Arendt el compromiso con la acción como “actividad política por excelencia”⁴⁹. “Definitivamente”, escribió Lozano en 1968, “lo que me ha definido hasta la fecha es el verbo, no el nombre; el acto, no la palabra; la idea que lleva al acto, no la idea en sí”, una declaración que también puede entenderse como una réplica a los que en aquella época no vacilaban en encasillar su obra en la categoría de arte conceptual o “arte de ideas”⁵⁰. Pero si Lozano reconocía la importancia singular de la acción sobre la reflexión –de la participación en la esfera pública, según la terminología de Arendt–, ¿cómo explicar su decisión de dejar de actuar por completo, derivada de su giro hacia un modelo decisivo de inacción? Ésta era precisamente la cuestión que preocupaba a Hanisch cuando escribía: “Hay algunas cosas en la conciencia de las mujeres ‘apolíticas’ (me parecen muy políticas) que son igual de válidas que cualquier conciencia política que creamos tener. Deberíamos averiguar por qué hay tantas mujeres que rechazan la acción. Quizá haya algo que está mal en la acción o en el porqué de la acción, o quizá no entendemos con la suficiente claridad el análisis de la necesidad de la acción”⁵¹.

Puede que Lozano se diera cuenta de que la decisión de desertar la había situado en una posición problemática, la de una artista que había dejado de participar en la esfera pública. Pues si una huelga viene definida por una serie de objetivos y reivindicaciones que se pueden alcanzar, la deserción no atiende a tales expectativas ni restricciones. En comparación con la huelga y el boicot organizados, la deserción indica una negativa a negociar, a intentar mejorar, repensar o reivindicar una serie de condiciones alternativas al orden establecido. Una vez que Lozano abandonó sus actividades dentro del mundo del arte y enmudeció, renunció a la posibilidad de expresar una opinión que podía influir a los demás. Pues, como argumentaba Arendt, para entrar en el debate político –para ser un sujeto político– uno debe participar, *hablar*, en el ámbito público, de manera que los otros puedan escucharle, porque “la acción depende por completo de la presencia constante de los otros”⁵². En el lenguaje de Arendt, una vez que un sujeto elige abandonar el ámbito de la participación, deja de existir por completo desde

el punto de vista político: “Una vida sin discurso y sin acción... es una vida literalmente muerta, para el mundo; ha dejado de ser vida humana porque ya no se vive entre hombres”⁵³. Pero quizá Lozano supo intuir el mensaje de Arendt: en el momento en que renunció para siempre, había cambiado su nombre por el de “E”, una forma de reconocer que la artista “Lee Lozano” había dejado de existir por completo para el mundo⁵⁴.

En el marco de su reflexión sobre lo que se puede perder y lo que se puede conseguir con una huelga en solitario como gesto político o declaración feminista, Wendy Brown se pregunta: “¿En qué se basa la voluntad de arriesgarse a convertirse en seres diferentes, el deseo de alterar la arquitectura del mundo social desde la perspectiva de la privación de derechos en él, la convicción de que los beneficios del orden actual tienen menos valor que la creación de uno diferente?”⁵⁵ Esta pregunta que plantea Brown por los límites y las posibilidades de transformación de la estructura del mundo social de cada uno encierra un optimismo esencial que se refleja, en parte, en la esperanza que tenía la propia Lozano de que su huelga general y su boicot a las mujeres dieran lugar a un mundo mejor después de un periodo de abstención. Pero esa forma de ver la vida no explica de manera adecuada por qué la huelga en solitario de Lozano fracasó de una manera tan estrepitosa, en última instancia. Su efímera esperanza de que lo mejor estaba por venir (por ejemplo, su ambición declarada de que, después de un breve periodo de abstinencia, reanudaría su relación con las mujeres y las cosas irían “mejor que nunca”) revela hasta qué punto la “arquitectura” de su mundo social, más que “alterarse” se había desmoronado por completo.

Impasse

La decisión de desertar fue una fuente constante de preocupación para Lozano, aunque estuviera marcada por un optimismo ocasional derivado de la esperanza de que con el tiempo le permitiría escapar de la “parálisis” y la “depresión pegajosa” que experimentó inmediatamente después⁵⁶. “Padezco una [política de la] experiencia esquizoide”, escribió en cierta ocasión, un guiño a la antipsiquiatría de R.D. Laing, un terapeuta que desarrolló una serie de tratamientos experimentales muy populares en la década de los sesenta. Laing trataba la psicosis como si fuera una experiencia psicodélica, y consideraba que los esquizoides estaban igual de locos que el mundo en el que vivían⁵⁷. Las obras de Laing pasaron a formar parte del espíritu contracultural de la época, y Lozano le cita en un par de ocasiones en sus cuadernos, además de anotar los detalles de *La política de la experiencia*, el libro que publicó en 1967. A finales de los años cincuenta, mientras estudiaba en la universidad, Lozano se había psicoanalizado durante dos años, y acto seguido incorporaría las ideas de esta práctica terapéutica a las imágenes de herramientas polimorfos y perversas que creó a principios de los años sesenta. Como observaba la propia Lozano, el lenguaje esquizoide estaba presente en muchas de las entradas de sus once cuadernos, una especie de diarios que escribió diligentemente entre 1968 y 1970. Aunque la ambigüedad de su actitud hacia el psicoanálisis surge espontáneamente en algunos pasajes de sus cuadernos, en general demuestra un profundo interés por el vocabulario y la visión de esta doctrina, sobre todo en relación con la sexualidad y la violencia: “martillos = sexo duro”, dice en una ocasión, a propósito de su serie de las herramientas⁵⁸. En otra entrada, Lozano recuerda

que había acudido a la consulta del psicoanalista de uno de sus novios para intentar curarle la impotencia. Es difícil determinar a cuál de los dos despreciaba más, al “niño rico, mimado y lisiado” o al “loquero psicoanalista” que maldecía constantemente⁵⁹.

Aunque decía que sus cuadernos eran “privados”, Lozano los revisó y los censuró cuidadosamente a principios de 1972 como si estuviera pensando en su futura difusión pública, en un último intento por poner en orden sus papeles antes de dejar el mundo del arte. Fechó minuciosamente todas las correcciones, e indicaba con claridad, utilizando incluso un bolígrafo de otro color, la información nueva que había añadido. Al igual que había hecho con el libro de Laing, Lozano anotaba los títulos de otras obras en sus libretas o, de vez en cuando, en el librito de papel de fumar que siempre llevaba consigo.

En 1969, anotó el título de la novela protofeminista de ciencia ficción que Doris Lessing había publicado ese mismo año, *La ciudad de las cuatro puertas*. En este libro Lessing desarrollaba algunas ideas que ya había planteado en *El cuaderno dorado* (1962), la crónica del despertar político, sexual y feminista de Anna Wulf, una chica que también se había sometido al psicoanálisis. *El cuaderno dorado* se basa en una estructura narrativa compleja e inconexa en la que se intercalan fragmentos de los diarios de Anna, unos cuadernos “privados” de distintos colores en los que la protagonista documenta y compartimenta diferentes aspectos de su vida.

En las entradas de su cuaderno, Anna explica en detalle una serie de encuentros y episodios que, al final del libro, se vuelven cada vez más fragmentarios, deslavazados e intermitentes, mientras su vida personal y su vida política empiezan a desenredarse y a enfrentarse. En el último cuaderno, el dorado del título, se atan los cabos sueltos del mundo de Anna, con un resultado catastrófico, y en las últimas páginas asistimos a la dolorosa crisis nerviosa de la protagonista. Lessing presenta la crisis de Anna de tal manera que parece que ha sido provocada por la locura del mundo exterior, no por la del universo interior de Anna, una mujer que se enfrenta a una serie de problemas y de opciones vitales insuperables (Lessing también había leído a Laing). En un prefacio posterior, escrito en junio de 1971, solo dos meses después de que Lozano se embarcara en su *Dropout Piece*, y menos de dos meses antes de que decidiera iniciar el posterior boicot a las mujeres, Lessing afirmaba que la novela no trataba tanto sobre la madurez política de Anna como sobre su colapso psicológico. Para Lessing, los motivos de la “crisis nerviosa” y lo que sucede cuando una persona se “rompe” eran mucho más importantes que el impacto que la novela había ejercido sobre el feminismo y el movimiento de la liberación de la mujer, por mucho que sus militantes proclamaran que era uno de sus textos fundacionales⁶⁰. Para Lessing, la unión de lo personal y lo político no sirve como refuerzo, sino que es un espacio enmarañado de conflicto que no permite avanzar, mas bien lleva al colapso; no conduce el progreso, sino al *impasse*⁶¹.

Dado que las desigualdades sexuales, económicas y sociales siguen determinando la experiencia de la mujer en el trabajo y en el hogar, las huelgas de Lozano y sus peculiares representaciones de herramientas, objetos, cuerpos y mundos que no pueden o no quieren trabajar o funcionar, podrían proporcionar un modelo alternativo para abordar esas inquietudes políticas. En la heterogénea obra de Lozano encontramos una investigación ambigua y por momentos frustrante de las polémicas cuestiones de la participación y la negación del trabajo, y una postura individual radical, forjada –aunque de manera imperfecta– a finales de los años sesenta y principios de los setenta, que empleaba el lenguaje de las



libertades negativas y los feminismos complejos. Podríamos considerar que Lozano representa, por tanto, un “feminismo escandaloso”, según la terminología que utiliza Jacqueline Rose para definir una variedad de feminismo que se centra y se toma en serio la oscuridad y los fracasos de las mujeres, sus experiencias emocionales, psíquicas y vitales. La finalidad de este feminismo “escandaloso” no es la de sanear, sino la de ponerse sobre la mesa, con todas sus expresiones sexuales, dementes e irracionales, y es importante precisamente por su negativa a conformarse, a comportarse de manera razonable y sensata; en palabras de Lozano, porque aborda lo “esquizoide”⁶². La política de las acciones de Lozano puede parecer en el mejor de los casos, confusa, y, en el peor, rotundamente reaccionaria. Pero esta lectura ignora la complejidad de la obra anterior de Lozano en favor de una atención selectiva a los dos últimos años de su no-producción y de la mitificación de sus acciones de protesta. Pues en 1961, Lozano ya había reconfigurado las nociones de trabajo, de labor y de crisis o fracaso desde un punto de vista material y formal. Con sus pinturas de herramientas, en las que las brocas y los tornillos se desenrollan y se estrujan, las cabezas de los martillos se transforman en penes rechonchos, y los destornilladores metálicos se encorvan, Lozano empezó a imaginar un mundo en el que tanto las herramientas como el concepto de trabajo se subvertían de manera radical, se averiaban y colapsaban. Ignorar esto equivale a simplificar tanto la figura de la artista como el mundo artístico que dejó atrás, además de correr el riesgo de pasar por alto la aporía que plantea el boicot a las mujeres de Lozano, una obra que no se puede clasificar en términos políticos o críticos (si se afirma o se cuestiona su corrección política es que no se ha entendido en absoluto).

Después de abandonar el mundo del arte, las cosas nunca volvieron a arreglarse para Lozano. Su boicot a las mujeres estuvo condenado al fracaso como modelo de práctica radical desde el principio. Era tan contradictorio y obstinado como el giro hacia las obras abstractas de grandes dimensiones que había tomado en 1967, en la etapa final de una modernidad que ya se encontraba en proceso de desmaterialización; una transición en la que, paradójicamente, Lozano también participó con sus piezas conceptuales⁶³. “La victoria del primero es efímera, la del último no importa”, escribió Lozano en grandes letras rojas en una hoja de papel en blanco en 1971⁶⁴. Más que considerar que la decisión de abandonar fue un punto final a su carrera, creo que es mejor interpretarla como un nuevo intento, uno más, de supervivencia, de esperar a que terminara el *impasse* en el que se encontraba. Si hubiera aguantado tan solo uno o dos años más, el fenómeno emergente del feminismo y la reorganización declaradamente política de algunos aspectos del mundo del arte, habrían proporcionado un contexto para las acciones de Lozano. Pero la táctica de la espera no le funcionó. Su negativa a seguir actuando, la decisión de dejar de hablar (al menos a las mujeres), la apartaron efectivamente de la esfera política, desde el momento en que renunció a seguir actuando o participando. Bajo las condiciones autoimpuestas de su propia retirada y de su negativa a tomar parte, ¿Acaso podía *Dropout Piece* resolverse de otra manera?

En cierto sentido, por tanto, se puede considerar que tanto *Dropout Piece* como su posterior boicot a las mujeres representan un punto final, una culminación, pero también es importante recordar que para Lozano, al menos durante un tiempo, marcaron un nuevo comienzo, el principio de algo distinto. Es decir, sus paros representan una posibilidad de futuro: un futuro para la libertad, la libertad de las restricciones del género o de las condiciones de trabajo impuestas por otros.

A mi modo de ver, se podría pensar que en cierta medida la locura que se describe en *El cuaderno dorado* explica la serie de renunciaciones que expresan la huelga general, el abandono y el boicot de Lozano, y creo que deberíamos rechazar, además, cualquier intento de neutralizar su importancia al considerar que se trata de sucesos determinados psicológicamente, es decir, “pruebas” de una crisis personal. Más bien, fueron una serie de acciones que, si bien fracasaron en última instancia, al menos durante un tiempo se basaron conceptual y deliberadamente en la esfera discursiva, pública, de lo social y lo político. No obstante, también resulta pertinente relacionarlas con la representación contemporánea del colapso psíquico, y deberíamos tener la valentía de no desterrar por completo la noción de crisis nerviosa, como hizo Lozano, y aprovechar su potencial crítico en lugar de reiterar su empleo banal como una forma de causalidad o como un motivo para ignorar las verdaderas implicaciones políticas del arte de Lozano.

Desde el punto de vista del psicoanálisis, la crisis nerviosa viene señalada por un *impasse* en la situación del analizado. El punto muerto es el comienzo del fin. Si se gestiona bien, como explica Christopher Bollas, la crisis puede actuar como catalizador del progreso analítico definitivo⁶⁵. Tanto el analista como el analizado deben aguardar a que el *impasse* haya terminado. La catástrofe tiene lugar cuando el analista “deja de escuchar” y es incapaz de reconocer los signos de un colapso inminente, lo cual desemboca en una situación de la que el analizado jamás se recupera del todo. Ambos se quedan anclados en un problema que el analista no alcanza a comprender. Ya no pueden seguir avanzando, o pueden hacerlo de la manera más “limitada”, de acuerdo con Bollas⁶⁶. En el caso de Lozano, podríamos considerar que la reducción gradual de su nombre a la letra “E” (de “Lee”) es un acto de supresión pública del yo similar precisamente a este tipo de subjetividad limitada. Lozano escribió que *Dropout Piece* solo funcionaría si ella se abstenía de comer, de beber, de bailar o de fumar demasiado: una “limitación del consumo”, observaba, que se adaptara a su reducido nivel de actividad, de energía y de participación⁶⁷. Podríamos considerar que una obra como *Dialogue Piece* –una obra con una dimensión utópica, orientada hacia el futuro, en la que Lozano imaginaba que llegaría un momento en el que podría reanudar sus actividades en una forma renovada–, era un intento por esforzarse para salir del callejón sin salida al que le había conducido la huelga y el abandono posterior.

Para terminar me gustaría volver a la fotografía que realizó Frampton de la mesa de trabajo de Lozano, en la que la artista ha abandonado la imagen. Papeles de trabajo amontonados y material artístico esparcido por toda la mesa junto a otros objetos mundanos como cigarrillos y cajas de cerillas, las gafas de la artista, y una taza de café abandonada. Parece que el arte y la vida se han mezclado deliberadamente, como si se tratara de una manifestación material de los experimentos “artístico-vitales” que solo dos años después se apoderarían por completo del mundo de Lozano. Aunque la mesa repleta, atestada, hace pensar en una escena de trabajo, el taburete de Lozano ha sido apartado de un empujón de la mesa, como si ella solo se hubiera esfumado de la vista por un momento. Con sus dos fotografías, Frampton nos ofrece un modelo inconscientemente profético que nos permite reflexionar sobre la efímera carrera de Lozano, pues capta la transición desde el trabajo a la interrupción del trabajo. En estas dos fotografías, Lozano no solo aparece representada pasivamente “en” su estudio, sino más bien activamente “enfrentada” a su estudio, y por tanto, por extensión, al mundo del arte al que seguiría perteneciendo solo durante un breve periodo de tiempo.

A través de un juego de sustituciones metonímicas con las herramientas de su oficio, el retrato proléptico de Lozano la representa al mismo tiempo como una firme presencia que sin embargo ha desaparecido. No sabemos por qué Lozano se ausentó para siempre del mundo del arte y de sus comunidades. Quizá, al igual que *Bartleby*, sencillamente, prefirió no hacerlo. Pero hay algo que está claro: cuando eligió dejar de trabajar, *fracasar*, justo en la cúspide de la emergencia de una política feminista formalizada que tan solo unos años después le habría ofrecido un lenguaje viable, Lozano renunció a un mundo que, sobre todo, había dejado de funcionar para ella.

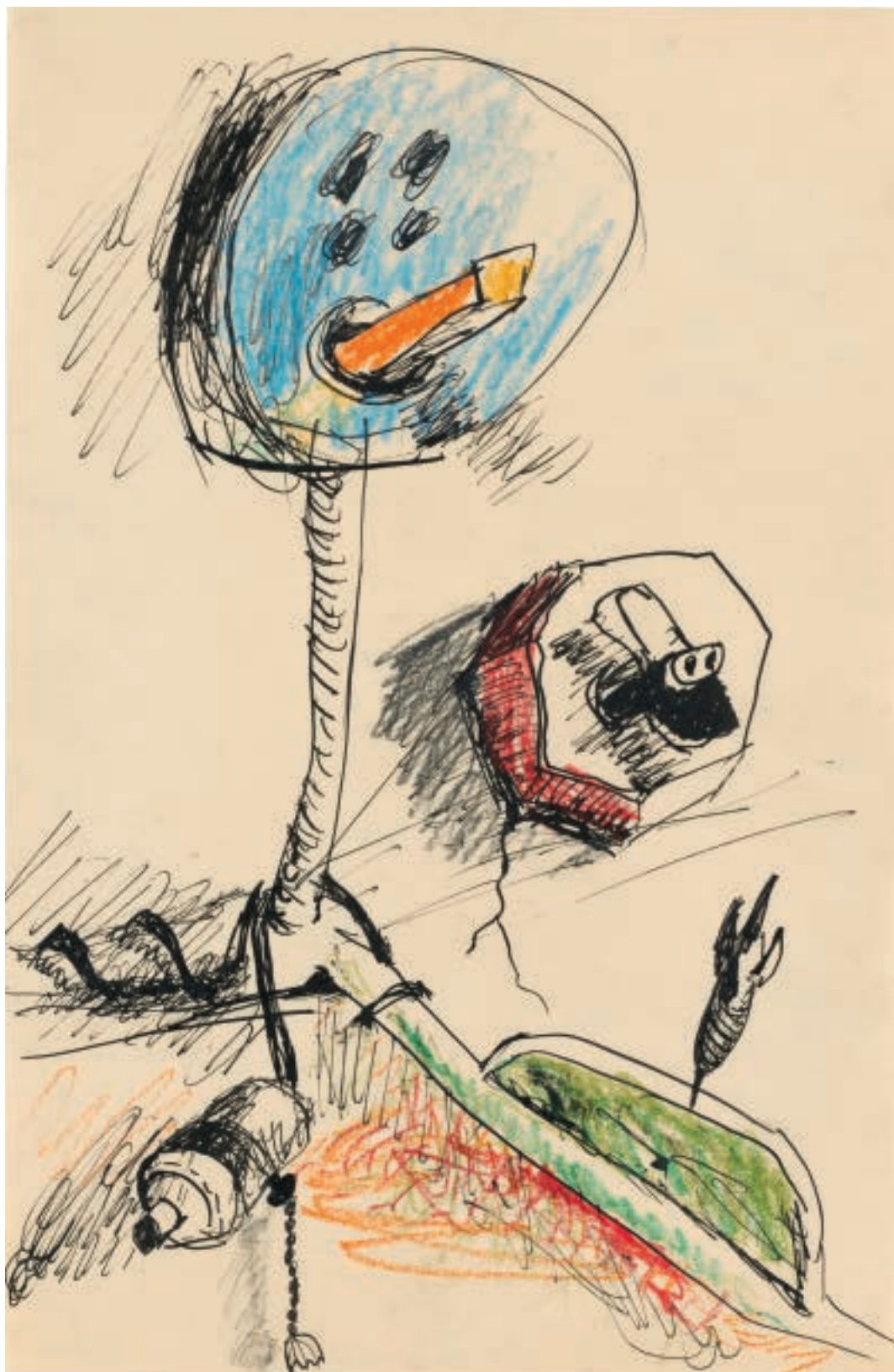
Los paros laborales, la huelga, el boicot y la deserción de Lozano resultan problemáticos tanto para el feminismo como para la historia del arte. ¿Qué hacer con una artista que al final se negó a seguir creando arte, a trabajar y a comunicarse y a participar en el mundo del arte? ¿Debemos interpretar que sus dibujos de herramientas y sus pinturas abstractas forman parte de un proyecto radical que contempla al mismo tiempo la renuncia y la aceptación de la idea de “trabajo”? Aunque, por una parte, los gestos de Lozano se pueden inscribir en una tradición más amplia de renunciadas vanguardistas, que incluiría el famoso “paro laboral” de Marcel Duchamp en 1923, cuando el artista se retiró presuntamente del mundo del arte para jugar al ajedrez (aunque, por supuesto, no lo hizo), también ofrecen un modelo absolutamente singular y peculiar para reflexionar sobre la práctica de la creación artística. Ya sea por anticipación o por accidente, la problemática política de Lozano la convierte en una artista más importante que nunca, ahora que las cuestiones relacionadas con el feminismo y la participación, y la intersección del arte y la política siguen acaparando los debates en torno al arte moderno y contemporáneo. La anárquica negativa de Lozano a adaptarse la convierte en una artista paradigmática –por su actitud inconformista– que nos puede ayudar a interpretar estas cuestiones. Su decisión de “abandonar” la convierte en una figura sorprendente para explorar la escena artística neoyorquina de los años sesenta. Su práctica deliberadamente reticente, que le llevó a rechazar el feminismo justo cuando empezaba a introducirse en la conciencia pública y popular, y a interrumpir la creación artística en el momento en el que el arte conceptual comenzaba a cuestionar el estatus del objeto material, demuestra una aguda conciencia tanto del arte contemporáneo como de la escena política, aun cuando optara por abandonar ambos. El proyecto de Lozano muestra una poderosa narrativa que se opone a las heroicas narrativas modernas del éxito y el desarrollo, pues su carrera estuvo marcada por el fracaso y la renuncia, por los intentos de arrancar y las decisiones de frenar.



1. “Ha estado agitándose en mi interior durante mucho tiempo”, escribió Lozano a propósito de *Dropout Piece*, “pero creo que está a punto de estallar”. Lee Lozano, *Private Book 8*, 5 de abril de 1970, p.114; en el presente volumen, p. 45. La editorial Karma ha publicado un facsímil del primer cuaderno privado de Lozano (Lee Lozano *Private Book 1*, Nueva York, Karma, 2016). Los diez restantes permanecen inéditos (N. del E.).
2. Sol LeWitt, se cita en Katy Siegel y David Reed, “Making Waves: The Legacy of Lee Lozano”, *Artforum*, octubre de 2001. Carol LeWitt ha confirmado que Lozano se tapaba los ojos y miraba hacia otro lado cada vez que se encontraba con ella. Correspondencia por correo electrónico con la autora, 23 de abril de 2014. Para la recuperación del protagonismo de Lozano después de su “deserción”, véase Katy Siegel, “Market Index: Lee Lozano”, *Artforum*, abril de 2008, pp. 330 y 390. Véase también John Waters, *Role Models*, Londres, Beautiful Books, 2011, p. 272, donde Waters describe la deserción de Lozano y los comentarios de LeWitt en el capítulo dedicado a Cy Twombly. Helen Molesworth argumenta de manera convincente que el boicot a las mujeres y la huelga general de Lozano no son acciones opuestas, sino que ambas “se estructuran en torno al principio del rechazo”. Helen Molesworth, “Tune in, Turn on, Drop out: The Rejection of Lee Lozano”, *Art Journal* 61, n° 4, invierno de 2002, pp.64-71.
3. En el reciente libro de Sarah Lehrer-Graiwer, *Lee Lozano: Dropout Piece*, Londres, Afterall, 2014, encontramos una interpretación notable, rigurosa, de las posteriores acciones de “deserción” de Lozano, y de la vida que llevó después de alejarse del mundo del arte. “El gran rechazo” es la expresión que utilizaba Herbert Marcuse en su *Essay on Liberation*, Boston, Beacon Press, 1969, p. 25, para designar las sucesivas huelgas y boicots salvajes que tuvieron lugar en 1969 [trad. cast.: *Un ensayo sobre la liberación*, México, Joaquín Moritz, 1975]. Julia Bryan-Wilson establece una relación entre “El gran rechazo” y la Art Workers’ Coalition en su libro *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley, University of California Press, 2009, p. 118.
4. L. Lozano, *Private Book 8*, 5 de abril de 1970, p. 115, en el presente volumen, p. 44.
5. L. Lozano, *Private Book 1*, Junio de 1968, s.p.; en el presente volumen, p.31.
6. “No-Info Piece”, Lee Lozano, *Private Book 2*, 17 de Julio de 1969, p. 99 (inédito).
7. Kathi Weeks, *The Problem of Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics and Postwork Imaginaries*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 233.
8. Helen Molesworth, “Tune in, Turn on, Drop out: The Rejection of Lee Lozano”, p.70.
9. David Reed en Katy Siegel “Making Waves: The Legacy of Lee Lozano; Katy Siegel Talks with David Reed”, *Artforum*, octubre de 2001, p.126.
10. Todd Alden analiza la fotografía de Frampton en su magnífico ensayo “The Cave Paintings Exist Because the Caves Were Toilets: Reactivating the Work of Lee Lozano”, en *Lee Lozano: Win First Don’t Last Win Last Don’t Care*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 2006, pp. 13-20 [cat. exp.]
11. Para un amplio análisis de las pinturas y dibujos de herramientas que pintó al principio de su carrera, véase Jo Applin, “Lozano’s Labor”, en Iris Müller-Westermann (ed.), *Lee Lozano*, pp.116-127.
12. En un principio, la exposición se iba a inaugurar en la Green Gallery en 1965, por invitación de Richard Bellamy, pero se suspendió porque la galería quebró. Bellamy había incluido a Lozano en una exposición colectiva de la Green Gallery el año anterior, junto a Richard Smith, Don Judd, Mark Di Suvero, Neil Williams, Dan Flavin y Miles Forst.
13. Véase Hollis Frampton y Scott MacDonald, “Interview with Hollis Frampton: The Early Years”, *October*, n° 12, primavera de 1980, pp.103-126, 108.
14. En 1967 Lozano ideó una de sus primeras piezas conceptuales en el bar Max’s Kansas City, que consistía en pasar “toda la noche durante tres semanas” en ese bar. Lozano, *Private Notebook 4*, agosto de 1969, p.3 (inédito).
15. Andre declaró años después que Lozano tenía en propiedad la mayor colección de sus primeras “obras menores”, en Carl Andre, “In the Matter of Lee Lozano” [1983] en *Abstract Painting 1960-69*, Donald Droll y Jane Necol (eds.), Nueva York, Institute for Art and Urban Resources, P.S. 1 (Projects Studios One) y The Clocktower, 1983, s.p. [cat. exp.]
16. Mignon Nixon, “Posing the Phallus”, *October*, n° 92, primavera de 2000, pp. 99-127. Véase Mignon Nixon “Infinity Politics”, en Yayoi Kusama, ed. Frances Morris, Londres, Tate Publishing, 2012, pp.176-186, donde analiza el tratamiento “paródico” que hace Kusama del objeto erótico y sus accesorios, p.183.
17. Lozano juega en el título de esta obra con la doble acepción de la palabra “boring”, que significa “aburrido”, pero también “taladrado o perforado” [N. del T.]
18. Kathi Weeks, *The Problem of Work*, p. 8.
19. En *The Feminine Mystique* Friedan sostiene que el problema del trabajo (tanto la sobrecarga de labores domésticas como la falta de empleo asalariado) era un elemento clave de “el problema que no tiene nombre”. Véase Betty Friedan, “The Problem with No Name”, en *The Feminine Mystique*, Nueva York, Norton, 1963, pp. 13-30 [trad. cast.: *La mística de la feminidad*, Madrid, Cátedra, 2009].
20. Lucy R. Lippard, “Cerebellion and Cosmic Storms”, p. 191.
21. La *Statement for the Open Public Hearing, Art Workers’ Coalition* [Declaración para la asamblea pública de la Art Workers’ Coalition] de Lee Lozano se ha reeditado en varias publicaciones. Se puede consultar online, junto con otras declaraciones que se prepararon para la audiencia: <http://primaryinformation.org/files/FOH.pdf> (consulta 1 de enero de 2017).
22. Herman Melville, “Bartleby the Scrivener”, en *Billy Budd, Sailor and Selected Tales*, Oxford University Press, 1998 [trad. cast.: *Bartleby el escribiente*, Madrid, Akal, 1998].
23. L. Lozano, *Private Book 2*, 20 de junio de 1969, p. 79 (inédito).
24. Idem.
25. L. Lozano, *Sin título*, 1971. Bass era una artista perteneciente a la comunidad local del teatro y la performance.
26. L. Lozano, *Sin título*, 1971, The Estate of Lee Lozano. Tavins, que había estudiado con Lee Lozano en el Art Institute de Chicago en los años cincuenta, ha declarado después que esta conversación telefónica con Lee Lozano no tuvo lugar. Correspondencia por correo electrónico con la autora, 29 de julio de 2014.
27. Carol LeWitt, correspondencia por correo electrónico con la autora, 23 de abril de 2014.
28. Lucy Lippard, “Cerebellion and Cosmic Storms”, p. 191.
29. Johanna Burton, “The New Honesty: The Life-Work and Work-Life of Lee Lozano”, en Helen Molesworth (ed.), *Solitaire: Lee Lozano, Sylvia Plimack-Mangold, Joan Semmel*, New Haven, y Londres, Yale University Press, 2008, pp. 18-38.
30. Véase Carol Hanisch, “The Personal is Political”, en Shulamith Firestone y Anne

- Koedt (eds.), *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, Nueva York, Radical Feminisms, 1970. <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html> (consulta 8 de Junio de 2015).
31. Cindy Nemser, "My Memories of Eva Hesse", *Woman's Art Journal*, vol. 28, n° 1, primavera-verano de 2007, pp. 26-28.
32. Jill Johnston, "Agnes Martin: Surrender and Solitude", *Gullible Travels*, Nueva York, Links Books, 1974 p. 276. Douglas Crimp analiza la visita de Johnston a Martin en "Back to the Turmoil", en Rhea Anastas y Lynne Cooke (eds.), *Agnes Martin*, New Haven y Londres, Dia Art Foundation, 2011, pp. 58-78 y 70-71.
33. Jill Johnston, "Agnes Martin: Surrender and Solitude", p. 277.
34. Entrevista a Jo Baer realizada por Linda Boesmar, en *BOMB: Artists in Conversation*, n° 53, otoño de 1995. <http://ombmagazine.org/article/1888/jo-baer> (consulta 1 de enero de 2017).
35. Para una crónica contemporánea véase Jo Freeman [firmado originalmente como "Joreen"], "Trashing: The Dark Side of Sisterhood", *Ms.*, abril de 1976, pp. 49-51 y 92-98.
36. Shulamith Firestone, *Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, Londres, Paladin Press 1972 [1970] [trad. cast.: *La dialéctica del sexo*, Barcelona, Kairós, 1976]. Véase también Shulamith Firestone, *Airless Spaces*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1998, donde Firestone hace referencia a su anterior "Boicot a la sonrisa" y a los problemas mentales.
37. L. Lozano, *Private Book 1*, Abril de 1968, s.p., Nueva York, Karma, 2016.
38. L. Lozano, *Women's Lib Brought Bad Luck* [La liberación de las mujeres trajo mala suerte], 1970-1971, The Estate of Lee Lozano.
39. Nota manuscrita. The Estate of Lee Lozano, abril de 1970.
40. En 1971, la sección del WLM reconocía que la concienciación era "la columna vertebral del movimiento". Véase el panfleto "How to start your own consciousness-raising group", distribuido por el Chicago Women's Liberation Union en 1971. <http://www.uic.edu/orgs/cwluherstory/CWLUArchive/crcwlu.html> (consulta 1 de enero de 2017).
41. El artista Ian Wilson, que también estaba trabajando en una serie de piezas de diálogo efímeras titulada *Oral Communication*, se negó a mantener una conversación con Lozano, una negativa que le sacó de quicio y que documentó en *Dialogue Piece*. Véase, Lippard, "Cerebellion and Cosmic Storms", p. 198.
42. L. Lozano, *Private Book 2*, 19 de mayo de 1969, pp. 47-48; en el presente volumen, pp. 36-37.
43. L. Lozano, *Private Book 2*, 3 de julio de 1969, pp. 88 (inédito).
44. Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham y Londres, Duke University Press, 2011, pp. 3 y 123-147.
45. Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure*, p. 3.
46. Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958 [trad. Cast.: *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993]. A pesar del tristemente célebre silencio de Arendt en relación con las cuestiones de género y con el cuerpo (pues su modelo se basa en la polis griega, en la que todas las mujeres y el personal doméstico estaban excluidos), su definición de política sigue siendo un modelo muy eficaz para reflexionar sobre las acciones colectivas e individuales y el problema de la acción humana. Margaret Canovan señala que para los activistas del movimiento estudiantil de los sesenta *La condición humana* "era el manual de la democracia participativa". Véase la introducción que escribió Canovan para *The Human Condition*, p. xvi. Curiosamente, tanto Arendt como Lozano se negaban explícitamente a consentir que las llamaran "feministas".
47. H. Arendt, *The Human Condition*, pp. 176 y 199.
48. H. Arendt, "What is Freedom?", en *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought* [1961], Nueva York, Penguin, 2006, p. 160 [trad. cast.: *Entre el pasado y el futuro*, Barcelona, Península, 2016].
49. H. Arendt, *The Human Condition*, p. 9.
50. L. Lozano, *Private Book 1*, 9 de mayo de 1968, s.p.
51. Carol Hanisch, "The Personal is Political", <http://carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>
52. H. Arendt, *The Human Condition*, p. 23.
53. H. Arendt, *The Human Condition*, p. 176.
54. Como decía Andre, al reducir su nombre a la letra "E", "se perdieron cuatro vocales y cuatro consonantes. Literalmente". Andre, "In the Matter of Lee Lozano", en *Abstract Painting 1960-69*, eds. Donald Droll y Jane Necol, s.p.
55. Wendy Brown, "Feminism Unbound", en *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics*, Princeton, Princeton University Press, 2005, p. 107.
56. Lozano, *Private Book 8*, 5 de abril de 1970, p. 137 (inédito). Pocos días antes de darse cuenta de que se encontraba paralizada, Lozano escribió: "Voy volando a ras sobre abismos de desesperación infinitos, sobre la invisibilidad total de mi propio yo, sobre escalofriantes grietas de vida y de muerte. Dudo que exista algo o alguien más". Lee Lozano, *Private Book 8*, 2 de abril de 1970, p. 96 (inédito).
57. L. Lozano, *Private Book 5*, sin fecha (probablemente escrito en algún momento de enero de 1970), p. 34 (inédito).
58. L. Lozano, *Private Book 7*, 15 de febrero de 1970, p. 1 (inédito).
59. L. Lozano, *Private Book 8*, 27 de marzo de 1970, p. 70 (inédito).
60. "Esta novela no fue un toque de clarín en pro de la liberación femenina. Describía muchas emociones femeninas de agresión, de hostilidad, de resentimiento". Doris Lessing, "Preface", *The Golden Notebook*, Londres, Fourth State, 2011 [1962], p. 8 [trad. cast.: *El cuaderno dorado*, Barcelona, Noguer, 1989].
61. En las últimas páginas del libro, Lessing describe la crisis psicológica de Anna en los siguientes términos: "Se le ocurrió que estaba enloqueciendo. Aquello era la 'depresión nerviosa' que había profetizado, el 'crac'". Doris Lessing, *The Golden Notebook*, p. 564.
62. Jacqueline Rose, *Women in Dark Times*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2014, p. x.
63. Las obras de la serie final de Lozano *Wave Paintings* [Pinturas de ondas], integrada por pinturas abstractas de grandes dimensiones, se expusieron en el Whitney Museum of American Art en diciembre de 1970.
64. Nota manuscrita. The Estate of Lee Lozano, 1970.
65. Christopher Bollas, *Catch Them Before They Fall: The Psychoanalysis of Breakdown*, Londres, Routledge, 2012, p. 7. Bollas habla del trabajo "pionero" de Laing en Kingsley Hall, Londres, y afirma que fue uno de los primeros analistas que vivía y trabajaba junto al analizado.
66. Bollas, *Ready to Catch Them Before They Fall*, p. 5.
67. "Dropout solo puede funcionar si viene acompañada de una reducción del consumo: del consumo de calorías, de cigarrillos, de maría; de energía festiva (bailar, por ejemplo); de emociones, de intensidad, de agitación, de ambición, de trabajo". Lee Lozano, *Private Book 8*, 5 de abril de 1970, p. 120; en el presente volumen, p. 47.





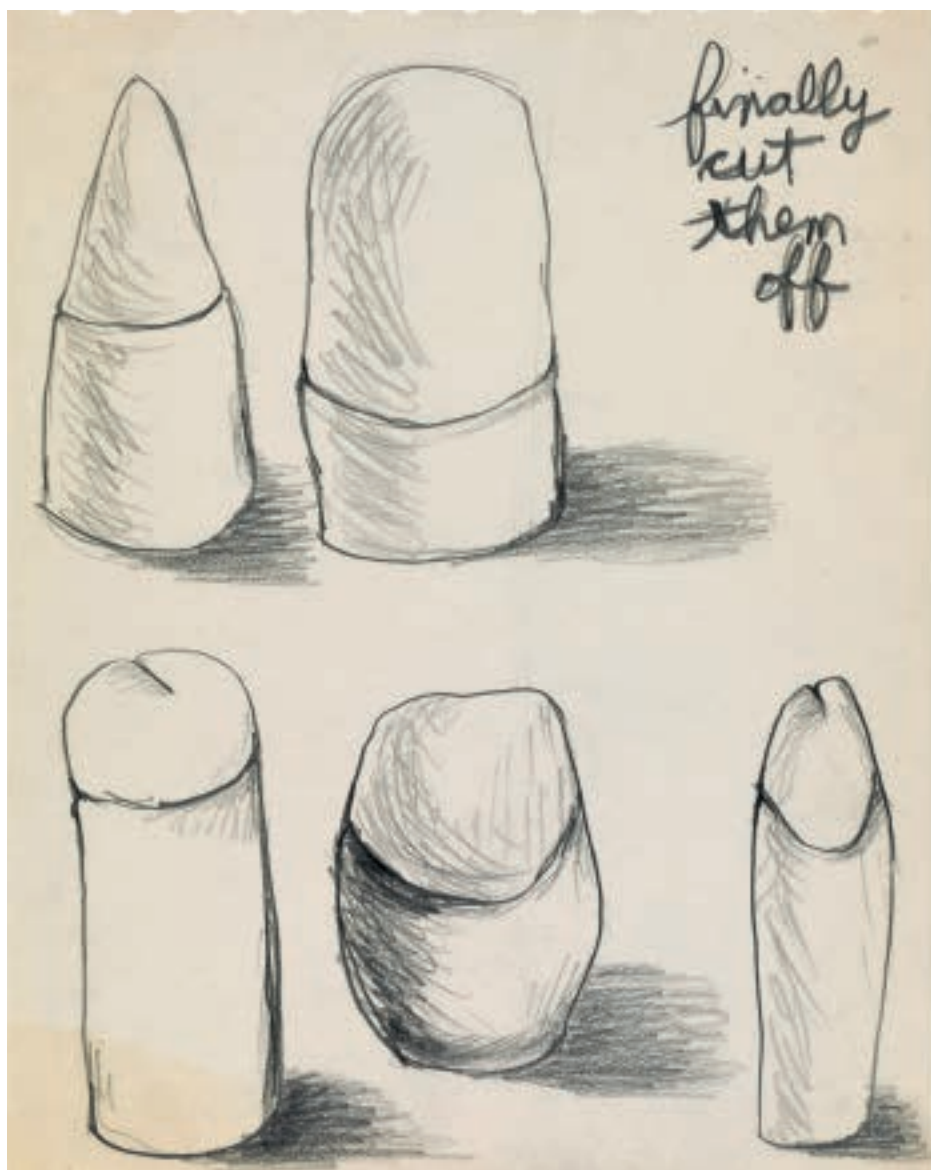


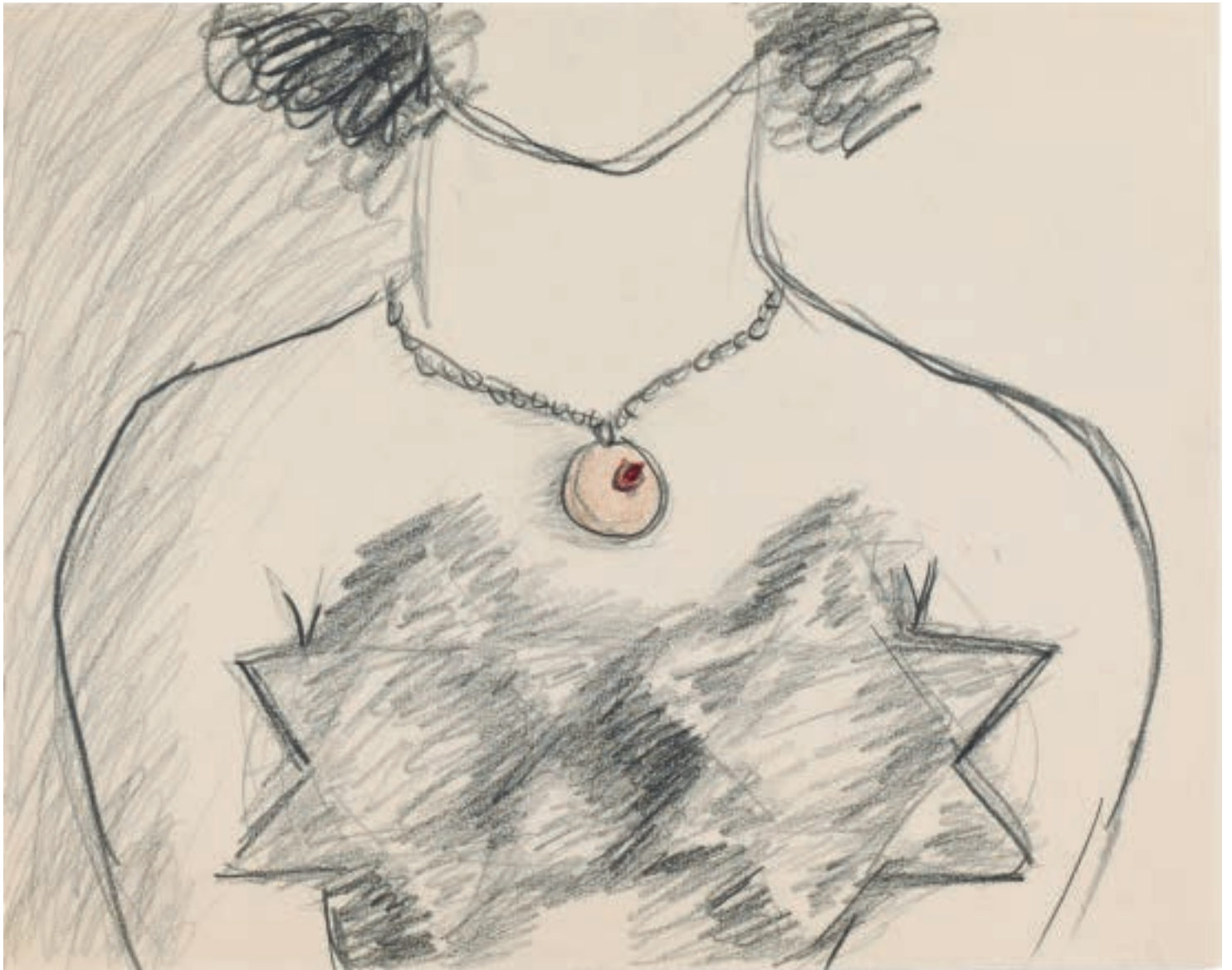






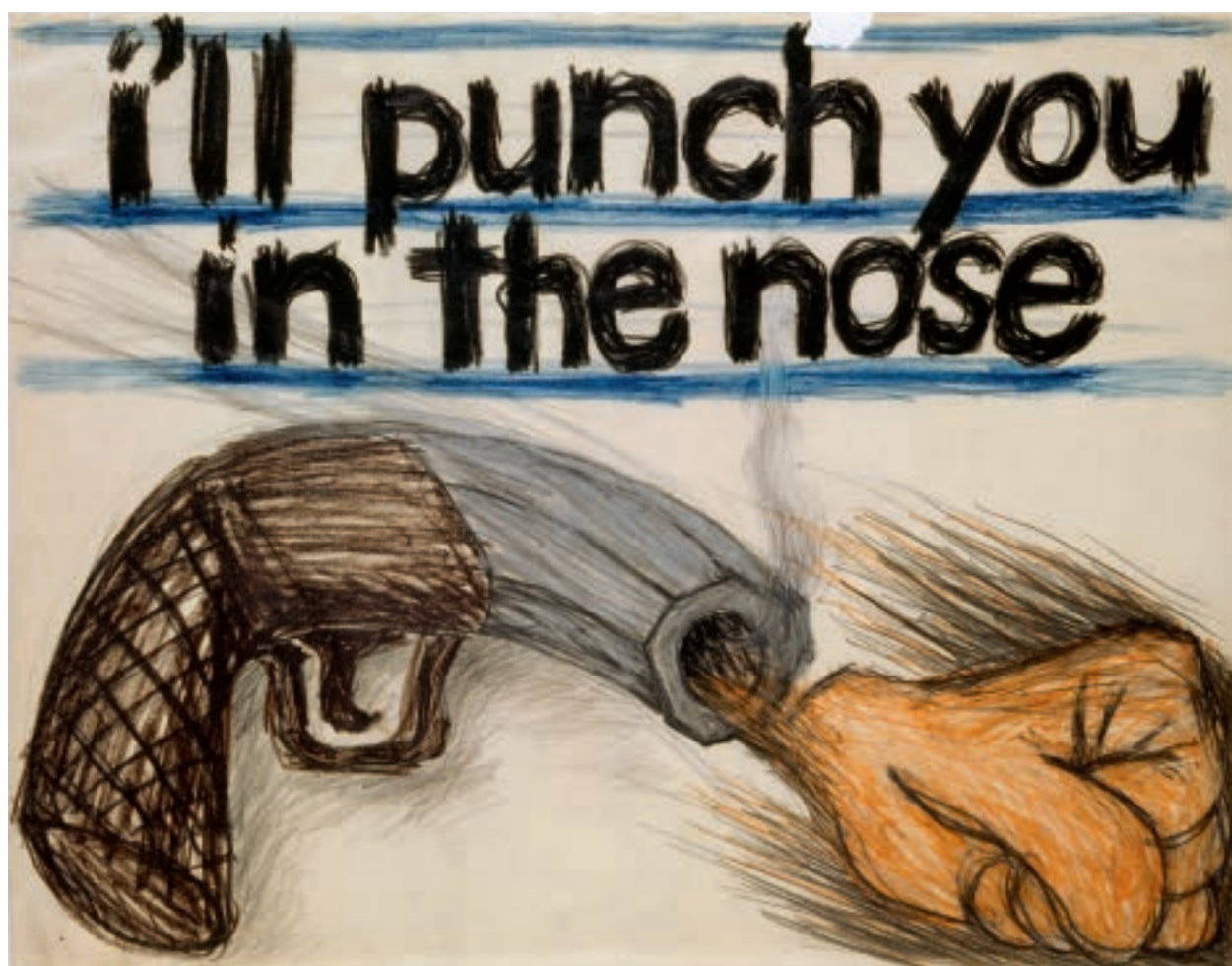


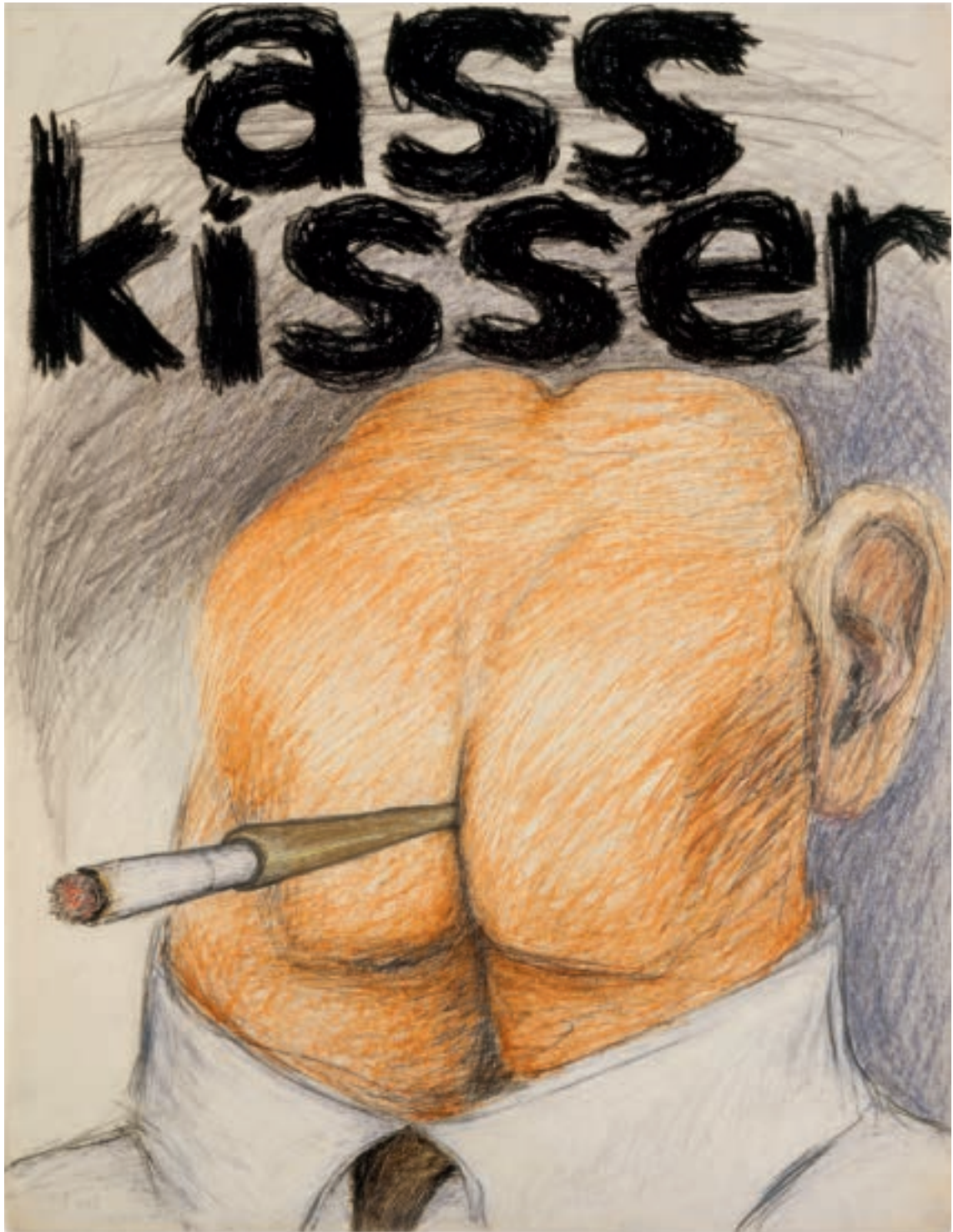


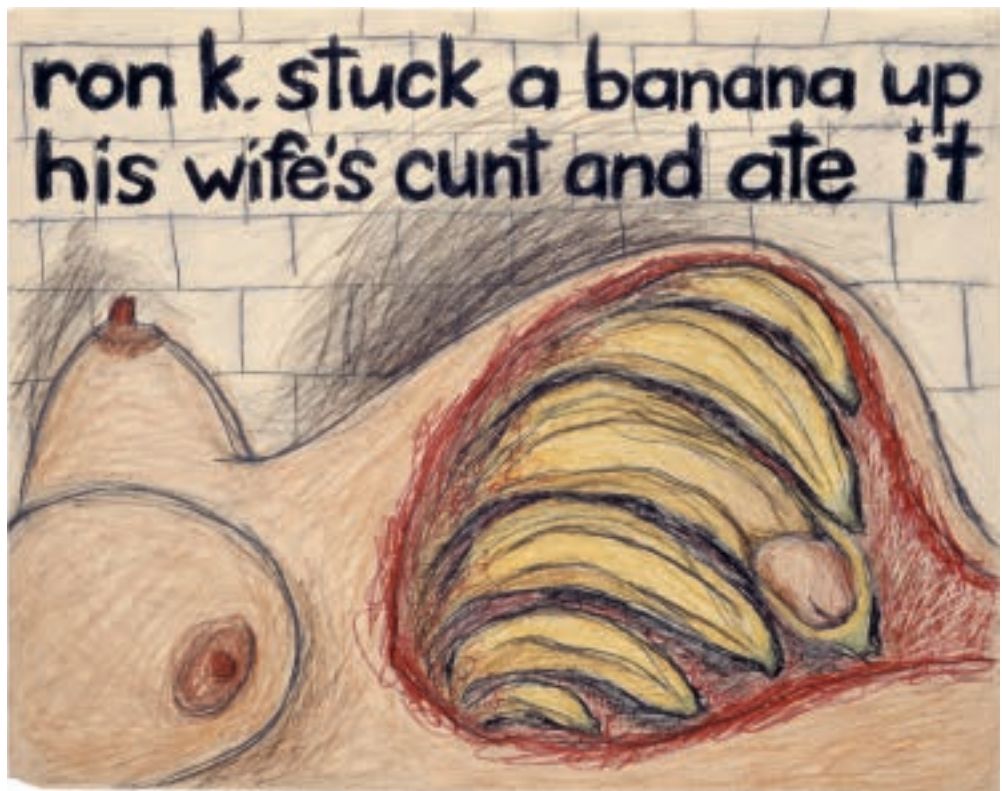


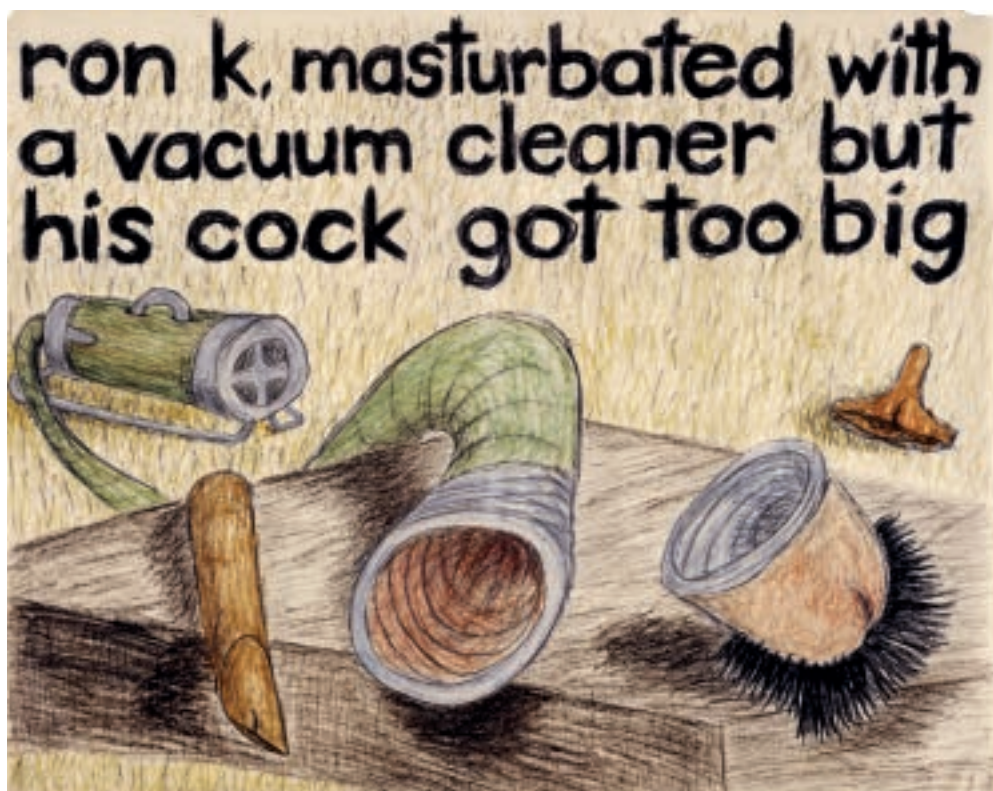
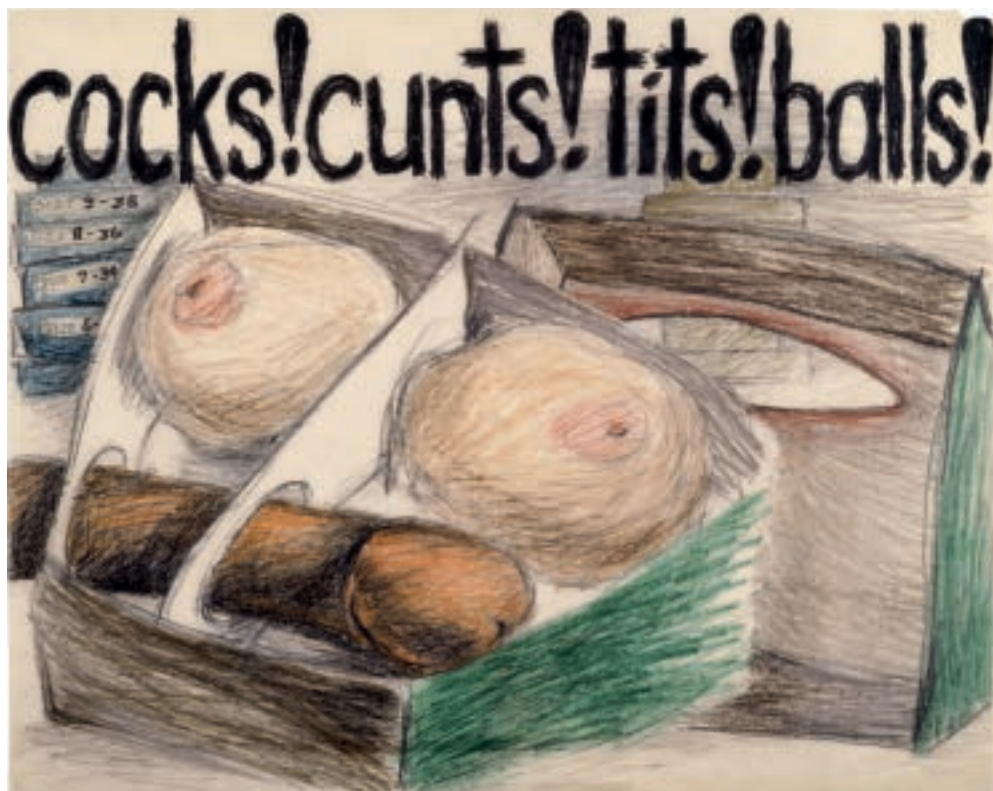














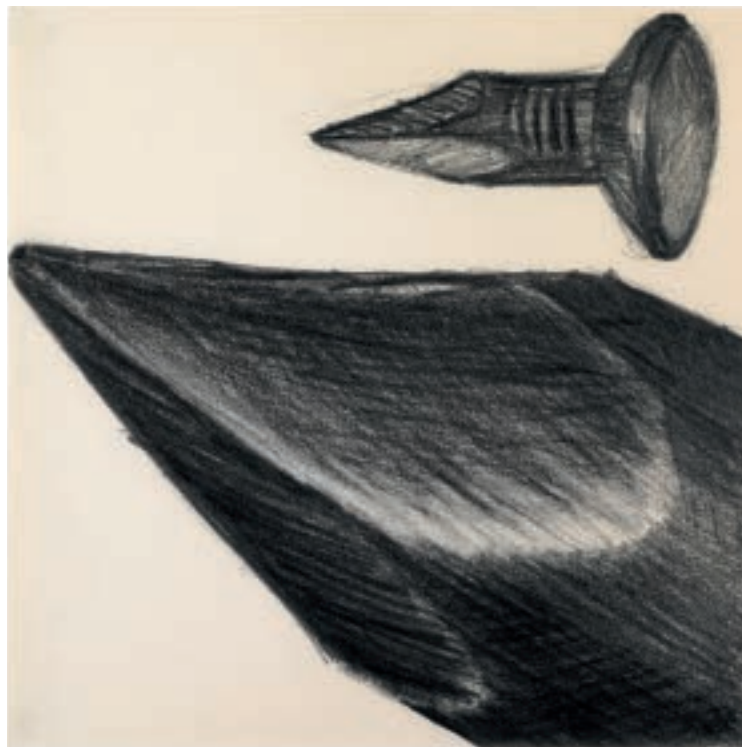
















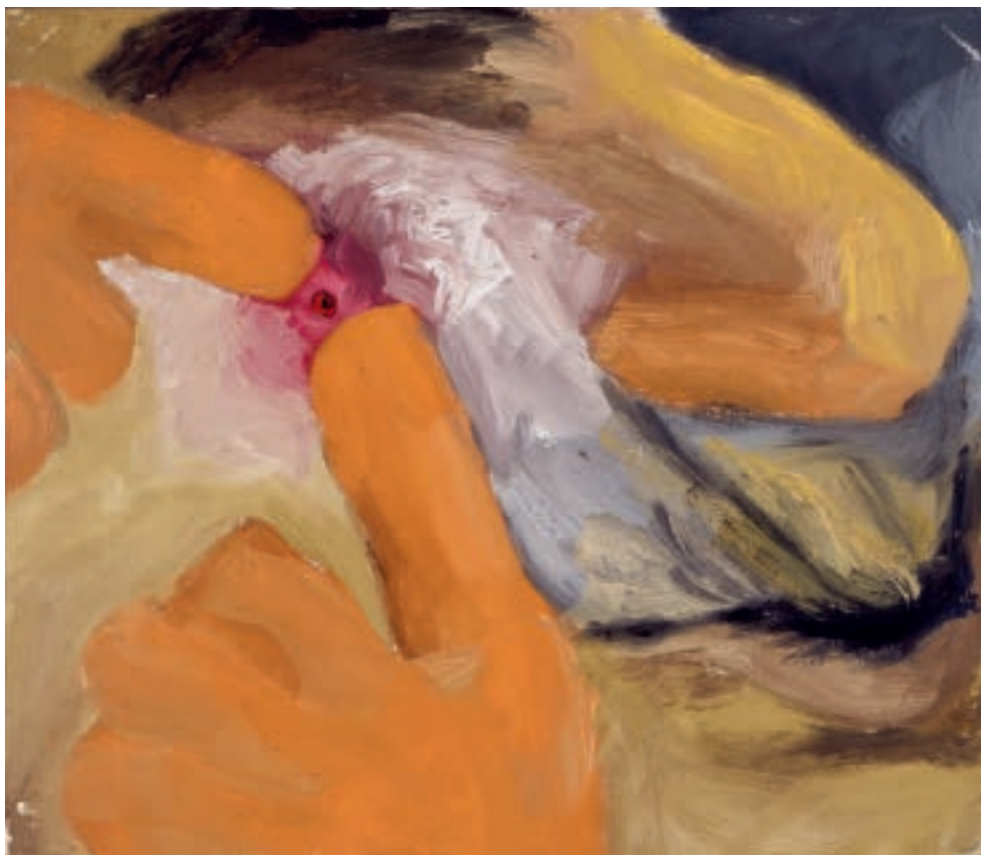




















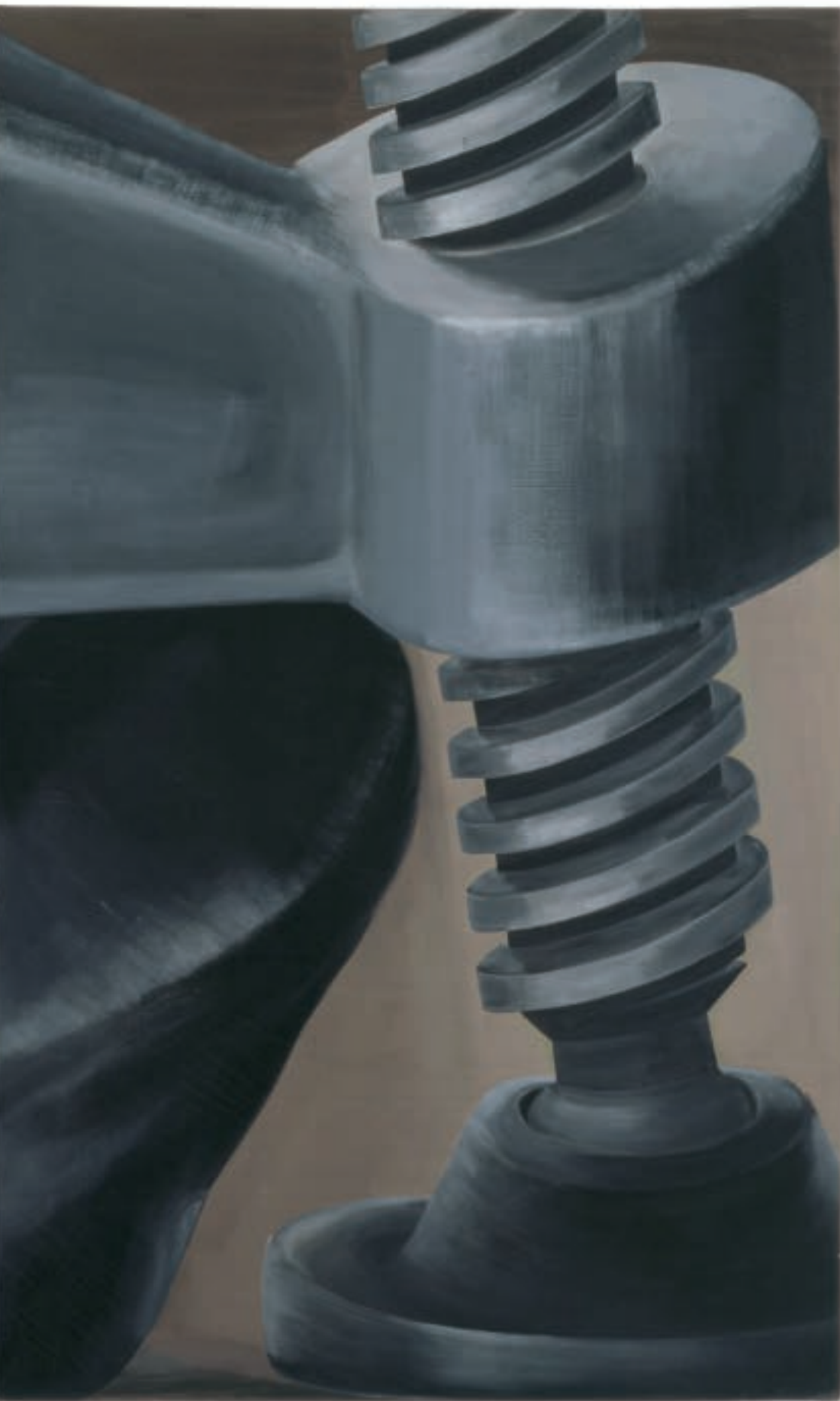










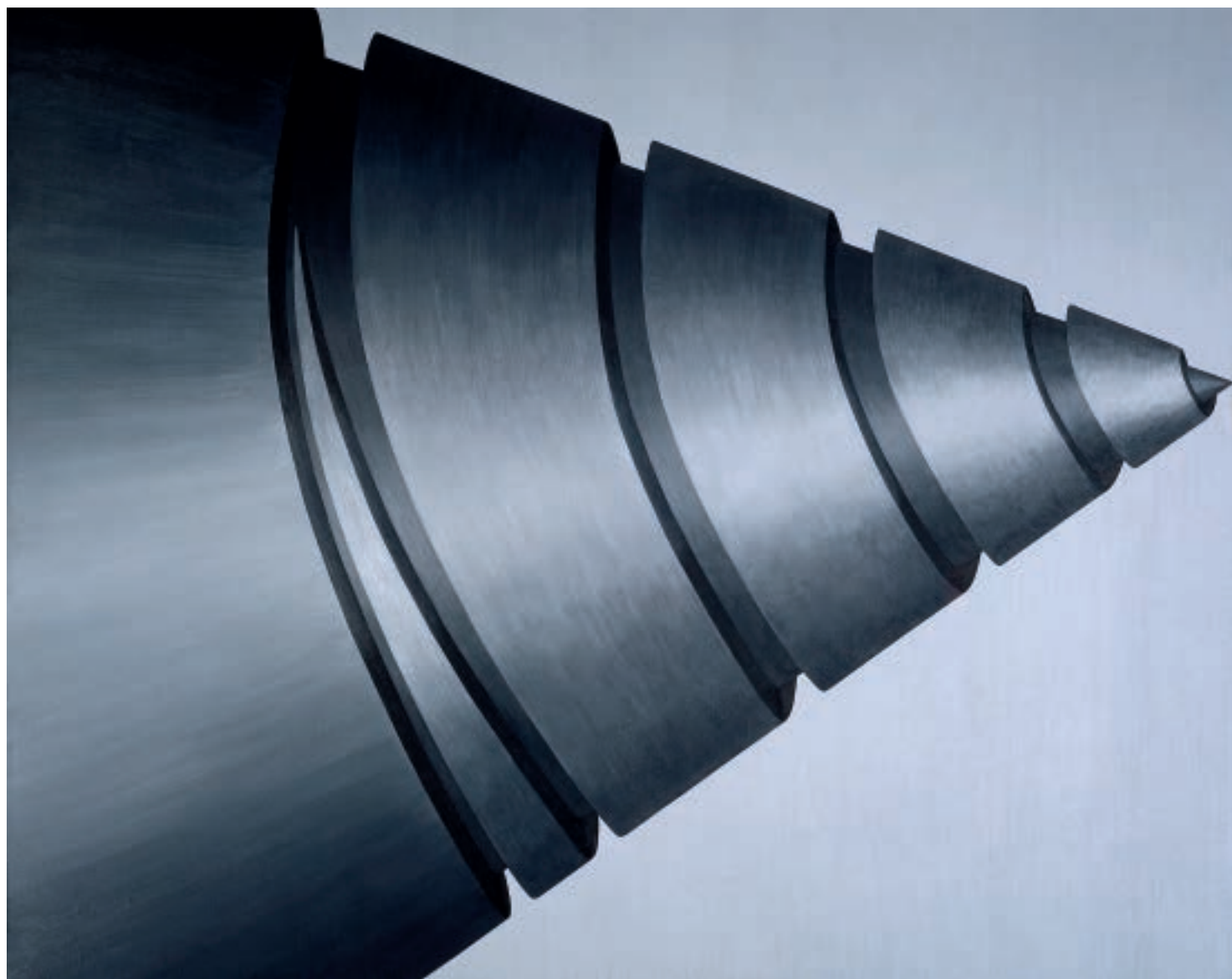










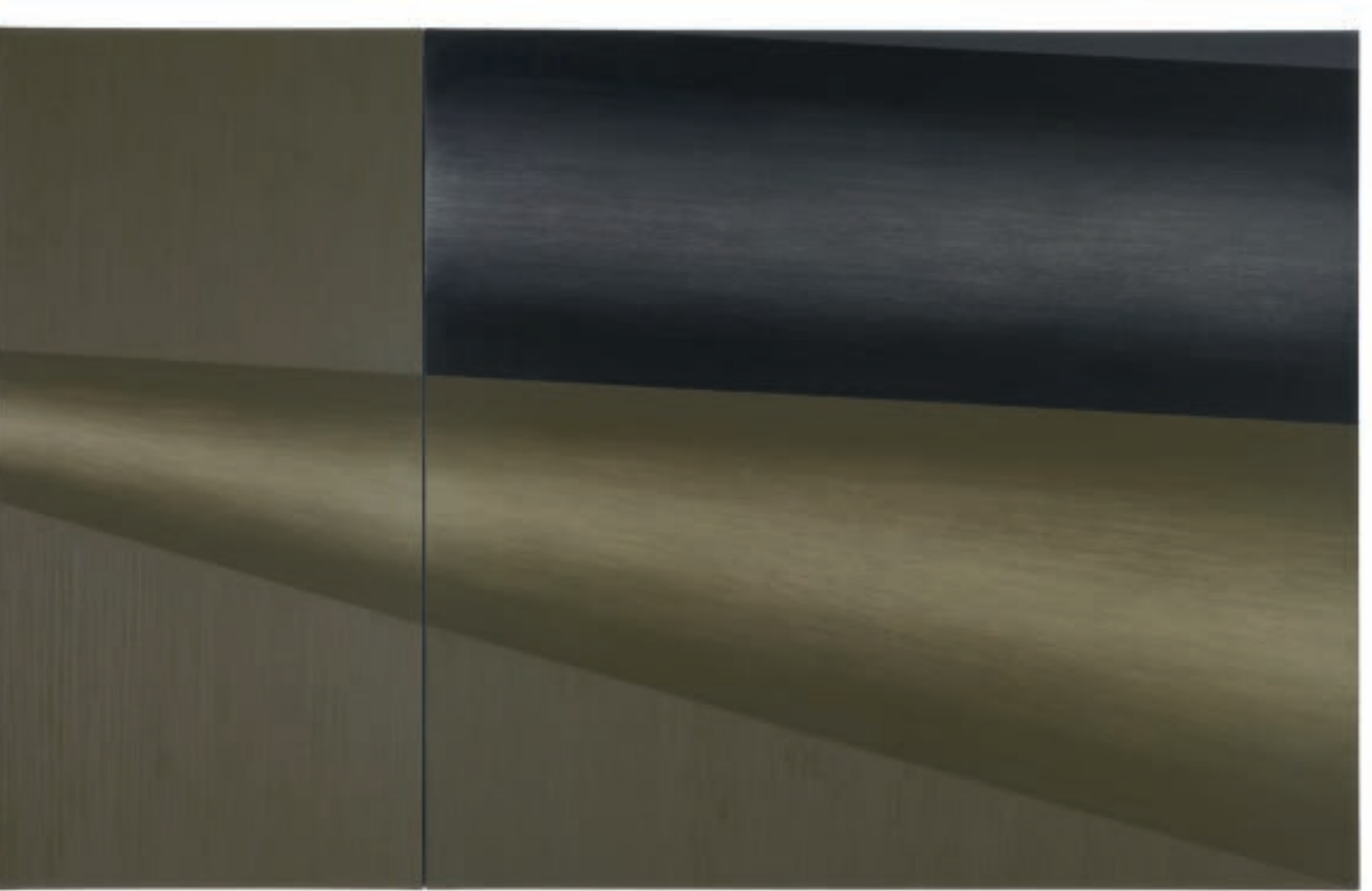








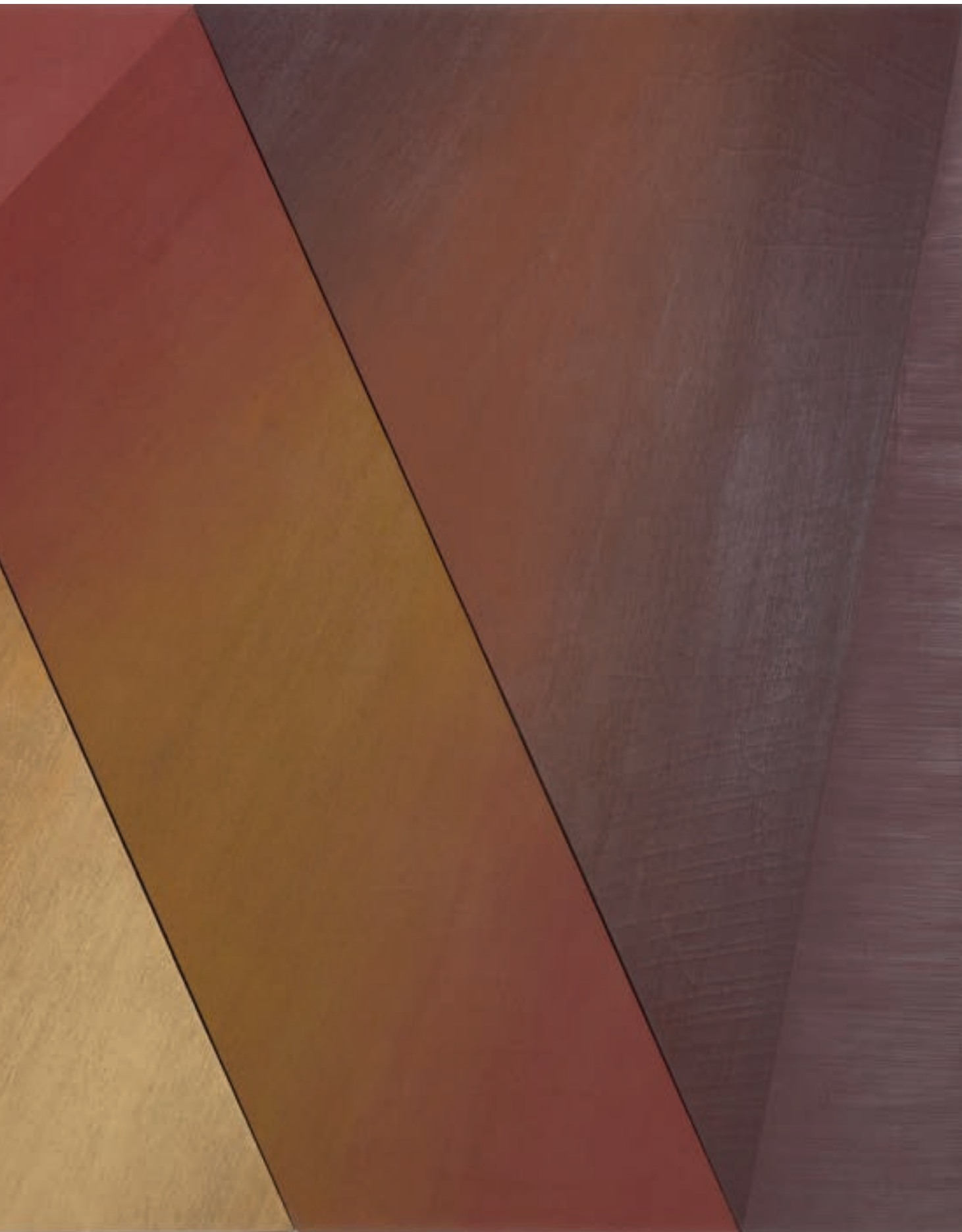












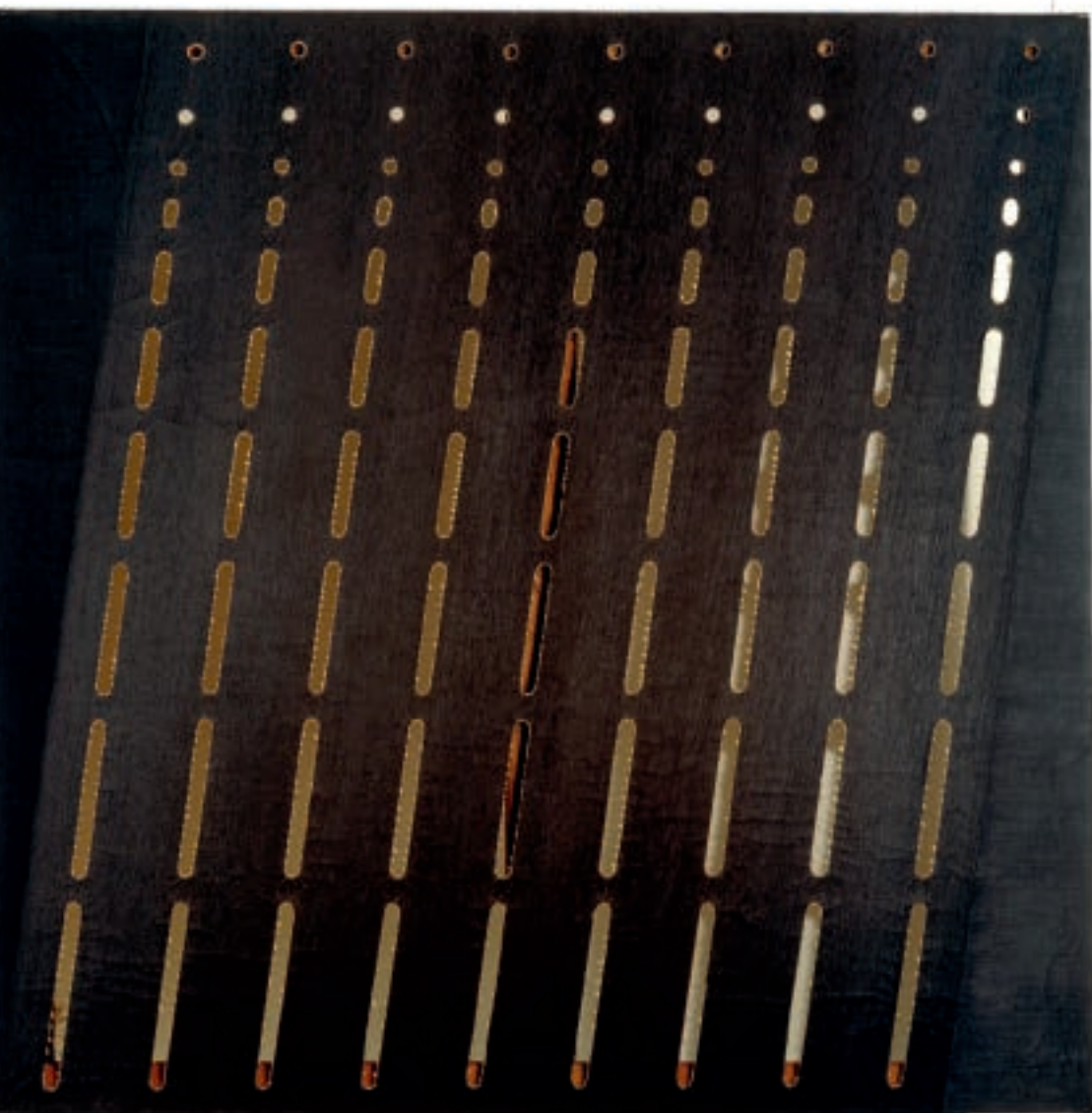


















12 Wave [Onda 12], 1969
16 Wave [Onda 16], 1969









SUBJECT A						
DAY 22.88 THROUGH OCT. 20.42						
#	CH. OF #	1	2	3	4	5
1	00000					
2	00000					
3	00000					
4	00000					
5	00000					
6	00000					
7	00000					
8	00000					
9	00000					
10	00000					
11	00000					
12	00000					
13	00000					
14	00000					
15	00000					
16	00000					
17	00000					
18	00000					
19	00000					
20	00000					
21	00000					
22	00000					
23	00000					
24	00000					
25	00000					
26	00000					
27	00000					
28	00000					
29	00000					
30	00000					
31	00000					
32	00000					
33	00000					
34	00000					
35	00000					
36	00000					
37	00000					
38	00000					
39	00000					
40	00000					
41	00000					
42	00000					
43	00000					
44	00000					
45	00000					
46	00000					
47	00000					
48	00000					
49	00000					
50	00000					
51	00000					
52	00000					
53	00000					
54	00000					
55	00000					
56	00000					
57	00000					
58	00000					
59	00000					
60	00000					
61	00000					
62	00000					
63	00000					
64	00000					
65	00000					
66	00000					
67	00000					
68	00000					
69	00000					
70	00000					
71	00000					
72	00000					
73	00000					
74	00000					
75	00000					
76	00000					
77	00000					
78	00000					
79	00000					
80	00000					
81	00000					
82	00000					
83	00000					
84	00000					
85	00000					
86	00000					
87	00000					
88	00000					
89	00000					
90	00000					
91	00000					
92	00000					
93	00000					
94	00000					
95	00000					
96	00000					
97	00000					
98	00000					
99	00000					
100	00000					

SUBJECT B						
DAY 22.87 THROUGH OCT. 20.42						
#	CH. OF #	1	2	3	4	5
1	00000					
2	00000					
3	00000					
4	00000					
5	00000					
6	00000					
7	00000					
8	00000					
9	00000					
10	00000					
11	00000					
12	00000					
13	00000					
14	00000					
15	00000					
16	00000					
17	00000					
18	00000					
19	00000					
20	00000					
21	00000					
22	00000					
23	00000					
24	00000					
25	00000					
26	00000					
27	00000					
28	00000					
29	00000					
30	00000					
31	00000					
32	00000					
33	00000					
34	00000					
35	00000					
36	00000					
37	00000					
38	00000					
39	00000					
40	00000					
41	00000					
42	00000					
43	00000					
44	00000					
45	00000					
46	00000					
47	00000					
48	00000					
49	00000					
50	00000					
51	00000					
52	00000					
53	00000					
54	00000					
55	00000					
56	00000					
57	00000					
58	00000					
59	00000					
60	00000					
61	00000					
62	00000					
63	00000					
64	00000					
65	00000					
66	00000					
67	00000					
68	00000					
69	00000					
70	00000					
71	00000					
72	00000					
73	00000					
74	00000					
75	00000					
76	00000					
77	00000					
78	00000					
79	00000					
80	00000					
81	00000					
82	00000					
83	00000					
84	00000					
85	00000					
86	00000					
87	00000					
88	00000					
89	00000					
90	00000					
91	00000					
92	00000					
93	00000					
94	00000					
95	00000					
96	00000					
97	00000					
98	00000					
99	00000					
100	00000					

Cita, carta de Michael, 20 de sept. del 70: "Info: envíame tu *Masturbation Piece* –o algunos detalles sobre ella".

Masturbation Investigation [Investigación sobre la masturbación] (3-5 de abril del 69)

Nota: otras piezas en ejecución simultanea: *Grass Piece* [Pieza con hierba], *General Strike Piece* [Pieza de la huelga general], y alejamiento de los humanos y del mundo exterior. Me niego a ver a mi pareja o a cualquier otra persona.

3 abr.: Masturbación con fantasías: follar con algunos humanos concretos, después con humanos imaginarios.

Masturbación con fotos: *Screw*, números 9 y 10.

4 abr.: Masturbación con diversos objetos: un pedal de moto de caucho endurecido, una pluma, una zanahoria*, una bombilla con forma fálica.

5 abr.: Masturbación mirando un espejito en el que se reflejan los genitales: observar hinchazón, turgencia, cambio de color de rojo claro a rojo fuerte, violenta eyaculación de lubricación procedente de un conducto cercano al clitoris, y vibración durante el orgasmo.

Satisfacción del interés por investigar la masturbación.

* Era una zanahoria muy sensual y debido a su origen ██████████ orgánico, funcionaba mejor que los demás objetos que utilicé. Pero follar con objetos es un infierno.

CC. a Michael, a través de Morning Sun Farm.

QUOTE, LETTER FROM MICHAEL, SEPT 20, 70: "INFO - SEND ME YOUR MASTURBATION PIECE - OR DETAILS ABOUT IT."

MASTURBATION INVESTIGATION (APRIL 3-5, 1969)

NOTE: OTHER PIECES SIMULTANEOUSLY IN PROCESS: GRASS PIECE, GENERAL STRIKE PIECE, & A WITHDRAWAL FROM HUMANS & THE OUTSIDE WORLD. I REFUSE TO SEE MY PARTNER OR ANYONE ELSE.

APR 3: MASTURBATION TO FANTASIES: BALLING SPECIFIC HUMANS, THEN IMAGINARY HUMANS.

MASTURBATION TO PICTURES: SCREW, ISSUES 9 & 10.

APR 4: MASTURBATION USING VARIOUS OBJECTS: HARD RUBBER MOTORCYCLE PEDAL, FEATHER, CARROT*, PHALLIC-SHAPED LIGHTBULB.

APR 5: MASTURBATION LOOKING INTO SMALL MIRROR REFLECTING GENITAL: OBSERVE TUMESCENCE, TURGIDITY, COLOR CHANGE FROM LIGHT RED TO BRIGHT RED, VIOLENT EJACULATION OF LUBRICATION FROM DUCT NEAR CLITORIS, & VIBRATION DURING ORGASM.

SATISFACTION OF INTEREST IN INVESTIGATING MASTURBATION.

* IT WAS A SEXY CARROT & BEING ~~ORGANIC~~ ORGANIC, WORKED BEST OF ALL THE OBJECTS USED. BUT BALLIN' WITH OBJECTS IS THE ABYSS.

CC - MICHAEL, 90 MORNING SUN FARM.

10 de abril de 1969

Declaración para la asamblea pública de la
Art Workers' Coalition [Coalición de trabajadores del arte].

Para mí, no puede haber una revolución artística separada de una revolución científica, de una revolución política, de una revolución educativa, de una revolución de las drogas, de una revolución sexual o de una revolución personal. No puedo pensar en un programa de reformas de los museos sin prestar la misma atención a una serie de reformas de las galerías y de las revistas de arte destinadas a acabar con los estamentos de artistas y de escritores. Yo no me definiría como una trabajadora del arte, sino más bien como una soñadora del arte, y solo estoy dispuesta a participar en una revolución total que sea al mismo tiempo personal y pública.

Lee lozano
Grand Street, 60, Nueva York

Masturbation Piece – Comenzada mas o menos a la vez que Grass Piece [Pieza [Pieza de la masturbación] con hierba] y General Strike Piece [Pieza de la huelga general]; "liquidada" en un período de aproximadamente 10 días.
(Describela verbalmente, con discreción).

General Strike Piece – (Comenzada "oficialmente" el día después de leer la Declaración para la asamblea pública; las partes [Pieza de la huelga general] empiezan en un periodo previo ■■■■ de 2 meses).
Describela verbalmente.

Book of Change Piece – (Comenzada en 1965, "oficialmente" [Pieza del libro del cambio] se empieza ■■■■ el 21 de abril del 69)

Way Out Piece – (■■■■ Concebida el 6 de mayo del 69) [cont. en la página siguiente]
[Pieza de la salida]

APRIL 10, 69

STATEMENT FOR OPEN PUBLIC HEARING,
ART WORKERS COALITION.

FOR ME THERE CAN BE NO ART REVOLUTION THAT IS SEPARATE FROM A SCIENCE REVOLUTION, A POLITICAL REVOLUTION, AN EDUCATION REVOLUTION, A DRUG REVOLUTION, A SEX REVOLUTION OR A PERSONAL REVOLUTION. I CANNOT CONSIDER A PROGRAM OF MUSEUM REFORMS WITHOUT EQUAL ATTENTION TO GALLERY REFORMS AND ART MAGAZINE REFORMS WHICH WOULD AIM TO ELIMINATE STABLES OF ARTISTS AND WRITERS. I WILL NOT CALL MYSELF AN ART WORKER BUT RATHER AN ART DREAMER AND I WILL PARTICIPATE ONLY IN A TOTAL REVOLUTION SIMULTANEOUSLY PERSONAL AND PUBLIC.

LEE LOZANO
60 GRAND ST., N.Y.C.

MASTURBATION PIECE - (STARTED AT ABT SAME TIME AS GRASS PIECE AND GENERAL STRIKE PIECE; "PETERED OUT" WITHIN APPROX. 10-DAY PERIOD).
(DESCRIBE VERBALLY, AT ☐ DISCRETION).

GENERAL STRIKE PIECE - (STARTED "OFFICIALLY" DAY AFTER READING OF STATEMENT AT OPEN HEARING; PARTS BEGUN WITHIN A PREVIOUS ~~2~~ 2-MONTH PERIOD).
DESCRIBE VERBALLY.

BOOK-OF-CHANGE PIECE - (STARTED IN 1965, "OFFICIALLY" STARTED ~~APRIL 21, 69~~ APRIL 21, 69)
WAY OUT PIECE - (~~CONCEIVED~~ CONCEIVED MAY 6, 69) [CONT. NEXT PAGE]

Si hago la No-Grass
Piece ¿que pasará con
la Book-of-Change
Piece?

Grass Piece [Pieza con hierba]

Pillar un buen montón de hierba de excelente calidad, medio kilo, por lo menos.
Fumármelo todo lo rápido que pueda. Estar todo el día colocada, todos los días.
Ver qué pasa. (1 de abril del 69).

Una de las cosas que pasan es que cada vez necesito más y más
hierba para sentirme bien. ¿Será que uno se vuelve inmune? (17 de abril del 69)
La cantidad de maría necesaria para colocarme se ha estabilizado.
Esta noche he empezado a fumarme ■ el último bote de hierba pura.
Cuando se me acabe del todo, ■ me fumaré las ramitas y quedarán también
muchas semillas que pienso ■ comerme ■ (ha sido una pieza brillante,
pero me gustaría acabarla en un abrir y cerrar de ojos). Ya he decidido cuál
va a ser la siguiente pieza: pasar la misma cantidad de tiempo sin fumar.

“Busca los extremos,
es donde se concentra
la acción.” (24 de abril del 69)

Cada día me siento más cansada. Esta sensación de extenuación
podría deberse al exceso de hierba, o al exceso de trabajo,
o a la monotonía de mi vida. (29 de abril del 69)

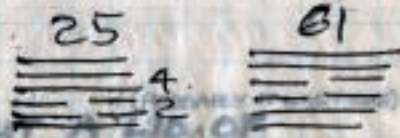
Voy a terminar la Grass Piece con una fanfarria: una cápsula de mescalina
que me ha regalado Kaltenbach. (2 de mayo del 69) * Ya no me coloco, solo estoy
atontada. Se me han acabado las ramitas y las semillas. (3 de mayo del 69)

* Esto se pospuso debido a circunstancias ajenas a mi control. Por fin tomé la
mescalina: 11 de mayo del 69. No me hizo nada, seguramente estaba pasada,
la cápsula salió mala.

Nota: salvo cuando me levantaba (de bajón) por las mañanas,
solo ha habido dos ocasiones en las que no he estado fumada
a lo largo de esta pieza, un par de horas en cada ocasión.
Hay un punto de Yin en todo Yang y un punto de Yang en todo Yin, según dicen.

IF I DO THE NO-GRASS
PIECE, WHAT WILL HAPPEN
TO THE BOOK-OF-CHANGE
PIECE?

GRASS PIECE

25 61


MAKE A GOOD SCORE, ABOUT A LID OF
EXCELLENT GRASS. SMOKE IT UP AS FAST
AS YOU CAN. STAY HIGH ALL DAY, EVERY
DAY. SEE WHAT HAPPENS. (APRIL 1, 69)
ONE THING THAT HAPPENS IS THAT IT TAKES
MORE AND MORE GRASS TO GET FEELIN GOOD.
IMMUNITY BUILDING UP? (APR 17, 69)
THE AMOUNT OF GRASS NEEDED TO GET HIGH HAS
STABILIZED ITSELF. TONIGHT I STARTED TO SMOKE ~~THE~~
THE LAST CONTAINER OF CLEANED SHIT. WHEN THAT IS
GONE THERE ARE ~~SEEDS~~ ^{TO SMOKE} TWIGS AND A LOT OF
SEEDS WHICH I AM GOING TO ~~EAT~~ EAT. (THIS HAS
BEEN A SCINTILLATING PIECE BUT I'D LIKE TO FINISH
IT IN A FLASH.) DECIDED ON NEXT PIECE: GO WITHOUT
GRASS FOR THE SAME AMOUNT OF TIME.

"SEEK THE EXTREMES,
THAT'S WHERE ALL THE
ACTION IS."

(APRIL 24, 69)

I GET MORE TIRED EVERY DAY. THIS FEELING
WASTED MIGHT BE FROM SMOKING SO MUCH GRASS,
OR FROM WORKING SO HARD WHICH I'VE BEEN DOING,
OR FROM THE MONOTONOUSNESS OF MY DAYS. (APRIL 23, 69)
I'LL END THE GRASS PIECE WITH A FANFARE:
A CAP OF Mescaline KALTENBACH GAVE
ME. (MAY 2, 69)* NOT HIGH ANYMORE, JUST NUMB.
FINISHED GRASS, TWIGS & SEEDS. (MAY 3, 69)

*THIS WAS POSTPONED DUE TO CIRCUMSTANCES BEYOND MY
CONTROL. FINALLY TOOK Mescaline: MAY 11, 69. IT BLANKED
OUT, MUST'VE BEEN A DUD PILL, A BAD CAP.

NOTE: ASIDE FROM WHEN I WOKE UP ^(DOWN) IN THE MORNING
THERE WERE TWO OCCASIONS WHEN I WASN'T HIGH
DURING THIS PIECE, ABOUT A COUPLE OF HOURS EACH.
THERE'S A SPOT OF YIN IN EVERY YANG & A SPOT OF YANG IN EVERY YIN, AS "THEY" SAY.

No-Grass Piece [Pieza sin hierba]

Pasar sin fumar hierba la misma cantidad de tiempo que Grass Piece [Pieza con hierba], que al final ha durado 33 días. Comienza inmediatamente después de Grass Piece (4 de mayo del 69). (La pieza termina el 6 de junio del 69). Comienza la paranoia, (4 de mayo del 69) otros síntomas prehierba. Siento un flujo de adrenalina tan intenso que me coloco con él (5 de mayo del 69). Me coloco con un vasito de vino (5 de mayo del 69). Noche de insomnio, anoche, otro síntoma pre-hierba (6 de mayo del 69). Exceso de sueños (7 de mayo del 69). Sueños en duermevela. Todo parece más divertido (9 de mayo del 69). Esta noche me sentía tensa y me dolía la cabeza y quería colocarme por primera vez desde que empecé con esta pieza (9 de mayo del 69). Si alguien me hubiera ofrecido hierba me habría colocado. Continúa el insomnio; ataques de ira (10 de mayo del 69). Tristeza incontrolable (10 de mayo del 69). Sentimiento de muerte. Me tomo una mescalina pero es una porquería así que mis amigos hacen que me coloque con costo y hierba para ayudarme a regresar de mi mal no-viaje. (11 de mayo del 69). Continúa el insomnio (12 de mayo del 69). Se presenta un amigo que me trae un porro. ¿Cómo rechazarlo? (Compartimos el porro pero no me coloco demasiado) (12 de mayo del 69). Duermo bien anoche por primera vez desde el 5 de mayo (14 de mayo del 69). Fumar hierba me habría sentado hoy mucho mejor (estoy esperando algo) (14 de mayo del 69). Vuelve el insomnio. Me tumbo en la cama y ■■■■ se me ocurren ■■■■ ideas. (en lugar de colocarme y que se me ocurran ideas) Pongo en marcha el movimiento "hierba para Bogside". (¿Qué puedes hacer por los negros y los P.R.¹ Que intentan hacerse con una buena "educación" en Nueva York (y en otros lugares) y ya tienen hierba? Enviarles ■■■■ tus últimas obras de arte (arte bien informado) (16 de mayo del 69). (Redactar esto y enviarlo el 17 de mayo junto con Grass Piece a la exposición de Lucy –18 de mayo del 69). Aparece Moose y después nos vamos a su choza y nos colocamos a petición mía y mantenemos un diálogo estupendo. Cuando Moose estaba aquí le pregunté si tenía algo de hierba y y si me invitaría a fumar (17 de mayo del 69). No puedo dormir (19 de mayo del 69). El agotamiento aumenta día a día (22 mayo 69). Aparece John Torreano con una hierba deliciosa, cultivada en casa, en un sobre. Compartimos un poco durante el diálogo. Quiere que me quede con el resto (sigue en p. 49)

[En el margen]

Nota: Quizá el insomnio se debe a que no quiero soñar mientras duermo. Viajo, que es agotador, ino quiero ir a ninguna parte en este momento!

1. *Puerto Rican*, es decir, "puertorriqueños".

NO-GRASS PIECE

GO WITHOUT GRASS FOR THE SAME AMOUNT OF TIME AS GRASS PIECE, WHICH TURNS OUT TO BE 33 DAYS. START IMMEDIATELY AFTER GRASS PIECE. (MAY 4, 69) [PIECE ENDS JUNE 6, 69]. PARANOIA STARTS, (MAY 4, 69) OTHER PRE-GRASS SYMPTOMS. NOTICE SUCH AN INTENSE FLOW OF ADRENALIN THAT I GET HIGH ON IT. (MAY 5, 69) GET HIGH ON A SMALL GLASS OF WINE. (MAY 5, 69) SLEEPLESS NIGHT, ^{LAST NIGHT} ANOTHER PRE-GRASS SYMPTOM. (MAY 6, 69) EXCESSIVE DREAMING. (MAY 7, 69) HALF-AWAKE DREAMS, EVERYTHING SEEMS FUNNIER. (MAY 9, 69) TONIGHT I FELT TENSE & HAD A HEADACHE & WANTED TO TURN ON FOR THE FIRST TIME IN THIS PIECE. (MAY 9, 69) IF SOMEONE HAD OFFERED ME GRASS I WOULD'VE TURNED ON. SLEEPLESSNESS CONTINUES; FITS OF PIQUE. (MAY 10, 69) UNCONTROLLABLE SADNESS. (MAY 10, 69) DEATHNESS. DROP Mescaline BUT IT'S A DUD SO FRIENDS TURN ME ON WITH HASH & GRASS TO GET ME OFF MY BAD NO-TRIP. (MAY 11, 69) SLEEPLESSNESS CONTINUES. (MAY 12, 69) A FRIEND WHO VISITS BRINGS ME A JOINT. HOW CAN I REFUSE? (MAY 12, 69) ^{LAST NIGHT} SLEEP WELL, FOR FIRST TIME SINCE MAY 5. (MAY 14, 69) SMOKING GRASS WOULD HAVE MADE TODAY SO MUCH BETTER (I AM WAITING FOR SOMETHING). (MAY 14, 69) SLEEPLESSNESS RETURNS. I LIE IN BED & ~~NEED~~ ^{INSTEAD OF TURNING ON & GETTING IDEAS.} GETTING IDEAS. (MAY 16, 69) START A "SEND GRASS TO BOG-SIDE" MOVEMENT. [WHAT CAN YOU DO FOR THE YOUNG BLACKS & P.R.'S TRYING TO GET AN "EDUCATION" IN N.Y. WHO ALREADY HAVE GRASS? SEND THEM ^{YOUR} NEW ART, ^{ELSEWHERE} (HIGH-INFORMATION ART)]. (MAY 16, 69) (WRITE THIS UP & SUBMIT IT, ^{MAY 17} WITH GRASS PIECE TO LUCY'S SHOW-MAY 18, 69) MOOSE VISITS & THEN WE GO OVER TO HIS CRIB & TURN ON AT MY REQUEST & HAVE A GREAT DIALOGUE. WHEN MOOSE WAS HERE I ASKED HIM IF HE HAD ANY GRASS & WOULD HE TURN ME ON. (MAY 17, 69) CAN'T SLEEP. (MAY 19, 69) EXHAUSTION INCREASES DAILY. (MAY 22, 69) JOHN TORREANO VISITS WITH SOME DELICIOUS HOME-GROWN IN AN ENVELOPE. WE SHARE SOME DURING DIALOGUE. HE WISHES TO LEAVE THE REST WITH ME

(CONTINUED ON P. 49)

NOTE: PERHAPS SLEEPLESSNESS IS BECAUSE I DON'T WANT TO DREAM, DURING MY DREAMS I TRAVEL, WHICH IS EXHAUSTING. I DON'T WANT TO GO ANYWHERE RIGHT NOW!

WE SHARE JOINT BUT I DON'T GET VERY HIGH.

No-Grass Piece (viene de p. 37)

Pero le pido que se la lleve a su choza y me la guarde hasta el día que termine esta pieza, entonces iré a su casa, me colocaré y me traeré lo que quede para “romper con mi pasado” (rápidamente), y la hierba volverá a formar parte de mi vida. Mi idea es tener hierba a mano siempre que pueda, en el “futuro”. (22 de mayo del 69)

Nota: añadir a la “redacción” de esta pieza, ahora “expuesta” en la Paula Cooper Gallery, lo siguiente: continúa el insomnio. La extenuación aumenta día a día. (23 de mayo del 69)

En casa de La Monte y Marion, mientras escucho cómo cantan, me fumo una enorme cantidad de hachís muy potente (no fumar allí es impensable), de hecho, fumo tanto que me tengo que marchar repentinamente porque tengo la sensación de que voy a enfermar. Consigo llegar a casa – isobrecarga en los riñones! (23 de mayo del 69) horrible resaca de la noche anterior. Fumo un poquito de hierba que me ha traído un amigo para compartirla conmigo, y “casi” no la siento. (24 de mayo del 69)

Aparece Alan Saret, mantenemos un diálogo interesante pero flojo, el insomnio del domingo, me propone que vayamos a su choza y fumemos (acaba de pillar medio kilo) pero allí es imposible seguir hablando.

Quiere que me lleve un poco de hierba a casa, le digo que no, no podría resistirme, pero me llevo algunas semillas para plantarlas (25 de mayo del 69).

Alan Saret aparece de nuevo con hierba y fumamos (5 de junio del 69).

Para terminar la pieza visito a John Torreano como había planeado y recojo el poco de hierba que ha tenido la amabilidad de guardarme en un sobre y me la traigo a “casa” de manera que ésta es la primera vez que consumo drogas (que fumo) aquí desde el 3 de mayo del 69. (6 de junio del 69). El insomnio y la tensión han estado presentes intermitentemente a lo largo de *No-Grass Piece*. La sensación de cansancio y de cansarme rápidamente de cualquier actividad se han convertido en síntomas diarios desde la mitad de *Grass Piece*, aproximadamente. Puede que la mente estuviera en un estado más “nervioso y activo” durante *No-Grass Piece*, “fiebre cerebral”, dolor en el cerebelo y fuertes jaquecas durante *No-Grass*, la obra empieza a exigir trabajo mental (baños de info.), Incremento de la comunicación verbal, “avalanchas” de ideas. (6 de junio del 69)

NO-GRASS PIECE (CONT. FROM P. 37)

BUT I ASK HIM TO TAKE IT BACK TO HIS CRIB & SAVE IT FOR ME UNTIL THE DAY AFTER THIS PIECE ENDS, WHEN I'LL GO TO HIS PLACE, TURN ON & BRING BACK REMAINDER TO "BREAK MY FAST" ^(FAST) BY ONCE MORE MAKING GRASS A PART OF MY LIFE. I INTEND TO HAVE GRASS AROUND ALL THE TIME IF POSS. IN THE "FUTURE." (MAY 22, 69)

NOTE: ADD TO WRITE-UP OF THIS PIECE NOW BEING "SHOWN" AT PAULA COOPER GALLERY THE FOLLOWING: SLEEPLESSNESS CONTINUES, EXHAUSTION INCREASES DAILY. (MAY 23, 69)

AT LA MONTE & MARION'S LISTENING TO THEM SING I SMOKE AN ENORMOUS AMOUNT OF POWERFUL HASH (NOT TO SMOKE THERE IS OUT OF THE QUESTION), IN FACT SO MUCH HASH THAT I LEAVE ABRUPTLY THINKING I'M ABOUT TO BE ILL. I MADE IT OKAY HOME - KIDNEY OVERLOAD! (MAY 23, 69) BAD HANGOVER FROM LAST NITE. SMOKE A SMALL AMOUNT OF GRASS BROUGHT BY A FRIEND TO SHARE WITH ME, ^{SEPTLY} "HARDLY" FEEL IT. (MAY 24, 69)

ALAN SARET VISITS, WE HAVE INTERESTING BUT SLUGGISH DIALOGUE, SUNDAY SLEEPINESS, HE SUGGESTS WE GO OVER TO HIS CRIB & SMOKE (HE JUST GOT A LB) BUT IMPOSSIBLE TO CONTINUE TALKING THERE. HE WANTS TO GIVE ME GRASS TO TAKE HOME, I SAY NO I COULDN'T RESIST, BUT I TAKE SOME SEEDS TO PLANT AROUND. (MAY 25, 69) ALAN SARET VISITS AGAIN BRINGING HASH & WE SMOKE. (JUNE 5, 69) TO BREAK THE PIECE I VISIT JOHN TORREANO AS PLANNED & COLLECT THE LITTLE GRASS HE HAS BEEN KIND ENOUGH TO SAVE FOR ME IN AN ENVELOPE & BRING IT "HOME" WITH ME SO THAT'S THE FIRST TIME I'VE HAD ANY DRUGS (SMOKE) HERE SINCE MAY 3, 69. (JUNE 6, 69). SLEEPLESSNESS & TENSION CONTINUED INTERMITTANTLY THROUGHOUT NO-GRASS PIECE. THE FEELING OF BEING TIRED & TIRING QUICKLY FROM ANY ACTIVITY HAVE BEEN DAILY SYMPTOMS SINCE APT HALF-WAY THRU GRASS PIECE. POSSIBLY MIND IN MORE "NERVOUSLY ACTIVE" STATE DURING NO-GRASS PIECE, "BRAIN FEVER", PAIN IN CEREBELLUM & SEVERE HEADACHES DURING NO-GRASS, WORK STARTS INVOLVING MENTAL WORK (INFO BATHS), HEIGHTENED VERBAL COMMUNICATION, IDEA "RUSHES". (JUNE 6, 69)

("Cita"): De fondo, se escucha *Daisy*, que se desvanece poco a poco, y después *Así habló Zaratustra* (R. Strauss), y después *El Danubio azul* (J. Strauss) – Banda sonora de 2001 (S. Kubrick).

General General Strike Piece [Pieza de la huelga general]
(Comienza el 8 de feb. del 69)*

De manera gradual pero decidida, evitar mi presencia en funciones o reuniones^o oficiales o públicas "en la parte alta de la ciudad", ± relacionadas con el "mundo del arte" con el fin de proseguir con la investigación de la revolución total personal y pública[‡]. Exhibir en público únicamente piezas que favorezcan el intercambio de ideas y información relacionadas con la revolución total personal y pública[§].

En ejecución durante el verano del 69, como mínimo[#].

- * Me retiro de una exposición de 3 artistas comisariada por Richard Bellamy, Goldowsky Gallery, Avda. Madison, 1078.
- o Fecha de la última visita a galerías de la parte alta de la ciudad para evaluación de obras de arte: 13 o 14 de feb. del 69.
Fecha de la última visita a un museo: 24 de marzo del 69.
Fecha de la última inauguración de una galería en la parte alta: 15 de marzo del 69.
Fecha de la última visita a un bar: 5 de abril del 69.
Fecha del último concierto: 18 de abril del 69.
Fecha de la última película en el cine: 4 de abril del 69.
Fecha del último "acto": 18 de abril del 69.
Fecha de la última fiesta importante: 15 de marzo del 69
- ‡ Las condiciones de la Revolución total pública y personal se establecen en una breve declaración leída en la asamblea pública de la Art Workers' Coalition, School of Visual Arts, 10 de abril del 69. Se declina la futura colaboración con la Art Workers' Coalition o con cualquier otro grupo en el marco de la General Strike Piece. Esto incluye al grupo Artists Against the Expressway y a otros grupos.
- § Primera Pieza expuesta en el Art/Piece Event, Shakespeare Festival de Nueva York, teatro público, 5 de marzo del 69. Grass Piece [Pieza con hierba] y No-Grass Piece [Pieza sin hierba] expuestas en la exposición *Number 7* comisariada por Lucy Lippard, en la galería de Paula Cooper, 18 de mayo del 69. Investment Piece [Pieza de inversión] y Cash Piece [Pieza del dinero en efectivo] expuestas en la exposición *Language III*, Dwan Gallery, 24 de mayo del 69.
- # Terminada en otoño del 69, cuando aparecieron los primeros síntomas de esquiz. (Yo estoy aquí y me enfrento a ellos que están ahí fuera). Todavía me arrepiento de haberme perdido algunos eventos artísticos que tuvieron lugar en la primavera del 69 – debido a mi retirada en ese momento – y que al parecer sirvieron para que algunos humanos se enemistaran. (21 de ene. del 71)

Lee Lozano, 12 de junio del 69.

[En el margen] Publicado en *0 to 7*, n° 6, julio del 69, Vito Aconci y Bernadette Mayer editores (papel calco)

("QUOTE"): SOUND OF "DAISY" FADING IN BACKGROUND FOLLOWED BY SOUND OF
 "ALSO SPRACH ZARATHUSTRA" (R. STRAUSS) FOLLOWED BY SOUND OF
 "THE BLUE DANUBE" (J. STRAUSS) - SOUNDTRACK, 2001 (SILVERBRICK)

GENERAL STRIKE PIECE (STARTED FEB. 8, 69)*

GRADUALLY BUT DETERMINEDLY AVOID BEING PRESENT
 AT OFFICIAL OR PUBLIC "UPTOWN" FUNCTIONS OR
 GATHERINGS[†] RELATED TO THE "ART WORLD" IN ORDER
 TO PURSUE INVESTIGATION OF TOTAL PERSONAL &
PUBLIC REVOLUTION.² EXHIBIT IN PUBLIC ONLY PIECES
 WHICH FURTHER SHARING OF IDEAS & INFORMATION
 RELATED TO TOTAL PERSONAL & PUBLIC REVOLUTION.³
 IN PROCESS AT LEAST THROUGH SUMMER, '69.⁴

* WITHDRAWAL FROM 3-^{ARTIST}~~MAN~~ SHOW COMPILED BY RICHARD BELLAMY,
 GOLDSOWSKY GALLERY, 1078 MADISON AVE.

† DATE OF LAST VISIT TO UPTOWN GALLERIES FOR PERUSAL OF ART - FEB. 13 OR 14, 69
 " " " " " A MUSEUM - MARCH 24, 69
 " " " " " UPTOWN GALLERY OPENING - MARCH 15, 69
 " " " " " A BAR - APRIL 5, 69
 " " " ATTENDANCE AT A CONCERT - APRIL 18, 69
 " " " " " " FILM SHOWING - APRIL 4, 69
 " " " " " AN "EVENT" - APRIL 18, 69
 " " " " " A BIG PARTY - MARCH 15, 69

² TERMS OF TOTAL PERSONAL & PUBLIC REVOLUTION SET FORTH IN BRIEF
 STATEMENT READ AT OPEN PUBLIC HEARING, ART WORKERS COALITION,
 SCHOOL OF VISUAL ARTS, APRIL 10, 69. FURTHER PARTICIPATION IN
ART WORKERS COALITION OR ANY OTHER GROUP DECLINED AS PART OF
GENERAL STRIKE PIECE. THIS INCLUDES ARTISTS AGAINST THE EXPRESSWAY
 GROUP & OTHERS.

³ FIRST PIECE EXHIBITED AT ART/PEACE EVENT, N.Y. SHAKESPEARE FESTIVAL,
 PUBLIC THEATER, MARCH 5, 69. GRASS PIECE & NO-GRASS PIECE EXHIBITED IN
 NUMBER 7 SHOW COMPILED BY LUCY LIPPARD, PAULA COOPER, MAY 18, 69.
INVESTMENT PIECE & CASH PIECE^{EXHIBITED} IN LANGUAGE III SHOW, DWAN GALLERY,
 MAY 24, 69.

⁴ ENDED FALL '69 WHEN SCHIZ SYMPTOMS BEGAN TO APPEAR (ME IN HERE VS. THEM OUT THERE). I STILL REGRET
 MISMANAGING SOME ART EVENTS THAT TOOK PLACE DURING SPRING '69 & APPEAR TO HAVE ALIENATED A FEW HUMANS
 LEE LOZANO, JUNE 12, 69¹ BECAUSE OF MY WITHDRAWAL AT THIS TIME. (JAN 21, 71)

PUBLISHED IN O.T.O.Z., NO. 6, JULY, 69, VITO ACCONE & BERNADETTE MAYER, EDITORS (CARBON COPY)

(Cita): fue una reunión agradable, interrumpida únicamente por algunos pedetes – *Screw*, la revista del sexo.

Dialogue Piece (comienza el 21 de abril del 69)

Llamar, escribir o hablar con gente[†] que no verías en otras circunstancias[‡] con el propósito específico de invitarles a ■ tu casa para mantener un diálogo[§].

En perpetua ejecución desde el día de la primera llamada (21 de abril del 69).
Año en que se despierta mi interés por los diálogos: 1948.
Día en que tomo la decisión de poner en marcha una investigación sobre los diálogos: 8 de abril del 69^{††}.

Nota: el propósito de esta pieza es mantener diálogos^{††}, no se trata de crear una pieza. No se realizarán grabaciones ni se tomarán apuntes en el transcurso de los diálogos, que existen únicamente por el valor que poseen como acontecimientos sociales alegres^{††}.

* Sin embargo, llevaba un registro de todos los diálogos y tomaba notas después de cada uno.

† La definición de “gente” queda abierta. Podrán participar “perfectos desconocidos”, un animal, un bebé.

‡ Debido a la General Strike Piece [Pieza de la huelga general] (5).

§ La definición de “diálogo” queda abierta. “Verball” resulta pertinente.

** Fecha de un diálogo formal con Carl Andre que organizamos para *Aspen Magazine*. Imposible describirlo con palabras: fue un desastre.

†† Fecha del primer diálogo: 17 de mayo del 69. Número de diálogos realizados hasta la fecha (13). A mediados de diciembre del 69, cuando dejé de llevar el registro y di por terminada la pieza “oficialmente”, el número de diálogos había aumentado hasta llegar casi a los 150.

‡‡ Que a menudo dan pie a proseguir con las investigaciones de Information Baths Piece [Pieza de los baños de información] y Pass-On-All-Yr-Ideas Piece [Pieza de la transmisión de todas tus ideas].

§§ Al final, fueron muy pocos los diálogos alegres, ni siquiera llegaron a ser sociales. Algunos eran aburridos, algunos eran una pesadilla de tensión y malestar. Empezó a darme pavor la idea de organizar un diálogo y muchas veces me dolía la cabeza durante o después del mismo. Algunas personas se atrevieron a participar. Como es natural, sigo muy interesada en el diálogo (al contrario de lo que me sucede con los monólogos, por ejemplo) y me encantaría ver que esta idea se sigue investigando en otros lugares.

Lee Lozano, 12 de junio del 69

[En el margen] Publicado en 0 to 9, n° 6, julio del 69, Vito Acconci y Bernadette Mayer, editores (papel calco).

(QUOTE): IT WAS A CONGENIAL MEETING & WAS ONLY OCCASIONALLY BROKEN BY SMALL PARTS - SCREW, THE WEEKLY SEX REVIEW.

DIALOGUE PIECE (STARTED APRIL 21, 69)

CALL, WRITE OR SPEAK TO PEOPLE* YOU MIGHT NOT OTHERWISE SEE[†] FOR THE SPECIFIC PURPOSE OF INVITING THEM TO ~~THE~~^{YOUR} LOFT FOR A DIALOGUE.[‡]

IN PROCESS PERPETUALLY FROM DATE OF FIRST CALL (APRIL 21, 69). DATE OF FIRST INTEREST IN DIALOGUES - 1948. DATE OF DECISION TO PURSUE (IE EXTEND) INVESTIGATION OF DIALOGUES - APRIL 8, 69.④

NOTE: THE PURPOSE OF THIS PIECE IS TO HAVE DIALOGUES,[‡] NOT TO MAKE A PIECE. NO RECORDINGS OR NOTES ARE MADE DURING DIALOGUES,[†] WHICH EXIST SOLELY FOR THEIR OWN SAKE AS JOYOUS[®] SOCIAL OCCASIONS.^②

* HOWEVER, I KEPT A RECORD OF DIALOGUES & MADE A FEW NOTES AFTERWARDS OF EACH ONE.

① DATE OF A FORMALLY ARRANGED DIALOGUE WITH CARL ANDRE FOR ASPEN MAGAZINE, THIS STORY TO BE TOLD VERBALLY: A DISASTER!

* THE DEFINITION OF "PEOPLE" REMAINS OPEN. "PERFECT STRANGERS", AN ANIMAL, AN INFANT WILL BE INCLUDED.

† DUE TO GENERAL STRIKE PIECE, WHICH SEE(S).

② DEFINITION OF "DIALOGUE" REMAINS OPEN. "VERBALL" IS PERTINENT.

③ DATE OF FIRST DIALOGUE - MAY 17, 69. NUMBER OF DIALOGUES ENJOYED TO CURRENT DATE - (13). THIS NUMBER INCREASED TO ALMOST 150 DIALOGUES BY

MID-DECEMBER 69, WHEN I "OFFICIALLY" ENDED THE PIECE BY STOPPING RECORD-KEEPING.

④ OFTEN GIVING OCCASION FOR PURSUING INVESTIGATION OF INFORMATION BATHS PIECE & PASS-ON-ALL-YR-IDEAS PIECE.

⑤ FEW DIALOGUES TURNED OUT TO BE JOYOUS, OR EVEN SOCIAL, SOME WERE DULL, SOME WERE NIGHTMARES OF TENSION OR DISCOMFORT. I BEGAN TO DREAD SETTING UP A DIALOGUE & OFTEN WOULD GET HEADACHES DURING OR AFTER ONE. SOME PEOPLE WERE BRAVE TO PARTICIPATE. NATURALLY I AM STILL SUPREMELY INTERESTED IN DIALOGUE (AS OPPOSED, FOR EXAMPLE, TO MONOLOGUE) & AM PLEASED TO SEE THE IDEA BEING INVESTIGATED ELSEWHERE.

LEE LOZANO, JUNE 12, 69.

PUBLISHED IN O.T.O.S., NO. 6, JULY, 69, VITO ACCONCI & BERNADETTE MAYER, EDITORS (CARBON COPY)

Listado de obras



Sin título, 1960
Óleo sobre lienzo
61,4 × 76,2 cm
Colección particular, Nueva York. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30769

Sin título, 1960
Grafito y crayón sobre papel
42,6 × 35 cm
Colección particular. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN31015

Sin título, 1960
Óleo sobre lienzo
77,2 × 122,1 cm
Colección particular, Nueva York. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30768
p.176

Sin título, ca. 1960
Óleo sobre lienzo
94,7 × 126 cm
Colección particular. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN35464
p.112

Sin título, ca. 1960
Óleo sobre papel
45,8 × 61 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30775

Sin título, 1961
Grafito y crayón sobre pape
54,6 × 44,5 cm
Moderna Museet, Estocolmo. Adquisición de 2007 (Det andra önskemuseet) MON/2007/190
LOZAN31058

Sin título, 1961
Grafito y crayón sobre papel
42,5 × 34,8 cm
Colección particular. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30949
p. 15

Sin título, 1961
Crayón sobre papel
42 × 35 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN31288
p.88

Sin título, ca. 1961
Grafito y crayón sobre papel
42,5 × 38,8 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN31145

Sin título, ca. 1961
Grafito y crayón sobre papel
57 × 44,5 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30776
p. 91

Sin título, ca. 1961
Grafito y crayón sobre papel
42 × 34,2 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN31143
p. 90

Sin título, ca. 1961
Grafito y crayón sobre papel
32,5 × 23,5 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN31203

Sin título, ca. 1961
Grafito, crayón y carboncillo sobre papel
57 × 44,5 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN31185

Sin título, ca. 1961-1962
Tinta y grafito sobre papel
Cuaderno con 22 dibujos, 20,3 × 12,2 cm cada uno
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN43143
p. 6

Sin título, ca. 1961-1962
Tinta y grafito sobre papel
Cuaderno con 19 dibujos, 10 × 16 cm cada uno
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN43142
pp.58-59

Sin título, ca. 1961-1962
Grafito y crayón sobre papel
44,5 × 57 cm
Colección Pinault
LOZAN31084
p. 92

Sin título, 1962
Grafito sobre papel
21,8 × 24 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN31406

Sin título, 1962
Grafito sobre papel
30 × 45 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30614

Sin título, 1962
Óleo sobre lienzo
94 × 127 cm
Colección particular. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30712
p. 114

Sin título, 1962
Crayón, tinta y grafito sobre papel
57,5 × 44,4 cm
FWA – Foundation for Women Artists, Amberes, Bélgica
LOZAN30777
p. 99

Sin título, 1962
Óleo sobre lienzo
33,6 × 38,7 cm
Colección Paul y Karen McCarthy
LOZAN30582
p. 119

Sin título, 1962
Óleo sobre lienzo
83,8 × 73,7 cm
Colección particular. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30706
p. 115

Sin título, 1962
Tinta sobre papel
9,5 × 14 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30745

Sin título, 1962
Grafito sobre papel
22,9 × 24,1 cm
Colección particular
LOZAN30786
p. 104

Sin título, 1962
Grafito y lápiz de color sobre papel
60,3 × 47,6 cm
Colección Amy Gold y Brett Gorvy
LOZAN34440
p. 17

Sin título, 1962
Crayón sobre papel
47,6 × 60,3 cm
Colección particular
LOZAN31374

Sin título, 1962
Grafito y crayón sobre papel
22 × 29,5 cm
Colección Bruin-Heijn CBH2005061
LOZAN30738
p. 13

Sin título, 1962
Grafito y crayón sobre papel
47,6 × 60,5 cm
Colección Paul y Karen McCarthy
LOZAN31197
p. 103

Sin título, 1962
Grafito y crayón sobre papel
47,6 × 60,3 cm
Colección Paul y Karen McCarthy
LOZAN31208

Sin título, 1962
Grafito y crayón sobre papel
47,6 × 60,5 cm
Colección particular. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN31385
p. 100

Sin título, 1962
Lápiz de color y crayón sobre papel
47,6 × 60,5 cm
Colección particular, Suiza
LOZAN31363
p. 102

<i>Sin título</i>, ca. 1962 Grafito y crayón sobre papel 45 × 59,7 cm Colección particular, Nueva York LOZAN34542 p. 103	<i>Sin título</i>, ca. 1962 Tinta sobre papel 24 × 21,5 cm The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN30892	<i>Sin título</i>, 1963 Grafito sobre papel 30 × 23 cm The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN30795
<i>Sin título</i>, ca. 1962 Lápiz de color y crayón sobre papel 47,6 × 60,5 cm Colección particular. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN31341 p. 102	<i>Sin título</i>, ca. 1962 Tinta sobre papel 24 × 21,9 cm The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN30781	<i>Sin título</i>, 1963 Grafito sobre papel 23,5 × 21,6 cm The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN30751
<i>Sin título</i>, ca. 1962 Óleo sobre lienzo 81,7 × 127,5 cm The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN30711 p. 122	<i>Sin título</i>, ca. 1962 Óleo sobre lienzo 33,6 × 38,7 cm Colección Kaws LOZAN30566 p. 118	<i>Sin título</i>, 1963 Óleo sobre lienzo 244,6 × 168 cm Colección Hauser & Wirth, Suiza LOZAN30648 p. 126
<i>Sin título</i>, ca. 1962 Óleo sobre lienzo 61 × 68,3 cm Colección particular LOZAN31277 p. 123	<i>Sin título</i>, ca. 1962 Grafito sobre papel 29,2 × 23 cm The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN30893	<i>Sin título</i>, 1963 Grafito sobre papel 35 × 27,4 cm The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN30734 p. 96
<i>Sin título</i>, ca. 1962 Óleo sobre lienzo 101,6 × 86,8 cm The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN31282	<i>Sin título</i>, ca. 1962 Óleo sobre lienzo 106,5 × 127 cm The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN31287 p. 113	<i>Sin título</i>, 1963 Grafito y crayón sobre papel 23 × 24 cm Colección Hauser & Wirth, Suiza LOZAN30971 p. 105
<i>Sin título</i>, ca. 1962 Óleo sobre lienzo 126,5 × 126,5 cm Colección particular. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN30707 p. 124	<i>Sin título</i>, ca. 1962 Óleo sobre lienzo 106,6 × 116,7 cm The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN31286 p. 121	<i>A Boring Drawing</i> [Un dibujo aburrido], 1963 Grafito y crayón sobre papel 58,4 × 73,7 cm Colección particular. Cortesía de Peter Freeman Inc. LOZAN34641 p. 74
<i>Sin título</i>, ca. 1962 Óleo sobre lienzo 121,7 × 106,8 cm Colección particular. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN31284 p. 120	<i>Sin título</i>, 1962-1963 Grafito y crayón sobre papel 30,5 × 23 cm The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN30931 p. 95	<i>Sin título</i>, 1963 Grafito y crayón sobre papel 27,3 × 34,9 cm The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN31424 p. 108
<i>Sin título</i>, ca. 1962 Grafito sobre papel 12,8 × 20,2 cm The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN30891 p. 83	<i>Sin título</i>, 1963-1964 Grafito sobre papel 21,6 × 26,4 cm The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN30867	<i>Sin título</i>, 1963 Grafito y crayón sobre papel 44,4 × 57,1 cm FWA – Foundation for Women Artists, Amberes, Bélgica LOZAN31297
<i>Sin título</i>, ca. 1962 Óleo sobre lienzo 91 × 100,5 cm Colección Florence y Philippe Segalot, Nueva York LOZAN30710 p. 115	<i>Sin título</i>, 1963 Grafito y crayón sobre papel 23 × 24 cm Colección Pinault LOZAN30860 p. 106	<i>Sin título</i>, 1963 Óleo sobre lienzo 165 × 203,2 cm Colección particular. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN30646 p. 125
<i>Sin título</i>, ca. 1962 Óleo sobre lienzo 81 × 96 cm The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN30713	<i>Sin título</i>, 1963 Grafito y crayón sobre papel 73,5 × 58,4 cm Colección particular, Nueva York. Cortesía de Hauser & Wirth LOZAN30588 p. 183	<i>Sin título</i>, ca. 1963 Grafito, crayón y collage sobre papel 44,5 × 57 cm Moderna Museet, Estocolmo. Adquisición de 2007 (Det andra önskemuseet), MOM/2007/191 LOZAN31085 p. 93

Sin título, ca. 1963
Grafito y crayón sobre papel
34,8 × 26,8 cm
Colección particular
LOZAN30760

Sin título, ca. 1963
Grafito sobre papel
21,5 × 26,2 cm
Gemeentemuseum, La Haya, Países Bajos
LOZAN30871

Sin título, ca. 1963
Grafito y crayón sobre papel
47,5 × 60,2 cm
FWA – Foundation for Women Artists,
Amberes, Bélgica
LOZAN31308

Sin título, ca. 1963
Óleo sobre lienzo
91,4 × 76,2 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN31455

Sin título, ca. 1963
Crayón sobre papel
23 × 24 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN31416
p. 94

Sin título, ca. 1963
Grafito y crayón sobre papel
44,5 × 57 cm
Colección Pinault
LOZAN31263
p. 92

Sin título, ca. 1963
Grafito y crayón sobre papel
24 × 23 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN31163

Sin título, ca. 1963
Crayón, grafito y tinta sobre papel
42,4 × 44,5 cm
Colección particular. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN32709
p. 98

Sin título, ca. 1963
Grafito y crayón sobre papel
30,5 × 23 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN30754

Sin título, ca. 1963
Grafito y crayón sobre papel
27,2 × 35 cm
Colección particular
LOZAN31434
p. 97

Sin título, 1963-1964
Grafito sobre papel
21,5 × 26,2 cm
Colección Andrew Charles Porter
LOZAN30872

Sin título, 1964
Grafito sobre papel
21 × 21 cm
Colección Pinault
LOZAN32192
p. 110

Sin título, 1964
Grafito sobre papel
20,8 × 31,8 cm
Colección particular, Nueva York. Cortesía
de Hauser & Wirth
LOZAN30689

Sin título, 1964
Grafito sobre papel
21 × 32,4 cm
Colección Pinault
LOZAN32193
p. 111

Sin título, 1964
Grafito sobre papel
21,4 × 25 cm
Colección particular, Nueva York. Cortesía
de Hauser & Wirth
LOZAN30598

Sin título, 1964
Grafito y crayón sobre papel
30 × 45 cm
Colección Hauser & Wirth, Suiza
LOZAN30817
p. 109

Sin título, 1964
Grafito sobre papel
21,6 × 25,4 cm
Colección particular, Nueva York. Cortesía
de Hauser & Wirth
LOZAN30600

Sin título, 1964
Óleo sobre lienzo
275,2 × 336,5 cm en total
Colección particular
LOZAN30701
pp. 128-129

Sin título, 1964
Óleo sobre lienzo
167 × 301,5 × 5 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN31245

Peel [Pelar], 1964
Óleo sobre lienzo
2 tablas, 152,4 × 335,3 cm en total
Donación de Mr. Robert C. Scull,
Weatherspoon Art Museum. University of
North Carolina at Greensboro, Estados
Unidos, 1981
LOZAN31096
pp. 132-133

Veer [Torcer], 1964
Óleo sobre lienzo
198,1 × 243,8 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN46009
p. 127

Ream [Escariar], 1964
Óleo sobre lienzo
198,1 × 243,8 cm
Blanton Museum of Art, The University of
Texas at Austin, donación de Mari y James
A. Michener, 1968, G1968.92
LOZAN31379
p. 134

Sin título, 1964
Grafito y pastel sobre papel
71 × 56,5 cm
Colección Florence y Philippe Segalot,
Nueva York
LOZAN32191
p. 183

Sin título, ca. 1964
Óleo sobre lienzo
2 tablas, 168,5 × 488 cm en total
Colección particular. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN30785
pp. 130-131

Sin título, ca. 1964
Grafito y crayón sobre papel
23 × 24 cm
Colección Florence y Philippe Segalot,
Nueva York
LOZAN30546

Sin título, ca. 1964-1965
Tinta y grafito sobre papel cuadriculado
25,5 × 19,8 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN30736

Sin título, ca. 1964-1965
Grafito sobre papel
20,2 × 12,8 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN31304

Cram [Apiñar], 1965
Óleo sobre lienzo
221 × 197,7 × 3,8 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN31243
p. 136

Clamp [Sujetar], 1965
Óleo sobre lienzo
2 tablas, 224 × 213 cm en total
Colección particular. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN31240
p. 137

Verge [Rozar], 1965
Óleo sobre lienzo
198,4 × 206 cm
MNK Museum für Moderne Kunst de Frankfurt.
Antigua Colección de Rolf Ricke en el
MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt,
Kunstmuseum, St Gallen y Kunstmuseum,
Liechtenstein, Vaduz Inv.Nr. 2006/229
LOZAN30853
p. 135

- Slide* [Deslizar], 1965
Óleo sobre lienzo,
3 tablas, 183,2 × 426,7 cm en total
Gemeentemuseum. La Haya, Países Bajos
LOZAN30685
pp. 138-139
- Sin título*, ca. 1965
Óleo sobre lienzo
2 tablas, 234 × 310 cm en total
Colección Pinault
LOZAN31244
pp. 140-141
- Lean* [Inclinar], 1966
Óleo sobre lienzo
3 tablas, 198,8 × 312,9 cm en total
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN30686
pp. 142-143
- Sin título*, 1967
Tinta sobre papel
27,9 × 21,6 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN30658
p. 64
- Sin título*, 1967
Tinta, lápiz de color y grafito sobre papel
5 hojas, 28 × 21,5 cm cada una
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN31029
- Sin título*, 1967
Tinta y collage sobre papel
23 × 28 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN30836
- Punch, Peek & Feel* [Perforar, atisbar y
palpar], 1967-1970
Óleo sobre lienzo perforado
243 × 107 cm
Moderna Museet, Estocolmo. Adquisición de
2007 (Det andra önskemuseet) MOM/2007/188
LOZAN31027
p. 147
- Stroke* [Acariciar], 1967-1970
Óleo sobre lienzo
2 tablas, 106,7 × 213,4 cm en total
Blanton Museum of Art, The University of Texas
at Austin, adquisición gracias a la generosidad
de la Judith Rothschild Foundation y del
Michener Acquisitions Fund, 2001 2001.82
LOZAN30654
pp. 148-149
- Sin título*, 1968
Óleo sobre lienzo
157,6 × 107,1 cm
MNK Museum für Moderne Kunst de Frankfurt
Antigua Colección de Rolf Ricke en el
MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt,
Kunstmuseum, St Gallen y Kunstmuseum,
Liechtenstein, Vaduz Inv. Nr. 2006/230
p. 144
- Sin título*, 1968
Tinta, grafito y collage sobre papel
27,9 × 22,8 cm
Colección particular. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN31109
- Crook* [Doblar], 1968
Óleo sobre lienzo
2 tablas, 243,8 × 177,8 cm en total
Colección Pinault
LOZAN30684
p. 146
- Sin título*, 1968
Tinta y grafito sobre papel
28 × 21,5 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN30620
- Private Books* [Cuadernos privados],
1968-1972
Tinta sobre papel
11 cuadernos manuscritos 12,7 × 7,6 cm o
7,6 × 12,7 cm cada uno
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN78569
pp. 30-47
- Switch* [Cambiar], 1968-1969
Óleo sobre lienzo
182,9 × 233,7 cm
Colección Ludwig, *Ludwig Forum für
Internationale Kunst*, Aquisgrán
LOZAN34657
p. 145
- Sin título*, 1969
Tinta sobre papel vitela
16,6 × 14,5 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN31037
- I Ching Piece* [Pieza del *I Ching*], 1969
Tinta sobre papel cuadriculado encuadrado
Libreta de 25,7 × 20,3 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN30674
pp. 156-157
- 2 Wave* [Onda 2], 1969
Óleo sobre lienzo
243,8 × 106,7 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art,
Hartford, CT. Contemporary Art Purchase
Fund 1998.6.1
LOZAN30583
p. 146
- 4 Wave* [Onda 4], 1969
Óleo sobre lienzo
243,8 × 106,7 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art,
Hartford, CT. Donación de David Parson
1997.18.1
LOZAN30584
p. 146
- 6 Wave* [Onda 6], 1969
Óleo sobre lienzo
243,8 × 106,7 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford,
CT. Contemporary Art Purchase Fund 1998.6.2
LOZAN30585
p. 150
- 8 Wave* [Onda 8], 1969
Óleo sobre lienzo
243,8 × 106,7 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford,
CT. Contemporary Art Purchase Fund 1998.6.3
LOZAN30586
p. 150
- 12 Wave* [Onda 12], 1969
Óleo sobre lienzo
243,8 × 106,7 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford,
CT. Donación de la Colección de Milton Brutton
y Helen Herrick 1991.132
LOZAN30587
p. 152
- 16 Wave* [Onda 16], 1969
Óleo sobre lienzo
243,8 × 106,7 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford,
CT. Contemporary Art Purchase Fund 1998.6.4
LOZAN30589
p. 152
- 24 Wave* [Onda 24], 1969
Óleo sobre lienzo
243,8 × 106,7 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford,
CT. Contemporary Art Purchase Fund 1998.6.5
LOZAN30590
p. 153
- 32 Wave* [Onda 32], 1969
Óleo sobre lienzo
243,8 × 106,7 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford,
CT. Contemporary Art Purchase Fund 1998.6.6
LOZAN30591
p. 153
- 48 Wave* [Onda 48], 1969
Óleo sobre lienzo
243,8 × 106,7 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art.
Donación de la Colección de Milton Brutton
y Helen Herrick 1991.131
LOZAN30592
p. 154
- 96 Wave* [Onda 96], 1969
Óleo sobre lienzo
243,8 × 106,7 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art,
Hartford, CT. Contemporary Art Purchase
Fund 1998.6.7
LOZAN30593
p. 154
- 192 Wave* [Onda 192], 1969
Óleo sobre lienzo
243,8 × 106,7 cm
Wadsworth Atheneum Museum of Art,
Hartford, CT. Contemporary Art Purchase
Fund 1998.6.8
LOZAN30594
p. 155

Piece / Printed Matter Pile [Pieza/Un montón de material impreso], 1969
Tinta sobre papel
27,9 × 21,6 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30629

Statement for Open Public Hearing, Art Workers' Coalition [Declaración para la asamblea pública de la Art Workers' Coalition], 1969
Tinta sobre papel (copia de exposición)
27,8 × 21,6 cm
Colección Robert Nickas
LOZAN35220
p. 161

Sin título, 1969
Tinta, grafito y crayón sobre papel cuadrículado
27,9 × 22,2 cm
Colección Martina Batan, Nueva York
LOZAN30794
p. 51

General Strike Piece [Pieza de la huelga general], 1969
Xerografía (copia de exposición)
27,9 × 21,6 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN37037
p. 169

Grass Piece [Pieza con hierba], 1969
Xerografía (copia de exposición)
32,1 × 21,7 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN80415
p. 163

No-Grass Piece [Pieza sin hierba], 1969
Tinta y grafito sobre papel
2 hojas, 28 × 22,8 cm y 27,9 × 21,6 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30634 y LOZAN30635
pp. 165 y 167

Masturbation investigation [Investigación sobre la masturbación], 1969
Copia al carbón sobre papel (copia de exposición)
28 × 21,5 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN40395
p. 159

Dialogue Piece [Pieza de diálogo], 1969
Tinta y grafito sobre papel (copia de exposición)
27,9 × 21,6 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN80416
p. 171

Take Possession Piece [Pieza de la apropiación], n° 3, 1969
Tinta, grafito y lápiz de color sobre papel cuadrículado
27,9 × 21,6 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30705

Experience as Set Piece [Peza de la experiencia como conjunto], 1969
Xerografía (copia de exposición)
27,9 × 21,6 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN34783

Investment Piece [Pieza de inversión], 1969
Xerografía (copia de exposición)
27,9 × 21,6 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN34778

Fantasy [Fantasía], 1969
Tinta y grafito sobre papel
28 × 28,9 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30626

Sin título, 1970
Tinta y grafito sobre papel perforado
28 × 23 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30838

Sin título, 1970
Grafito y tinta sobre papel perforado
23 × 28 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30841

Sin título, 1970
Yeso y grafito sobre lienzo perforado
107,4 × 157,6 cm
Colección Hauser & Wirth, Suiza
LOZAN30653
p. 21

Sin título, 1970
Tinta sobre papel cuadrículado
27,9 × 22,9 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30847
p. 25

Sin título, 1970
Tinta y grafito sobre papel cuadrículado perforado
28 × 23 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30849
p. 53

Sin título, 1970
Grafito sobre papel perforado
23 × 28 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30843

Invitación a la exposición *Lee Lozano: Infofiction*, Mezzanine Gallery, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1971
Impresión sobre papel (copia de exposición)
8,8 × 20,3 cm
Archivo de la Anna Leonowens Gallery (NSCAD), Mezzanine Exhibition Series, Lee Lozano, 1-1.37

Invitación a la exposición *Lee Lozano: Infofiction*, Mezzanine Gallery, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1971
Impresión sobre papel
8,8 × 20,3 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN42991

Carta a Charlotte Townsend-Gault, directora de la Mezzanine Gallery, con las instrucciones del montaje de la exposición *Lee Lozano: Infofiction*, 22 de enero de 1971.
Tinta sobre papel (copia de exposición)
2 hojas, 21,7 × 19,7 cm cada una
Archivo de la Anna Leonowens Gallery (NSCAD), Mezzanine Exhibition Series, Lee Lozano 1-1.37

Plano de la Mezzanine Gallery con las instrucciones del montaje de la exposición *Lee Lozano: Infofiction*, 1971
Tinta sobre papel vitela
21,7 × 19,7 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30979

Lista de obras de la exposición *Lee Lozano: Infofiction* en la Mezzanine Gallery, 1971
Tinta sobre papel vitela
28,1 × 21,7 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30980

Thinking Abt Form & Content [Pensando en la forma y el contenido], 1971
Tinta sobre papel vitela
18,1 × 21,5 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30966
p. 55

Sin título, 1971
Tinta sobre papel vitela
27,9 × 21,6 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN31038

Sin título, 1971
Tinta sobre papel
23,3 × 21,5 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN31377
p. 57

Lozano Emergency TS Fund (LETSF) [Fondo de reserva TS de Lozano], 1971
Tinta sobre papel vitela y resguardo de giro postal grapado
24,1 × 21,6 y 8,3 × 18,7 cm cada uno
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth
LOZAN30978

Sin título, s.f.
Grafito sobre papel
14 × 20,2 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN31040

Sin título, s.f.
Grafito y crayón sobre papel
47 × 60,2 cm
Colección particular
LOZAN31400

Sin título, s.f.
Tinta y grafito sobre papel
28 × 22,8 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN30624

Metaphor [Metáfora], s.f.
Tinta y grafito sobre papel
28 × 21,5 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN30627
p. 49

Sin título, s.f.
Crayón y lápiz color sobre papel
57,2 × 44 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN30764

Sin título, s.f.
Tinta sobre papel cuadriculado y perforado
14 × 19,8 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN30953

Sin título, s.f.
Crayón sobre papel
60 × 47 cm
Colección particular. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN30766
p. 101

Sin título, s.f.
Grafito, lápiz de color y crayón sobre papel
58,5 × 36,8 cm
Colección particular. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN30761
p. 107

Sin título, s.f.
Grafito y crayón sobre papel
36,8 × 58,4 cm
Colección particular
LOZAN31257
p. 109

Sin título, s.f.
Grafito y crayón sobre papel
57 × 44,5 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN31155

Sin título, s.f.
Tinta, grafito y crayón sobre papel,
45,8 × 30,5 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN30759
p. 89

Sin título, s.f.
Grafito y crayón sobre papel
32,5 × 23,5 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN31199

Sin título, s.f.
Grafito y crayón sobre papel en cartón,
42,4 × 35,2 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN42789

Sin título, s.f.
Grafito sobre papel cuadriculado,
26,8 × 20,2 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
LOZAN31042

Otras obras reproducidas

Carl Andre
Radial Arm Saw Cut Sculpture [Escultura
cortada con sierra radial de brazo], Quincy,
Massachusetts, 1959
Madera
[Desaparecida]
Fotografía de Hollis Frampton
p. 18

Hollis Frampton
Lee Lozano, 1963
Fotografía b/n
20 × 25 cm
Colección del Walker Art Center, Minneapolis
p. 61

Hollis Frampton
Mesa de trabajo en el estudio de Lee Lozano,
1966
Impresión litográfica sobre papel
40,2 × 50,5 cm
George Eastman Museum. Donación de
Marion Faller 2003.1253.0009
pp. 70-71

Lee Lozano
Sin título, ca. 1962-1963
Óleo sobre tapa de inodoro
37,5 × 33,5 × 2 cm
The Estate of Lee Lozano. Cortesía de
Hauser & Wirth
p. 66

Lee Lozano
Sin título, 1969
Óleo sobre lienzo
4 tablas, 107 × 244 cm cada una
Colección de François Pinault
p. 79

Richard Serra
Verb list [Lista de verbos], 1967-1968
Grafito sobre papel
2 hojas, 25,4 × 21,6 cm cada una
Museum of Modern Art, Nueva York
Donación del artista en honor a
Wynn Kramarsky
p. 65



MINISTERIO DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

Ministro
Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidente
Ricardo Martí Fluxá

Vocales
Fernando Benzo Sainz
José Canal Muñoz
Felipe Martínez Rico
Luis Lafuente Batanero
Manuel Borja-Villel
Michaux Miranda Paniagua
Vicente Jesús Domínguez García
Ramón Ruiz Ruiz
Rosa Aguilar Rivero
José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro
José Capa Eiriz
María Bolaños Atienza
Miguel Ángel Cortés Martín
Montserrat Aguer Teixidor
Zdenka Badovinac
Marcelo Mattos Araújo
Santiago de Torres Sanahuja
José María Álvarez Pallete
Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O'Shea
Salvador Alemany Mas
Isidro Fainé Casas
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
Antonio Huertas Mejías
Pablo Isla Álvarez de Tejera
Pilar Citoler Carilla
Claude Ruiz Picasso

Secretaría de Patronato
Fátima Morales González

COMITÉ ASESOR
María de Corral López-Dóriga
Fernando Castro Flórez
Marta Gili

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico
João Fernandes

Subdirector Gerente
Michaux Miranda

GABINETE DE DIRECCIÓN

Asesora de Dirección
Carmen Castañón

Jefa de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa
Concha Iglesias

Jefa de Protocolo
Sonsoles Vallina

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Coordinadora General de Colecciones
Paula Ramírez

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefa de Registro de Obras
Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

ACTIVIDADES PÚBLICAS

Directora del Área de Actividades Públicas
Mela Dávila

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales
Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación
Bárbara Muñoz de Solano

Jefa de Educación
Victoria Rodríguez

Director del Centro de Estudios
Carlos Prieto

SUBDIRECCIÓN GENERAL
DE GERENCIA

Subdirectora Adjunta a Gerencia
Fátima Morales

Consejera Técnica
Mercedes Roldán

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia
Guadalupe Herranz Escudero

Jefa del Área Económico-Comercial
María Gloria Ramiro

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico y
de Negocio
Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos
Itziar Abad

Jefe del Área de Arquitectura, Instalaciones
y Servicios Generales
Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefe de Informática
Óscar Cedenilla

Este libro se publica con motivo de la exposición *Lee Lozano. Forzar la máquina* celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 30 de mayo al 25 de septiembre de 2017

EXPOSICIÓN

Comisarios

Manuel Borja-Villel

Teresa Velázquez

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinación de la exposición

Gemma Bayón

Asistente de coordinación

María del Mar Laguna

Responsable Gestión de Exposiciones

Natalia Guaza

Apoyo a la Gestión

Inés Álvarez

Registro

Clara Berástegui

Iliana Naranjo

David Ruíz

Restauración

Ana Iruretagoyena, restauradora responsable

Rosa Rubio

Margarita Brañas

Montaje

Montajes Horche

Diseño de montaje

Nuria Julbe

Transporte

Tti

Seguros

Poolsegur

CATÁLOGO

Edita

**Departamento de Actividades Editoriales
del Museo Reina Sofía**

Jefa del Departamento

Alicia Pinteño

Coordinación editorial

Teresa Ochoa de Zabalegui

Diseño gráfico

Florencia Grassi, El vivero

Traducciones (del inglés al español)

Jaime Blasco

Edición y corrección de textos

Teresa Ochoa de Zabalegui

Gestión de la producción

Julio López

Imprenta y fotomecánica

Brizzolis, arte en gráficas

Encuadernación

Ramos

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017

Los textos de Teresa Velázquez y Jo Applin, y la traducción,

© BY-NC-ND 4.0 International



© de los textos y obras de Lee Lozano, The Estate of Lee Lozano. Cortesía de Hauser & Wirth

© Carl Andre, VEGAP, Madrid, 2017

© Richard Serra, VEGAP, Madrid, 2017

© Estate of Hollis Frampton, 2017

ISBN: 978-84-8026-555-3

NIPO: 036-17-011-5

DL: M-10289-2017

Catálogo general de publicaciones oficiales
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Distribución y venta

<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/>

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

Créditos fotográficos

Hauser & Wirth

pp. 13, 25, 30-47, 53, 58-59, 63, 79, 90, 91, 94, 95, 101, 102 (arriba), 103, 104, 105, 113, 119, 124, 125, 126, 128-129, 132-133, 134, 145, 161

Photo: Stefan Altenburger Photography Zürich:

pp. 6, 15, 88, 89, 107, 118, 121, 122, 127, 147, 183 (arriba)

Photo: Genevieve Hanson: p. 120

Photo: Barbora Gerny: pp. 21, 49, 51, 55, 57, 64, 66, 83, 92, 93, 96-99, 102 (abajo), 106, 108-112, 114, 117, 123, 130-131, 136-143, 146, 156-157, 159, 163, 165, 167, 169, 171, 176, 183 (abajo)

Collection of Amy Gold and Brett Gorvy

© Tom Powel Imaging: p. 17

George Eastman Museum

pp. 70-71

Peter Freeman Inc.

p. 74

MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main. Former collection Rolf Ricke im MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Kunstmuseum, St. Gallen und Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

p. 144

Axel Schneider, Frankfurt am Main: p. 135

Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin

pp. 148-149

Allen Phillips/Wadsworth Atheneum

pp. 150-155

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea expresar su más sincero agradecimiento a Barry Rosen y Jaap van Liere representantes de The Estate of Lee Lozano por su imprescindible contribución en este proyecto.

Igualmente mostramos nuestro reconocimiento a Hauser & Wirth por su colaboración en la gestión de los fondos de The Estate of Lee Lozano y su apoyo en la consecución de importantes préstamos procedentes de colecciones particulares.

Extendemos nuestro agradecimiento a todas aquellas personas, instituciones y coleccionistas sin cuya generosidad esta exposición no hubiera sido posible:

Archivo de la Anna Leonowens Gallery. Fondos de la Mezzanine Gallery

Blanton Museum of Art. The University of Texas at Austin

Colección Agneta Philipson

Colección Amy Gold y Brett Gorvy

Colección Andrew Charles Porter

Colección Bruin-Heijn

Colección Florence y Philippe Segalot, Nueva York

Colección Kaws

Colección Ludwig, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aquisgrán

Colección Martina Batan

Colección Paul y Karen McCarthy

Colección Pinault

Colección Scott Mueller

Colección Susanna Singer

FWA, Foundation for Women Artists, Amberes

Gemeentemuseum, La Haya

Laura Bechter

Maria Brassel

MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt

Moderna Museet, Estocolmo

Peter Freeman Inc.

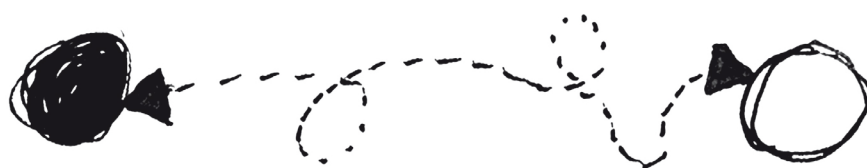
Sylvia Bandi

Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford

Weatherspoon Art Museum. University of North Carolina at Greensboro



Este libro se terminó de imprimir
en Brizzolis, arte en gráficas,
Madrid, en mayo de 2017.
Papel Lessebo Design Smooth, 115 gr/m²
Fuentes: Superclarendon (textos) y
Berthold Akzidenz Grotesk (datos)



dependence