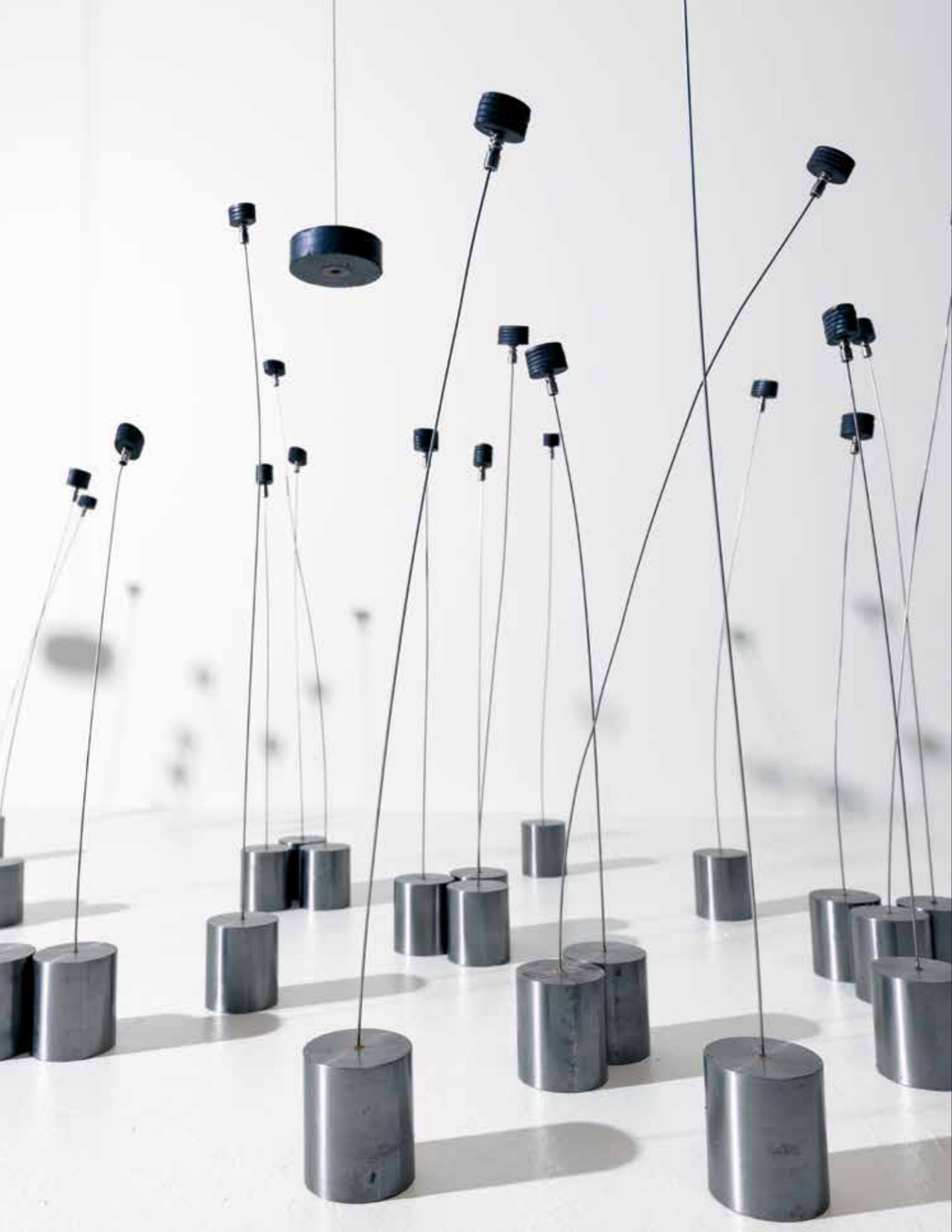


TAKIS

TAKIS









TAKIS

Editado por Guy Brett y Michael Wellen

MAC
BA MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA



ÍNDICE

- 9 Presentación
- 11 Agradecimientos
- 13 Introducción

- 14 **MAGNETISMO Y METAL**
- 17 **Un imán y un pedazo de metal**
GUY BRETT

- 60 **LUZ Y OSCURIDAD**
- 63 **Una estrella cualquiera**
MICHAEL WELLEN

- 90 **SONIDO Y SILENCIO**
- 93 **Sonido en el vacío**
MELISSA WARAK

- 114 **UNA CONVERSACIÓN CON TAKIS**
MAÏTEN BOUISSET

- 121 Notas
- 121 Lista de obras de la exposición

PÁGINA 1 Detalle de *Mur magnétique n° 9 (rouge)*,
1961, pp. 50-51
PÁGINA 2 Detalle de *Champs magnétiques*, 1969
PÁGINA 3 Grupo de *Signaux*, 1966
PÁGINA 4 Imagen de archivo de Takis reflejado
en *Télélumière n° 5 (The Mirror of my Soul)*, 1963
PÁGINA ANTERIOR Detalle de *Télélumière n° 4*,
1963-1964, pp. 84-85

A la entrañable memoria de Takis,
25 de octubre de 1925 – 9 de agosto de 2019

PRESENTACIÓN

REIVINDICAR EL TRABAJO DE TAKIS –fallecido en agosto, mientras preparábamos la exposición en el MACBA y este catálogo– implica, por necesidad, revisar la historia de buena parte del siglo XX: atravesar períodos marcados por el totalitarismo y sus siniestros planes de aniquilación y destrucción, seguidos de otros que intentaron superar el trauma de la guerra bajo la bandera, a veces demasiado ingenua, de un progreso que implicaba desmemoria. Es también transitar por la historia del arte, por la generación que enlaza los postulados más enérgicos de las vanguardias con las prácticas que marcaron la posmodernidad. Hacerlo en el MACBA es poner su trabajo en diálogo con una ya larga trayectoria y con aquellos artistas que provienen de algunas de las genealogías que cuestionaron las normalidades asumidas y los discursos que convencionalmente han vertebrado el arte. Partiendo de la experimentación radical, que tomó forma en nuevos procesos y materializaciones, los artistas como él fueron valedores de nuevas cualidades en la relación del arte con las ideas de su tiempo, tanto con aquellas que provenían del conocimiento más sofisticado como con las que se originaban en la cultura popular. Así generaron sucesivas capas críticas en el modo de insertarse sus obras en un mundo cada vez más repleto de objetos y en el que los estímulos se multiplicaban.

Gran parte del trabajo de Takis no se ve. Es sonido, es luz, es movimiento; en definitiva, es energía. Si algo define al artista es esa voluntad de registrar e incorporar las fuerzas de la naturaleza por múltiples métodos a cada una de sus piezas, y de someterse a lo que tienen de predecible y a lo que pueden tener de fortuito. Ante la imposibilidad de hacer visible esa energía, se nos ofrece una y otra vez como algo que no se puede ver pero que está ahí. Sus obras están repletas de objetos que casi se tocan: lo que los separa es aquello que los atrae. La fuerza es detectable no porque esté al alcance de los ojos, sino porque podemos imaginar que está ahí. Sabemos que existe, pero somos incapaces de verla. Eso convierte a Takis en un artista que no intenta dominar la materia, sino, en la traza iniciada por Duchamp, partir de su resignificación. El sonido se incorpora así en su trabajo a través de vibraciones y del efecto del magnetismo, música hecha al margen del pentagrama y de su comprensión convencional.

Los hijos del siglo XX fueron también testigos de la lucha de *techné* y *thánatos*, la siniestra alianza de la ciencia con la destrucción. De laboratorios surgieron el gas mostaza y el agente naranja, Little Boy y Fat Man. La ingeniería creó los aviones que bombardearon a la población civil en todo el mundo, al mismo tiempo que desarrollaba unos medios de transmisión de ideas, como la radio, que ayudarían a convencer de ideas fanáticas a poblaciones enteras. Einstein jugó con las ecuaciones del electromagnetismo –las mismas que explican el funcionamiento de los imanes de las obras de Takis– desterrando el *aether* cósmico y descubriendo que la materia puede convertirse en la energía incontrolada de una bomba atómica. Takis se vale de todos esos residuos, portadores de la memoria de la guerra, para crear sus piezas; construye a partir de las trazas de la industria de la destrucción.

La propia biografía de Takis, huyendo de Grecia, refugiándose primero en París y después en Londres, es la de un continente estremecido. Europa, como los imanes, tiene norte y sur, opuestos que se repelen y se atraen siguiendo lógicas políticas, económicas y humanas. Se entiende mucho mejor en sus límites exteriores que en

sus centros: es posible que la capacidad de comprensión de los retos que tenemos en nuestro conjunto sean más fáciles de percibir a la orilla del Mediterráneo –en la Barcelona o la Atenas que sufrieron guerra y dictaduras a partes iguales– que en cualquier otro punto más septentrional quizás con historias menos convulsas. Es una biografía que también resitúa el lugar del artista en la sociedad contemporánea. En 1969 Takis retiró una obra del MoMA de Nueva York –aquel que, en la época, estaba escribiendo la historia del arte tal como se conocía entonces– al ser expuesta sin su consentimiento. Que, casi de manera intuitiva, hiciera ese gesto para defender el derecho del creador a acompañar la lectura de su obra una vez estuviera «acabada» (¿es que ocurre alguna vez?) era una forma de posicionar al artista desde el compromiso y desde coordenadas lejanas a la mera mercantilización de la obra de arte.

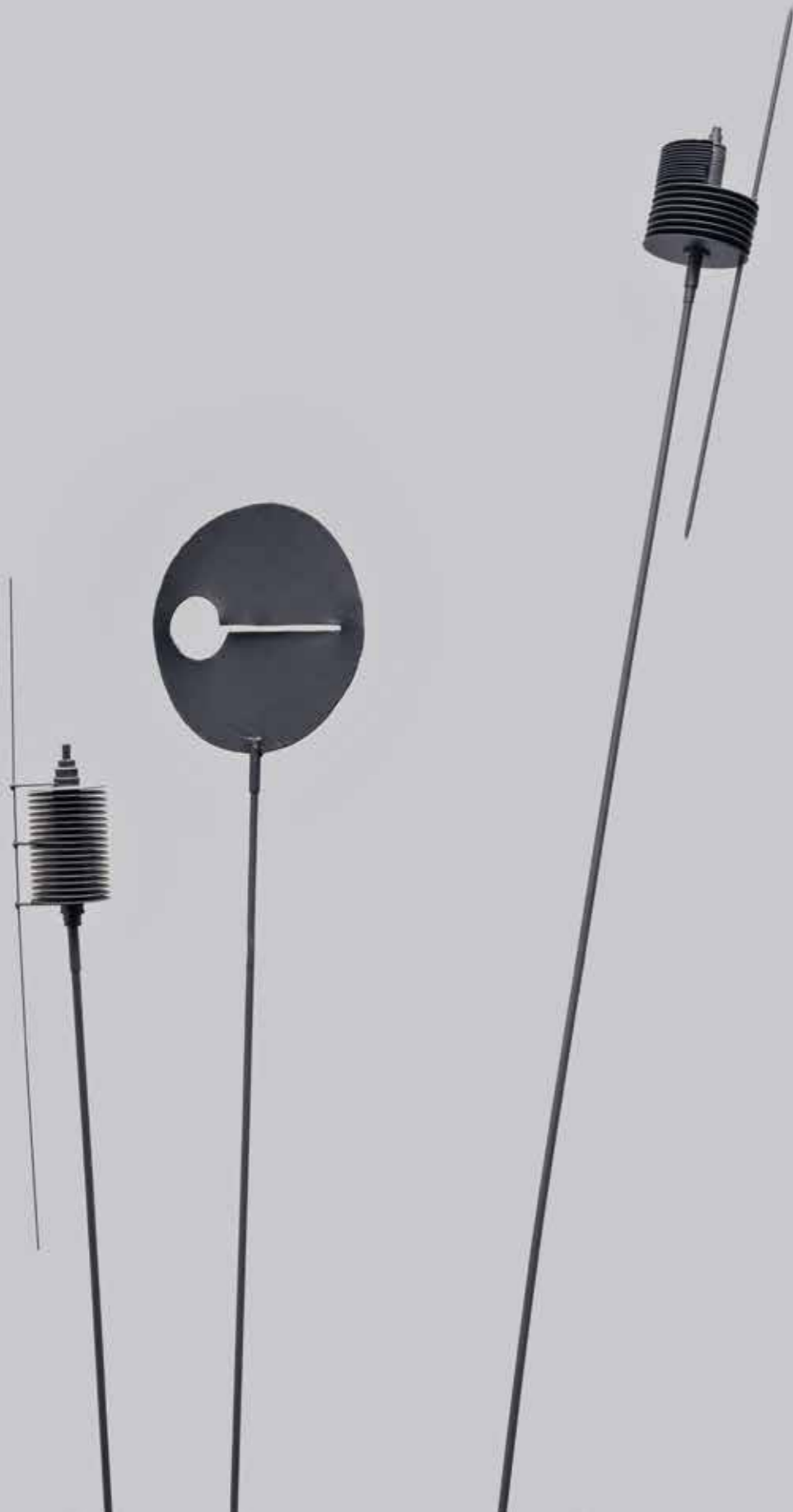
Que el capítulo de agradecimientos por hacer realidad esta exposición sea tan amplio es una buena muestra de la personalidad de Takis y del poderoso impacto de su trabajo. Van dirigidos tanto a las instituciones que han unido sus esfuerzos en el proyecto como a los prestadores de las obras –algunas de las cuales llevaban décadas sin ser expuestas al público– y a todas las personas que nos han ofrecido su colaboración. Nuestro reconocimiento más notable es para con el propio artista. La exposición no hubiera sido posible sin su generoso apoyo e implicación personal, así como la de todo el equipo de la Fundación Takis / Centro de Investigación para el Arte y las Ciencias, de Atenas, custodios de su taller, su biblioteca y sus amplios archivos. Estamos igualmente agradecidos a Guy Brett, buen conocedor del MACBA desde que organizara *Campos de fuerzas* en el año 2000, quien ha ejercido de curador desde la amistad personal y la profunda erudición sobre el trabajo de Takis. Desde el museo queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento a nuestros colegas en Tate Modern, que han originado el proyecto con su intensa dedicación: Michael Wellen y Frances Morris, así como Maria Balshaw y Achim Borchardt-Hume, junto a todos aquellos que han hecho posible la producción de una muestra tan ambiciosa. Es una gran satisfacción saber que el proyecto continuará su camino hacia el Museo de Arte Clásico de Atenas, concluyendo un itinerario desde el norte hacia el sur muy en sintonía con el recorrido vital del artista. Finalmente, nuestro reconocimiento y gratitud a la Fundación Henry Moore por su renovado apoyo al MACBA a través de esta exposición.

Ferran Barenblit
DIRECTOR DEL MACBA

TAKIS MERECE nuestro agradecimiento en primer lugar por su generosidad y su afecto. Fue una persona adelantada a su tiempo que dio pasos audaces hacia un nuevo tipo de arte mundial –un arte donde todo lo que es estático ha empezado a moverse– y lo hizo con unos materiales inéditos en el contexto artístico: magnetismo, electricidad, sonido, luz y música. Takis transformó mi forma de pensar el arte y me inspiró para escribir un libro, aparecido en 1968, sobre el movimiento en el arte. Deseo dar las gracias a Frances Morris, directora de Tate Modern, por invitar a Takis a realizar este año una exposición en Londres, la primera desde los años sesenta. Frances Morris ha dado pruebas de gran determinación a la hora de fijarse en artistas que han hecho relevantes contribuciones al arte pero se hallan infrarrepresentados en el Reino Unido, e inmediatamente supo reconocer la importancia de tales artistas visionarios e individualistas. Siento por ella una enorme admiración, no solo por su apoyo a Takis, sino también por ser una directora que ha tenido el valor de contratarme como comisario sabiendo que padezco párkinson. Agradezco a Michael Wellen, que ha compartido conmigo la labor de comisariado, por su tenacidad, fuerza, creatividad y paciencia, y también por velar de que yo tuviera el tiempo y el espacio necesarios para que todas mis ideas curatoriales tuviesen presencia en el ámbito de la exposición. Sin él nunca lo habría conseguido. Quiero expresar mi gratitud a Yíorgos Nakoudis, director general de la Fundación Takis, por su hondo conocimiento de la obra de Takis y por haber puesto a nuestra disposición materiales históricos que han sido una valiosa fuente de inspiración tanto desde el punto de vista curatorial como para el catálogo. Muchas gracias, asimismo, a Renos Xippas, dueño de la galería Xippas, por presentarnos a coleccionistas de las obras de Takis y ayudarnos a adquirir las más importantes para esta muestra. Y doy las gracias a Achim Borchardt-Hume, director de Exposiciones y Programas, por todo el saber que nos aportó cuando lo necesitamos; a Jane Ace, directora de Gestión Editorial, por sus inteligentes sugerencias acerca de mi texto; a mi esposa Alejandra Altamirano Brett, por estar siempre a mi lado con dedicación y recursos y por hacer que todo discurriese bien para hacer realidad mi sueño de exponer a Takis en Londres; a mi hija Luciana Brett England, por todo el apoyo y ayuda prestados en esta travesía; y por último a Philip Lewis, diseñador de libros, por hacer de un catálogo una obra de arte. Creo que gracias estas colaboraciones tan especiales hemos conseguido crear algo único, original y poético.

Guy Brett

AGRADECIMIENTOS



INTRODUCCIÓN

CUANDO EN 1971 un periodista de la revista *Rolling Stone* le preguntó cómo había conocido a Yoko Ono, John Lennon empezó hablando de galerías de arte londinenses: «Había ido a ver una exposición de Takis, no sé si sabes a qué me refiero...». Lennon fue una de las muchas personas creativas que conocieron la obra de Takis en los años sesenta y su comentario apunta a que, a pesar de la impresión duradera de las piezas, su naturaleza y su significado encerraban algo inefable. Este libro y la exposición a la que acompaña pretenden dar a conocer a nuevos públicos una de las voces artísticas más audaces y originales de la Europa de los sesenta. Este creador, cuya ambición era lisa y llanamente reinventar la naturaleza de la escultura, sigue siendo una figura vanguardista en la actualidad.

Panayiotis Vassilakis, conocido por el sobrenombre de Takis, rompió las convenciones del arte utilizando las energías del magnetismo, la luz y el sonido como materia prima para hacer esculturas. Artista autodidacto nacido en Atenas en 1925, se trasladó a París en 1954 y llegó a ser una figura clave de los círculos artísticos y literarios de la capital francesa, de Londres y de Nueva York. Sus inventos le granjearon la admiración de la vanguardia internacional, desde William S. Burroughs y los poetas estadounidenses de la generación beat hasta artistas como Marcel Duchamp. A lo largo de una carrera que abarca más de setenta años, Takis ha buscado la poesía y la belleza esenciales del universo electromagnético. Desde 1955 ha producido unas esculturas en forma de antena llamadas «Signaux»: se trata de varas finas y flexibles coronadas por lo general con objetos encontrados o luces eléctricas parpadeantes. La prestigiosa galería londinense Signals y el boletín del mismo nombre (1964-1966) se bautizaron en honor a aquella influyente serie y el espacio se convirtió en un punto de encuentro importante para la transmisión de ideas que rompió barreras entre las artes y las ciencias. En 1959 Takis empezó a recurrir al magnetismo para reinventar la escultura y la pintura. El crítico de arte Alain Jouffroy acuñó, para referirse a esas obras, el término «telemagnético», en el que el prefijo «tele-» acentuaba el empleo de la tecnología para incrementar la percepción humana y para situarlas en el contexto de los dispositivos de comunicación de masas, como la televisión o el teléfono. Desde 1965 Takis crea artefactos musicales con imanes, electricidad y, en algunos casos, la participación de los observadores a fin de producir sonidos evocadores que van de notas sueltas a conjuntos atronadores.

A lo largo de toda su carrera el artista se mantuvo activo en lo político y comprometido en lo social, produciendo obras que tratan de nuestra concepción del mundo y de nuestra relación con el entorno. En los últimos años residió y produjo obras en Atenas, donde en 1993 creó el Centro de Investigación para el Arte y las Ciencias, conocido como Fundación Takis.

Este volumen está organizado en tres apartados para destacar los temas que conformaron el universo creativo de Takis: el magnetismo y el metal, la luz y la oscuridad, el sonido y el silencio. Guy Brett, compañero del artista durante muchos años, ofrece una reflexión lírica e histórica sobre su trabajo organizándola en torno a la metáfora del magnetismo; Michael Wellen brinda una nueva lectura del característico empleo de los materiales, la electrónica y las tecnologías por parte de Takis centrándose en el período de posguerra, y Melissa Warak presenta nuevas investigaciones sobre su forma de abordar el sonido, situando sus prácticas en el contexto de la filosofía y la música de vanguardia. Sigue a esos textos una entrevista histórica con Takis realizada por Maïten Bouisset y traducida al español por vez primera.

Es importante señalar que Takis titula sus obras de distintas formas, recurriendo a distintas lenguas en función de su lugar de creación o en respuesta al contexto en que se hayan expuesto. En algunos casos las ha renombrado por completo. En este catálogo se utiliza el título en francés como referente principal, seguido del inglés cuando se conoce.

**MAGNETISMO
Y METAL**





Takis (izquierda) y Guy Brett en el estudio de Takis, King's Road, Londres, 1964

PÁGINA ANTERIOR
Detalle de *Télépeinture*, 1959-1960, p. 56

Y entonces Takis cogió unos alicates de la mesa de trabajo y, con un imán, los hizo flotar en el aire entre nosotros:

una imagen impresionante,
una huida de la gravedad,
una metáfora de la amistad.

Fue en un momento de 1964 en el que las obras del artista se estaban recopilando en el espacio de arte experimental Signals de Londres, llamado así por las piezas del propio Takis. La galería celebraba su traslado a Wigmore Street con una exposición dedicada al artista griego. Aquel día nos habíamos congregado los fundadores David Medalla, Paul Keeler, Marcello Salvadori y Gustav Metzger, yo mismo como redactor del boletín informativo *Signals* y el fotógrafo Clay Perry, que documentó ampliamente los dos años de existencia de Signals.

Mi reacción ante la obra de Takis fue inmediata e intensa, y lo sigue siendo incluso hoy. Su arte representa para mí las posibilidades humanas, y humanitarias, que existen dentro de la energía. Carl Jung afirmó en una ocasión: «La psique consiste en procesos cuya energía puede provenir de la compensación de los más variados opuestos.»¹ Podría haber añadido perfectamente que ese equilibrio incluye una fusión entre los campos de la ciencia y el arte. En los dos casos el impulso es la capacidad de asombro.

Me gusta desde hace mucho tiempo un pasaje del escritor Alain Jouffroy, firme defensor de la obra de Takis, en el que recuerda un encuentro con el artista poco después de que creara su primera escultura con un imán:

Una noche de abril de 1959 me encontré a Takis en la acera de la rue de la Huchette cuando me dirigía con un amigo a escuchar a no sé qué músico de jazz que acababa de llegar a París. «Ha sucedido», dijo Takis. «Lo he conseguido.» Fue exactamente como el «¡Eureka!» de Arquímedes. Sí, bromas aparte, fue hermoso y emocionante. Y me mostró la primera escultura telemagnética (fui yo quien acuñó el término al día siguiente), en la que elementos metálicos se mantenían en suspensión en el aire gracias a un imán. [...] La alegría y el entusiasmo de Takis eran inefables.²

Además de los detalles reveladores que vinculan el pasaje al París bohemio de su época, tenemos las frases en las que el invento de Takis se equipara con un descubrimiento científico. Si bien el texto de Jouffroy debía leerse en el contexto de conversaciones sobre arte, muchas de sus referencias son científicas. En otros textos escritos aproximadamente en el mismo período, la obra de Takis se analizaba en función de su «desnudez», su «crudeza» y en ocasiones su

UN IMÁN Y UN PEDAZO DE METAL

Guy Brett



Les quatre soldats, 1952
Escultura de escayola que representa a cuatro soldados en marcha, instalada en Anákasa (Atenas).

«tosquedad». Por entonces eran muchos los que opinaban que su naturaleza esencial consistía en surgir de un punto ajeno al arte y que esa diferencia era lo que la definía. Por ejemplo, el crítico Jean Clay escribía en 1966: «La obra de Takis recurre directamente a las fuerzas de la naturaleza. Para él, se trata de captar la realidad en sí y ya no de traducir a un soporte bidimensional o tridimensional una representación simbólica de esa realidad.»³

Reconsiderar estas palabras medio siglo después (en el contexto de los cambios en el arte, el mundo del arte, la carrera del artista y nuestro propio envejecimiento) plantea un problema fascinante. Al escribir hoy, lo cierto es que no podemos abordar la cuestión, tan extraordinariamente adecuada a la producción de Takis, de la relación entre lo «estético» y las «fuerzas de la naturaleza» sin tener en cuenta, de una u otra forma, el paso del tiempo y sus consecuencias. Desde cierto punto de vista, todo lo que empujaba a los primeros comentaristas (incluyéndome a mí mismo) a describir la obra de Takis como si procediera de un lugar ajeno al arte, del mundo «real», ahora incita a analizarla desde el punto de vista de una tradición artística muy importante: la de la escultura y la pintura. Eso no representa, espero, el inicio de un conservadurismo, sino más bien una necesidad

de comprender la naturaleza radical del gran avance hecho por Takis al emplear por primera vez el magnetismo.

El año 1959 fue un momento vital en la evolución del arte de Takis. Dio un salto desde el arte figurativo, de representación, hasta una abstracción basada en la manifestación de la energía. En esas obras Takis reinventó el tiempo, el movimiento, la distancia y la flotación, desafiando la gravedad mediante la atracción y la repulsión magnéticas.

El 29 de noviembre de 1960 Takis introdujo públicamente el magnetismo en el arte de un modo espectacular. Su instalación *L'Impossible. Un homme dans l'espace* en la galería Iris Clert de París proponía, en efecto, una especie de colisión entre tres mundos: el arte, la ciencia y la realidad. Cinco meses antes de que Yuri Gagarin fuera el primer ser humano en superar la atracción gravitatoria de la Tierra, Takis hizo flotar en el espacio al poeta Sinclair Beiles gracias a un sistema de imanes (debajo).

No obstante, Takis no planteó su desafío a la escultura mediante polémicos juegos con las definiciones conceptuales, sino mediante una investigación de los materiales. Entendía su producción telemagnética como un alejamiento radical porque resolvía la búsqueda que había llevado a cabo a modo de hermosa paradoja. El magnetismo crea el pequeño hueco espacial entre el imán y el objeto metálico flotante donde se concentra toda la energía, pero no hay nada que ver ni que tocar.



Magnetic Disc, 1960

L'Impossible. Un homme dans l'espace, 1960

El poeta Sinclair Beiles suspendido en el aire mediante un sistema de imanes mientras recitaba el *Magnetic Manifesto* (p. 46) en la galería Iris Clert de París, 1960. Lo observan Minos Argyrakis, Fillion [nombre completo desconocido], una mujer sin identificar, Peter Watson, Panos Raimondos y Takis.



Ese vacío hace presente la materia mediante su ausencia; muestra que la materia es, en efecto, energía. Presentar material sin presentar su equivalente en energía suponía seguir soportando el peso de una visión obsoleta del mundo y de los artistas. En esas nuevas obras Takis reinventó el tiempo, el movimiento, la distancia, la flotación, el desafío a la gravedad y la atracción, y la repulsión magnéticas.

En su juventud en Grecia durante la Segunda Guerra Mundial, primero con la dictadura de Ioannis Metaxás y luego con la brutal ocupación por parte de las potencias del Eje de un país ya empobrecido, Takis se había visto empujado por las circunstancias a estudiar detenidamente los materiales. Perseguido por la policía por ser miembro de la resistencia, se ocultó en los profundos y remotos barrancos del Ática, donde observó los cambios en las rocas y la tierra que lo rodeaban. Fue testigo de los efectos de muchas explosiones, lo que posteriormente influiría en la incorporación de fragmentos de materiales a su obra: «De niño, enterraba pedazos de cristal roto y cosas por el estilo para descubrir qué les había pasado un par de días después, cuando los desenterraba con impaciencia.»⁴

Ese interés por utilizar materiales escultóricos tradicionales para insinuar la huella de fuerzas elementales continuó, por ejemplo, en la serie «Espace intérieur de 1957 (pp. 44-45)». Los objetos esféricos de bronce, que mostraban el rastro de líneas de fuerza en la superficie, se colocaban directamente en el suelo. Las líneas servían de recordatorio de ese proceso de exploración. En la escultura premagnética de Takis sus investigaciones se desplegaban acentuando el contraste entre lo terrestre y lo celestial, al tiempo que trataban de salvar el abismo. Los cambios se hacían mediante mutaciones de un repertorio de imágenes del «hombre» y la «naturaleza». Teníamos figuras antropomórficas con bases gruesas y elementos elevados a modo de cabeza que hacían pensar en transmisores o antenas. Teníamos la simplificación de esas bases a modo de pilar, la prolongación de los tallos y la miniaturización, o «distanciamiento», de los elementos esculpidos hasta convertirse en fragmentos espaciales. A finales de los años cincuenta esa investigación había llevado a Takis a intentar resolver la contradicción entre, por un lado, la masa y solidez de los materiales que conocemos por los sentidos de la vista y el tacto, y, por otro, aquello que sabemos gracias a las investigaciones científicas: que los materiales son el movimiento constante de unas ondas electromagnéticas.

Esos son los hechos escuetos. Sin embargo, lo que experimentamos hoy al contemplar las esculturas electromagnéticas de Takis de

Detalle de *Radar*, 1960, también en p. 55



los años sesenta y principios de los setenta reunidas y en acción es la riqueza y la sutileza extraordinarias que halló el artista en su lenguaje del movimiento. Sentimos, gracias a innumerables matices, no solo dónde confluyen las «fuerzas reales» con las «decisiones estéticas», sino también dónde las fuerzas reales estimulan las decisiones estéticas.

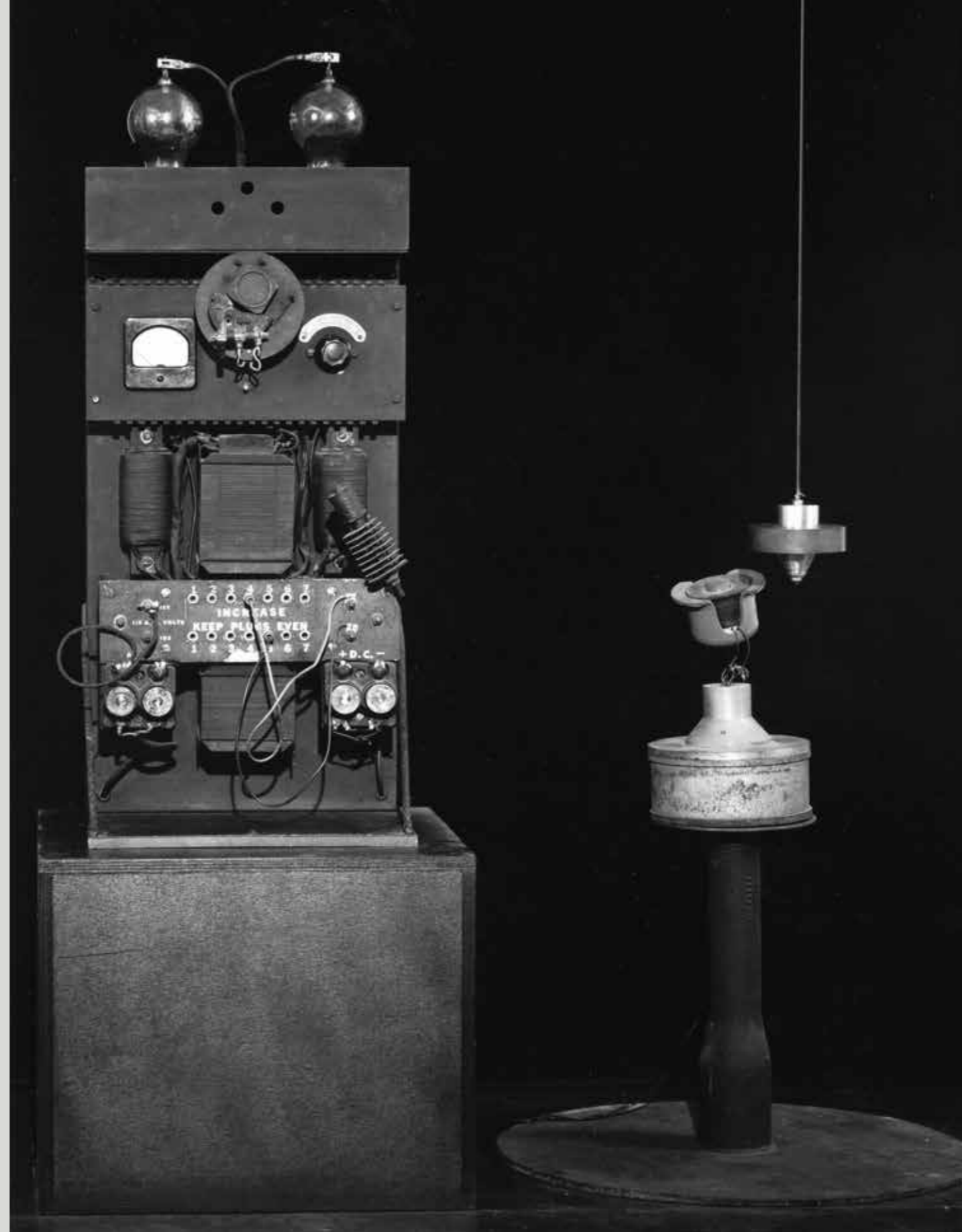
Los imanes, los aislantes, las bobinas, los conos, las bombillas, las agujas y los cuadrantes pasaron a ser elementos constantes en la producción de Takis, a menudo sacados de cajas de excedentes del ejército de tierra y de la fuerza aérea dispuestas en fila para venderlos en cajas de cartón en la londinense Tottenham Court Road; por ejemplo, *Ligne parallèle vibrative*, de 1965, se hizo con piezas de radares recuperadas en esos mercadillos.

Las formas fabricadas en serie por máquinas sustituyeron a las piezas únicas hechas a mano. Las formas que «demostraban» reemplazaron a las que «representaban», pero, a pesar de todo, seguían siendo formas de mediación, ya que se habían concebido originalmente para distribuir energías sin exponernos al peligro de entrar en contacto directo con ellas.

Aquí volvemos a abordar la distinción entre lo estético y lo real, tan subrayada por los primeros comentaristas de la obra de Takis cuando afirmaban que, al introducir las fuerzas de la naturaleza directamente en sus piezas, había superado las tradiciones formales y las relaciones plásticas. Esas distinciones ahora parecen finas líneas divisorias, más que dicotomías. El aislante de porcelana industrial, por ejemplo, puede ser una expresión de fuerza real y material y no una obra de arte intencionada, pero fueron los artistas quienes nos enseñaron a considerarlo hermoso. Y, en cambio, las formas de un artista parecen ser simplemente algo bonito e insulso si no se cotejan con algún concepto de energía vital real.

En una obra de Takis como *Une ligne verticale touchant une fleur* (página siguiente), de 1962, la electricidad como hecho, según la aborda la ciencia, se conecta con nuestros anhelos más delicados, incluso con exploraciones sexuales, lo que produce una complejidad de interrelaciones entre lo «material» y lo «humano» al máximo nivel. Los sencillos mecanismos binarios de control y conmutación se convierten en el sensible avance y retroceso, o acercamiento y rechazo, de una danza.

Takis ha dicho con frecuencia que la energía es el tema de su obra: representar la energía, registrar la energía, medir la energía, rastros de energía, energía invisible, la energía y el vacío, la energía en sí. La energía es un fenómeno tan vasto y totalizador que cuando decimos la palabra parece, por contraste, insuficiente y opaca. Es un sonido





White Signal, 1968

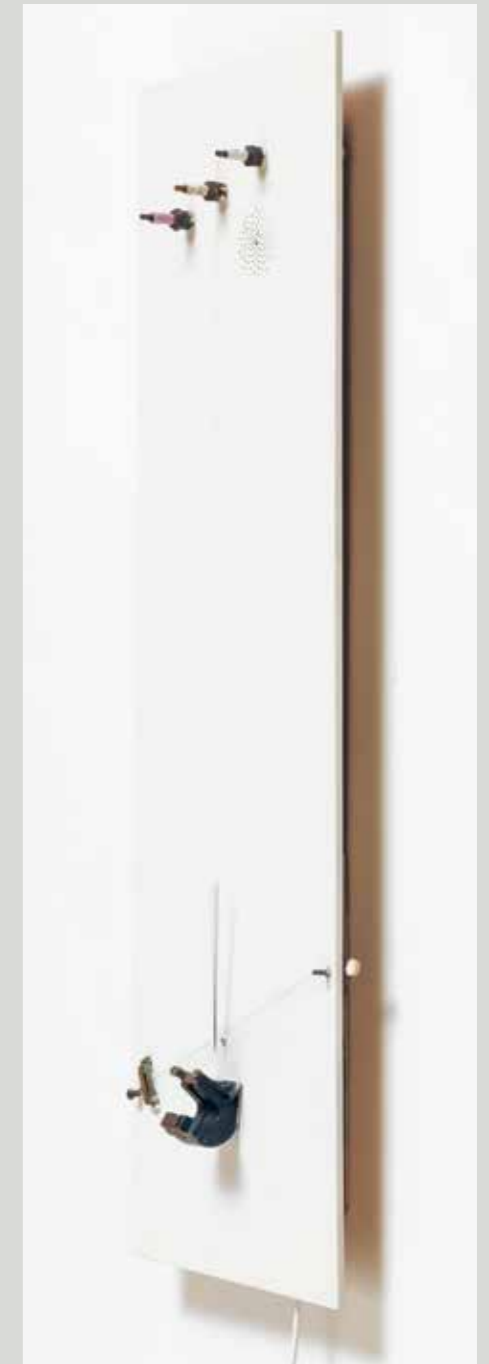
lánguido. Más cercana a la realidad de la energía es la antigua tradición india del *OMMMMMMM*, una palabra que es también un sonido, el sonido del «todo», la totalidad del universo.

La serie «Musicales» (derecha y pp. 107-109), que Takis empezó a producir en 1965, puede considerarse un conjunto de propagadores del OM en formato musical. Como objeto físico, la *Musicale* es una mezcla de escultura cinética e instrumento musical. También hace las veces de relieve escultural, lo que subraya aún más la estasis icónica de las obras colgadas de una pared. Las «Musicales» poseen una frontalidad vertical y una quietud hierática que hacen pensar en la escultura arcaica griega admirada por Takis, no solo por las figuras humanas simplificadas de la cultura cicládica, sino también por las referencias más ocultas al pensamiento egipcio antiguo.

Como podía esperarse, en las «Musicales» de Takis el silencio siempre está presente y transmite tanta energía como el sonido del instrumento en sí. En el núcleo de esa estasis está el único elemento móvil, la elegante aguja, atrapada entre la gravedad y la atracción magnética, que gracias a un electroimán con encendido y apagado rebota contra un cable extendido y amplificado con un movimiento que es temblor y estremecimiento. El sonido es una única nota prolongada que empieza y termina cuando la aguja choca contra el cable o se separa: genera un vibrato profundo que podría entenderse como un equivalente sonoro del electromagnetismo universal. Desde que creó su primera *Musicale*, Takis las ha compuesto con distintos tamaños y combinaciones de elementos, desde obras individuales hasta conjuntos atronadores.

Si volvemos la vista atrás más de cincuenta años, de nuevo podemos entender estas piezas de otro modo. Seguimos sintiendo la carga elemental de una obra de arte que «hace un uso directo de las fuerzas de la naturaleza», pero ya no creemos que, como consecuencia, eso descarte una consideración de la estética dentro de su obra o de su actividad. El paso del tiempo ha acentuado el gran refinamiento y la sensibilidad visual con las que la máquina, el imán, el reflector, el radar y el cuadrante se nos presentan en las piezas de Takis. Son el resultado de una transformación poética, a menudo sutil y misteriosa y de difícil explicación.

A modo de ejemplo podríamos analizar también uno de los «Signaux» electrónicos de Takis (página anterior), una evolución de los que presentó por primera vez en 1962. En algunos casos se coloca la luz trasera de una bicicleta en lo alto de una larga vara, donde se enciende y se apaga. Con ese sencillo acto de elevación la lámpara queda alterada y se transforma en un indicador cósmico

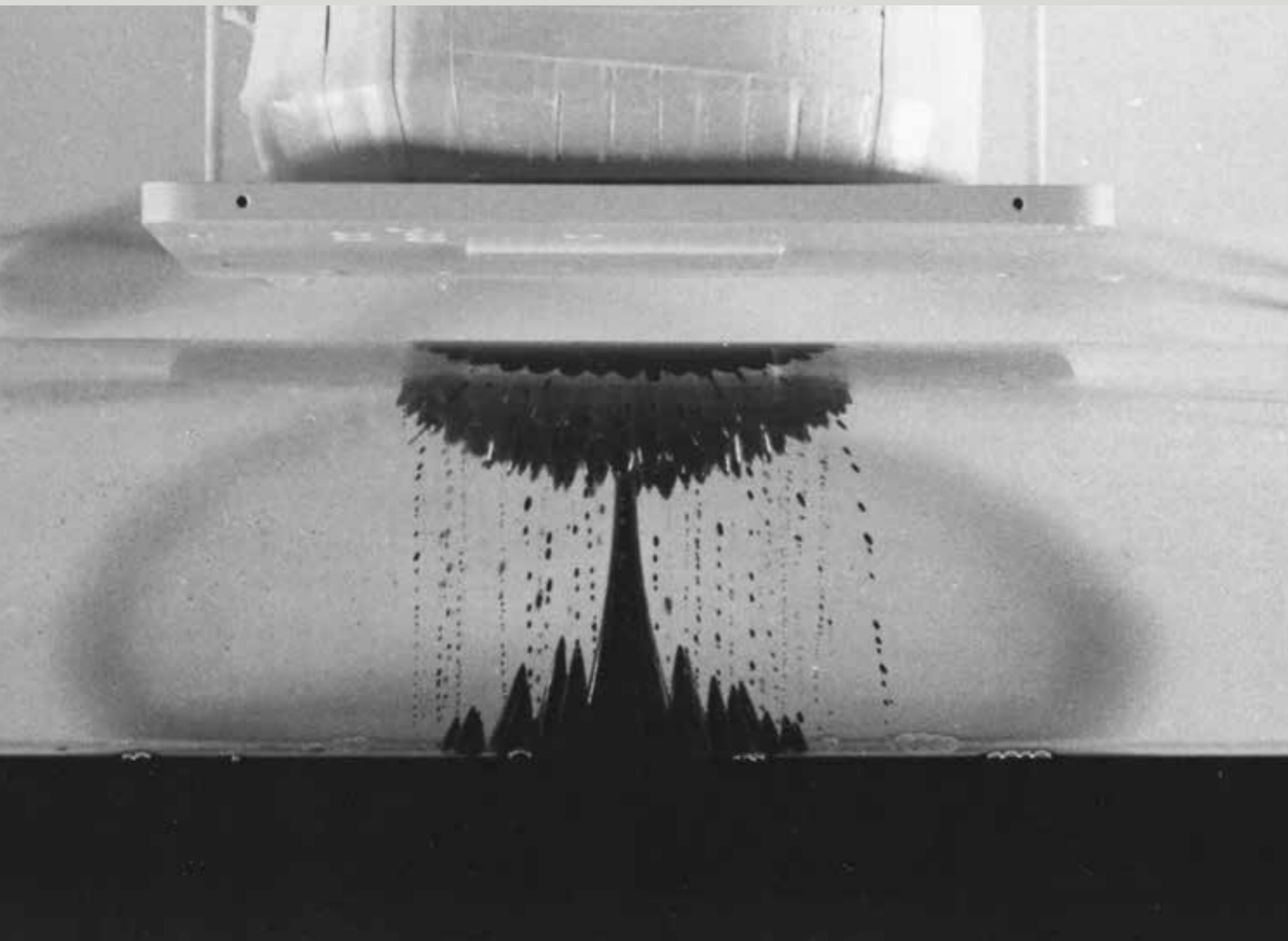


Electro-Magnetic Musical, 1966

del espacio y la distancia. En lugar de una emisión intermitente de energía, la lámpara pasa a crear una poética del espacio, teñida de tristeza y anhelos imposibles.

Al mismo tiempo, sin embargo, hay determinadas obras en las que las opciones estéticas son mínimas. En *Hydromagnétique* (debajo), de 1969, todo se orienta hacia la demostración de un fenómeno de energía electromagnética. El robusto armazón cuenta con un electroimán y un tanque de plexiglás lleno de un aceite mineral viscoso y polvo de hierro. El observador puede aumentar la corriente eléctrica girando un mando y ser testigo del ascenso del metal y de su hundimiento en forma de coronas oscuras.

En una fotografía de juventud vemos a Takis en mangas de camisa andando junto a una vía férrea bajo el sol abrasador de Grecia (página siguiente). Aunque hoy la escena podría parecer «primitiva», para la mayoría de los griegos en los años cuarenta y cincuenta el ferrocarril todavía representaba la modernidad y la modernización. Takis recuerda una época en la que solo había un semáforo en toda Atenas.



Cuando llegó a Francia procedente de Grecia en 1954 la atmósfera era completamente distinta a todo lo que había vivido con anterioridad. La tecnología estaba por todas partes. Algo del suelo de Grecia se había perdido. Si bien las señales y las luces deslumbrantes del ferrocarril fascinaban de manera especial a Takis, el reverso oscuro de esa modernización era también la represión política y cultural.

Para Takis, Grecia era por aquel entonces «simplemente una cárcel inmensa»,⁵ y veía su situación personal como una «soledad infinita». «En aquel período era habitual entre los intelectuales griegos», escribió un contemporáneo, «el esfuerzo de liberarnos de nuestros antecedentes sociales, de la atmósfera sofocante de la sociedad burguesa griega del período posterior a la guerra civil, y nuestra generación encontró una salida no solo marchándose al extranjero, por supuesto, sino concentrándose en las lenguas extranjeras, los libros extranjeros y el pensamiento extranjero en general.»⁷

Takis llegó a París en 1954 en un momento culminante del cosmopolitismo de la ciudad. A pesar del dominio del arte estadounidense y del supuesto declive de la capital francesa como centro del arte moderno, los años cincuenta y sesenta siguieron siendo una época de gran creatividad y experimentación. Fue el momento en que Takis trabó amistad con Beiles, así como con los poetas estado-

Takis andando junto a la vía del tren cerca de su estudio de Anákasa (Atenas), 1955.

unidenses de la generación beat Allen Ginsberg, William Burroughs y Gregory Corso, el poeta británico Brion Gysin y Marcel Duchamp. Todos iban y venían de París en aquel período y todos alabaron de forma elocuente y poética la escultura magnética de Takis.

Una figura clave para organizar experimentos e innovaciones vanguardistas en el París de aquellos años era la galerista griega Iris Clert. Cuando Takis la conoció, pensó de inmediato que era una «mujer dinámica y muy libre, que tenía una sagacidad intuitiva para la publicidad». Es fascinante ver la aparición de cierta manera audaz de pensar entre los artistas jóvenes vinculados a la galería de Clert.

Un muy buen ejemplo es la forma en que los planteamientos sumamente individuales de Yves Klein y Takis acabaron centrándose en percepciones comunes. En 1958 Klein vació la galería Iris Clert y bautizó el espacio despojado como *The Void* [El vacío], plasmando con humor el concepto filosófico del vacío entre los límites conceptuales y físicos de la galería de arte.

Como hemos visto, el montaje de *L'Impossible. Un homme dans l'espace*, hecho por Takis en 1960 (p. 19), puede entenderse como un intento de romper radicalmente con las convenciones

de la escultura. Al buscar los medios de superar la representación e incorporar una fuente directa de energía no mecánica, Takis también buscaba superar la gravedad y con ello crear una nueva forma de espacio escultural (p. 58).

En mi opinión, se ha dedicado poquísima atención a la relación transformadora de Takis con los formatos tradicionales. Su producción aborda, por ejemplo, la categoría de la pintura destinada a colgarse de una pared, si bien tremendamente ampliada. Las obras de su serie «Murs magnétiques», iniciada en 1961, son claramente cuadros (pp. 30, 50-51). Su base es un lienzo con elementos abstractos que, en lugar de estar «en» el lienzo, flotan en el espacio por encima de él. Con gran delicadeza e ingenio visual amplía el concepto general de lo que puede ser un cuadro, pero, sin embargo, nunca he visto que esas obras se incluyeran en ninguna exposición global de la pintura de los siglos XX y XXI.

Un modo de superar esa exclusión sería ver con nuevos ojos el arte de Takis en relación con el de sus contemporáneos, y comparar sus obras en función de su tratamiento de la superficie. Es un campo en el que abundan especialmente las interconexiones fascinantes



y el ingenio irónico, anunciado tal vez por la producción de Lucio Fontana, en particular sus lienzos cortados de mediados de los años cincuenta en adelante. Fontana escribió: «Como pintor [...] no deseo hacer un cuadro. Quiero abrir el espacio, crear una nueva dimensión para el Arte, enlazarlo con el cosmos como si se expandiera más allá del plano restringido del cuadro.»⁹ Para él, aquello que parece ejercer violencia sobre la superficie en realidad mira dentro o a través de ella para imaginar un nuevo espacio.

La superficie también se transforma en un problema en algunas obras creadas por el artista venezolano Jesús Rafael Soto en los años sesenta. Soto logró colocar contiguamente, o entretejer, la presencia de «materia» en la forma manifiesta que recomendaba Fontana y de «energía» en forma de vibración óptica, producida utilizando el efecto de muaré. Pero uno de los ejemplos más hermosos cómo volver a pensar y cargar de energía la superficie es la serie «Dials» de Takis, en especial el magnífico *Cadran*, de 1969-1971 (pp. 28-29), de tamaño mural. Es como si el campo de energía vasto e indiferenciado llegara a la superficie mediante las leves sacudidas y parpadeos del animado repertorio de cuadrante, instrumentos, indicadores y lámparas reunido por Takis.



A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta la obra de Takis introdujo un nuevo elemento en la ecuación entre el mundo material y la representación, entre material y signo. En términos materiales, la energía contenida en un objeto de arte estático solo podía ser un rastro (ya fuera «objetivo», como las marcas de lluvia que Klein obtuvo atando un lienzo todavía húmedo al techo de su coche, o «subjetivo», como en el caso del automatismo psíquico practicado por artistas como Wols o Henri Michaux). Después de depositarse, esos rastros de energía no podían sino envejecer junto con el objeto material. Sin embargo, el arte cinético introdujo en las obras fuentes externas de energía que, a pesar de que el objeto como tal envejeciera, eran en sí mismas eternamente renovables. Siempre hay nuevas ráfagas de viento, o corrientes eléctricas, que devuelven el momento actual a un material que ya no es del presente, y con ello le confieren una nueva relación con el paso del tiempo, una relación que es a la vez lineal y cíclica.

En la obra de Takis en su conjunto son sumamente diversas las formas en las que emerge la fuente electromagnética. En muchas de las obras de la serie «Télélumière» es oscura y eruptiva, y la electricidad tiene la fuerza de un castigo (uno no puede imaginarse permanecer expuesto a ella por mucho tiempo). En otras obras, como *Magnetic Wall (Flying Fields)*, de 1963 (página anterior), es flotante y contemplativa, y el desafío a la gravedad prosigue durante años y años en un estado puro pero elástico, de exquisito equilibrio.

Entre esos dos polos de la producción de Takis está el goteo de corrientes recogido en «Dials», las luces solitarias y lejanas de la serie «Signaux» y muchas fusiones o interestimulaciones en las que el movimiento se propaga como sonido y la luz como movimiento, y lo invisible y lo inmaterial chocan con la masa sólida. De ese modo, sus obras tienden a resonar unas en otras. Cada una de ellas es un nuevo objeto poético que produce una fusión escultórica, pictórica, tecnológica, sonora y lumínica que no existía con anterioridad.

Dado que nuestras principales instituciones culturales están basadas en un sentido del tiempo lineal y no cíclico, el arte cinético las desafiaba de forma implícita. El interés de los artistas por la energía renovable, lo inmaterial y lo efímero chocaba con los códigos museísticos de momificación contra los efectos del tiempo. Y, del mismo modo, las propuestas cinéticas de los artistas chocaban con el sentido cíclico del tiempo que gobierna nuestras instituciones económicas, dado que el ciclo comercial niega el elemento de continuidad. Sus mercancías están hechas por un solo motivo, y se utilizan, se vacían y se agotan al ser consumidas.

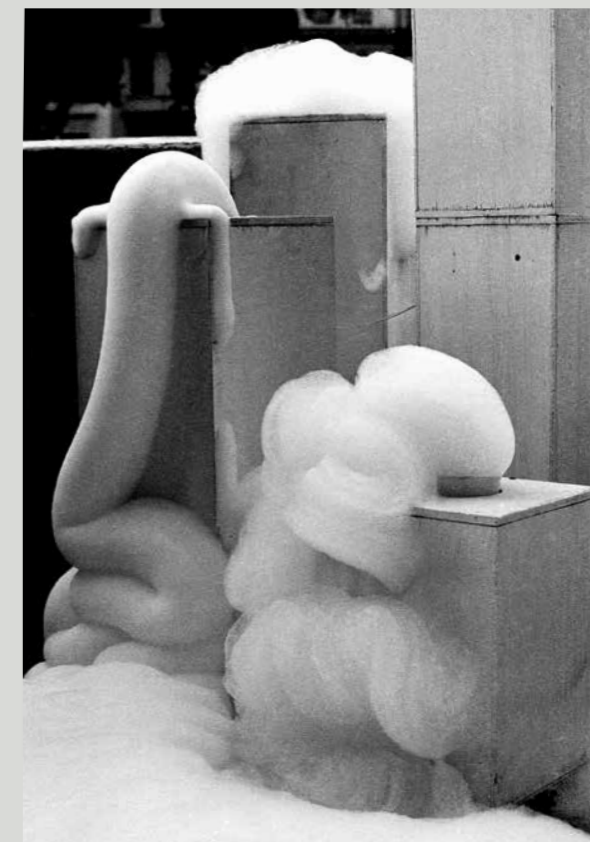


Imagen de archivo de *Cloud Canyons*, ca. 1964, de David Medalla, en la terraza de Signals de Londres

El arte cinético parecía buscar una estructura más orgánica, con analogías más próximas a los procesos de la vida, la muerte y la regeneración. Un modelo ejemplar de esa estructura puede encontrarse en las «Bubble Machines» de David Medalla, producidas por primera vez en 1963 (p. 31). Esas «esculturas» de espuma que crece y se descompone continuamente se enfrentan a ambos lados de ese ciclo. Sin embargo, también podrían entenderse en un sentido sumamente especializado como una propuesta en el discurso de la escultura, y de una manera popular y comunitaria como un objeto recreativo, casi como una fuente.

Las ideas de una serie de artistas durante esa etapa quedaron sintetizadas en artilugios muy sencillos que podían montarse sin dificultad a partir de materiales al alcance de la mano: la bolsa de aire y la piedra de Lygia Clark, el imán y el clavo flotante de Takis, la conjunción de pantalla a rayas y barra colgante de Soto, la espuma de Medalla, el corte de Fontana, la esponja azul de Klein, el monocromo blanco de Sérgio de Camargo, el contenedor-núcleo de Hélio Oiticica o el brazo rotatorio irreflexivo de Tinguely. Su actitud tenía un precedente en Duchamp, que ofreció un críptico recibimiento de palabra a muchos experimentos, entre ellos a los de Takis. En sus formulaciones artísticas más liberadoras esa «especulación cósmica» ha sido inseparable del espíritu de desacreditación dadá que floreció en las primeras obras de Duchamp, un espíritu que tenía también tradiciones en el pensamiento tanto científico como místico. En palabras del propio Takis, ¡el desafío a la gravedad es una forma de levedad!

Retrospectivamente, tal vez la unificación hecha por Takis de esos contrarios sea lo que mejor ha sobrevivido al paso del tiempo y a la absorción de su obra magnética en el discurso general del arte partiendo desde la posición externa que se le asignó en los años sesenta. Pero ese efecto temporal sigue siendo enigmático. En toda su obra, Takis ha comunicado su oposición a un concepto artístico separado del científico, como sucede en nuestro caso. En lugar de eso, él presenta una praxis artístico-científica unificada como signo de un futuro posible.

«Hice un dibujo en una hoja de borrador y [la mecenas estadounidense] Caresse Crosby lo colgó al lado de un Giacometti. Me emocioné mucho.»¹⁰

En 1955 Takis conoció a Alberto Giacometti. Fue el primero de una serie de contactos intermitentes y a menudo polémicos entre ambos artistas. El respeto de Takis por Giacometti es evidente, y su relación plantea muchas preguntas interesantes. Representan concepciones muy distintas del arte: a Giacometti lo han llamado «el último de los

escultores figurativos»,¹¹ mientras que Takis introdujo en el arte la energía del magnetismo y la electricidad. Sin embargo, esas diferencias no anulan cierta sensibilidad compartida, una fragilidad psíquica tal vez, ante el mundo moderno.

Giacometti señaló que los objetos electromagnéticos de Takis se desplomarían, y en consecuencia dejarían de existir como obras de arte, si se apagaba la corriente. Y es verdad en cierto sentido, pero lo que Giacometti no comprendió fue que el apagado era tan esencial para la obra de Takis como el encendido. Uno no podía existir sin el otro.

Encendido y apagado. Sonido y silencio. Negativo y positivo. Raíz y capullo. Duro y blanco. Flor y máquina. Orgánico y mecánico. Luz y oscuridad. Solemne y alegre. Ligero y pesado. Amable y violento. O, como en el caso de los «Signaux» de Takis, base y bombilla. Todo tiene su contrario. La lista es infinita. Pero lo que resulta tan sorprendente en el arte y el pensamiento de Takis es la tendencia de los contrarios a acercarse, a interactuar. Pensemos, por ejemplo, en la escultura de bronce *Fleur idole* (1954). Vemos aquí una polarización inmediata y esperada: la dureza del émbolo industrial combinada con la suavidad de la flor. Y viceversa. Entonces, si la mirada permanece, nuestras respuestas empiezan a mezclarse y surgen objetos desconocidos.

El juego entre contrarios, originado por el encendido y el apagado fundamentales, se vuelve cada vez más extraordinario a medida que se piensa en él, ya sea en el contexto artístico o en cualquier otro. No se considera que la base de una obra de arte sea parte de la obra propiamente dicha, sino que ocupa una especie de categoría secundaria. Y, sin embargo, una no puede seguir adelante sin la otra. Para que un objeto flote libremente tiene que haber un ancla. Las esculturas eléctricas de «Signaux» creadas por Takis no constan de un mundo, sino de dos: el superior de la bombilla luminosa y el inferior de la base oscura. Los dos son necesarios, pero la mayor parte de la atención se concentra en la bombilla. Al igual que en las obras tele-magnéticas de Takis, el «pequeño hueco espacial» aparece aquí, y se detecta un movimiento hacia la «igualación de los contrarios».¹²

No debería olvidarse otra dimensión de la producción de Takis. Se trata de su deseo pertinaz de trabajar socialmente, de explorar formas en las que sus descubrimientos artísticos intuitivos pudieran aplicarse de un modo práctico a las necesidades y problemas sociales. Takis puede considerarse un activista tanto en la política del mundo del arte como en los campos de la tecnología y la medicina.

El 3 de enero de 1969, con un gesto pequeño pero trascendente, Takis retiró a la fuerza una de sus obras del MoMA de Nueva York, ya



Fleur idole, 1954 (fundido en 2004), también en p. 38

que se exponía sin su consentimiento. Su reivindicación del derecho de los artistas a controlar su obra llegó en un momento en que colectivos como la Art Workers' Coalition y el Guerrilla Art Action Group plantaban cara a las coacciones implícitas en las vinculaciones entre museos (el MoMA en concreto) y las instituciones políticas y empresariales estadounidenses.

Asimismo, como ampliación práctica de su investigación electromagnética, Takis inventó una rueda flotante para extraer energía de las ondulaciones de las olas marinas. En 1969 se creó un prototipo en el Massachusetts Institute of Technology como homenaje a la *Roue de bicyclette* de Duchamp (1913), en colaboración con el científico Ain Sonin.

A sus casi 94 años, Takis ha vuelto con su arte al principio, aplicando todo lo que ha aprendido sobre el funcionamiento de la electricidad y el magnetismo de un modo al mismo tiempo visionario y pragmático. En cierto sentido imagina un tipo de existencia que supera nuestras convenciones del tiempo y el espacio, como prueba esta afirmación suya de 1964:

El electromagnetismo es algo infinito, invisible, que no pertenece solo a la tierra. Es cósmico, pero puede canalizarse. Me gustaría volverlo visible para comunicar su existencia y dar a conocer su importancia; me gustaría hacer visible ese mundo invisible, incoloro, asensual y desnudo que no puede irritarnos los ojos, el gusto o el sexo. Que es sencillamente pensamiento puro.¹³

Hasta que empezamos a preparar esta exposición, no me había dado cuenta de lo mucho que significa para Takis la «música» (o el «sonido»). Creía que se había ido «apagando» tras la década gloriosa de los años sesenta, pero, después de experimentar la extraordinaria potencia y la delicadeza de los gongs, las esferas plateadas y las secuencias musicales en Atenas el verano pasado he cambiado por completo de opinión. Estoy convencido de que su obra ocupa un lugar fundamental en el arte contemporáneo. La considero completamente nueva. Me costaba encontrar palabras que expresaran mis sentimientos.

Solo pude tomar unas cuantas notas inconexas allí mismo:

Algo del futuro
hizo que mi cuerpo se estremeciera con la grandeza
Una bola indefinida, plateada, etérea
Un gran barco asomándose al puerto
Una especie de hipótesis de los oídos
Una reinención de la escultura cinética
Movimiento hacia la igualación de los contrarios.



DE IZQUIERDA A DERECHA
Jocasta, 1954
Sphinx, 1954
Standing Woman with Horns, 1954



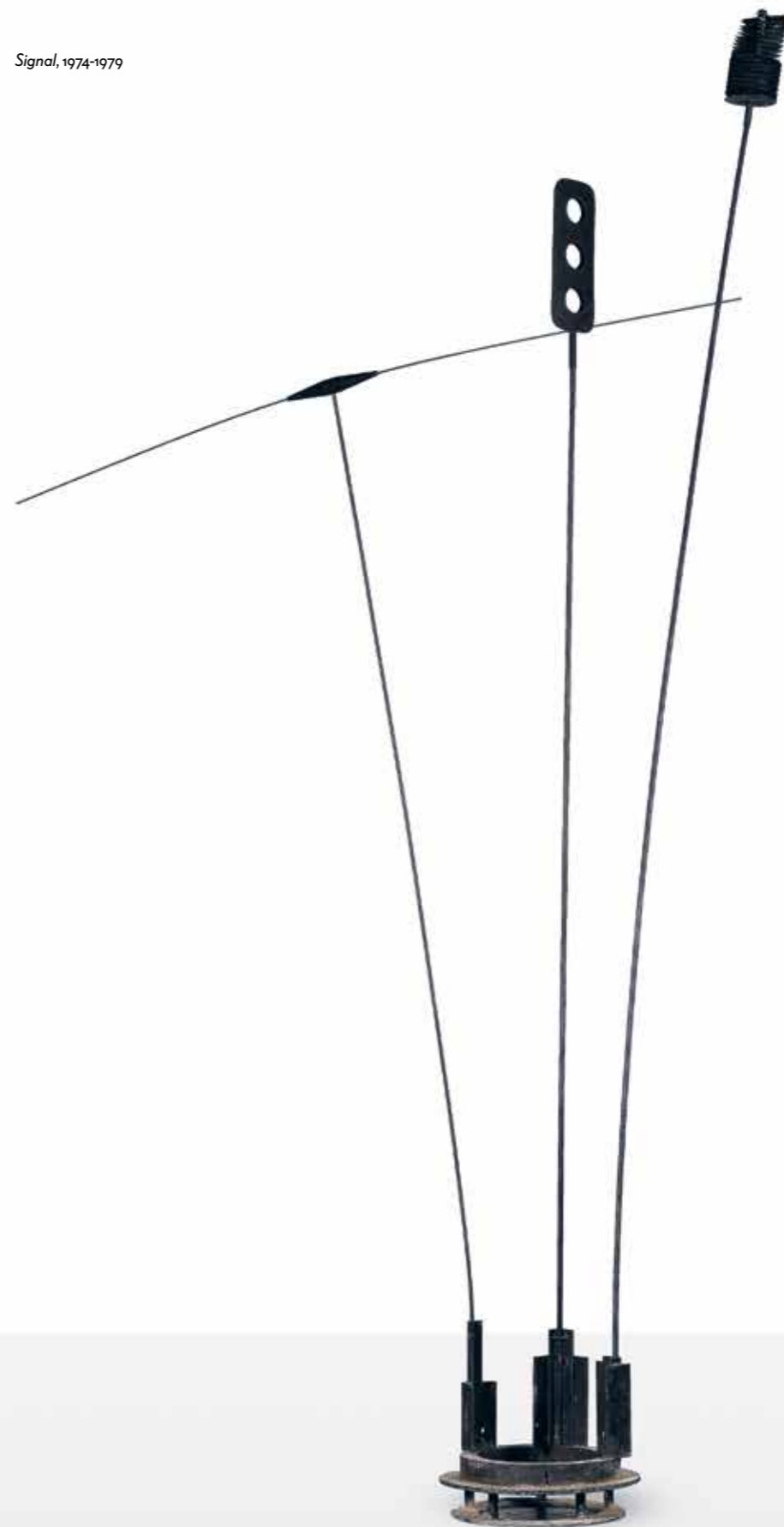
Oedipus and Antigone, 1953





DE IZQUIERDA A DERECHA
Fleur du désert, 1962
Idole, 1962
Fleur idole, 1954 (fundido en 2004)
Fleur idole, 1957
Fleur, 1954 (fundido en 2004)

Signal, 1974-1979



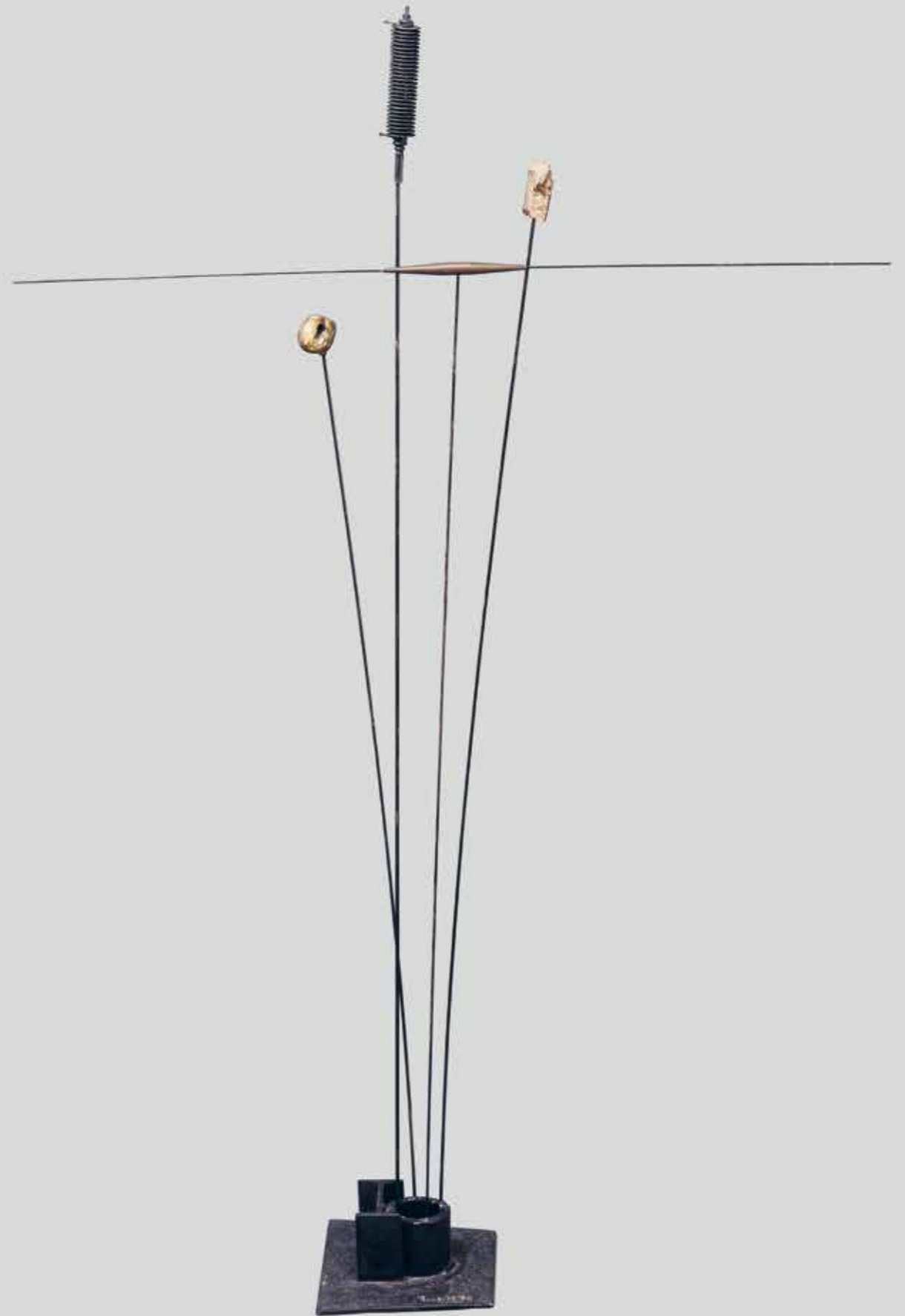
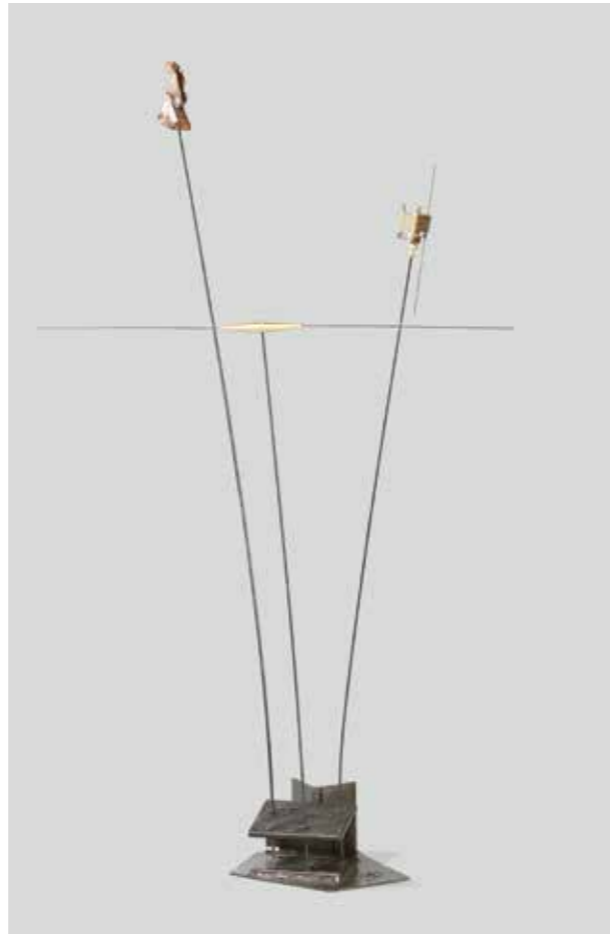
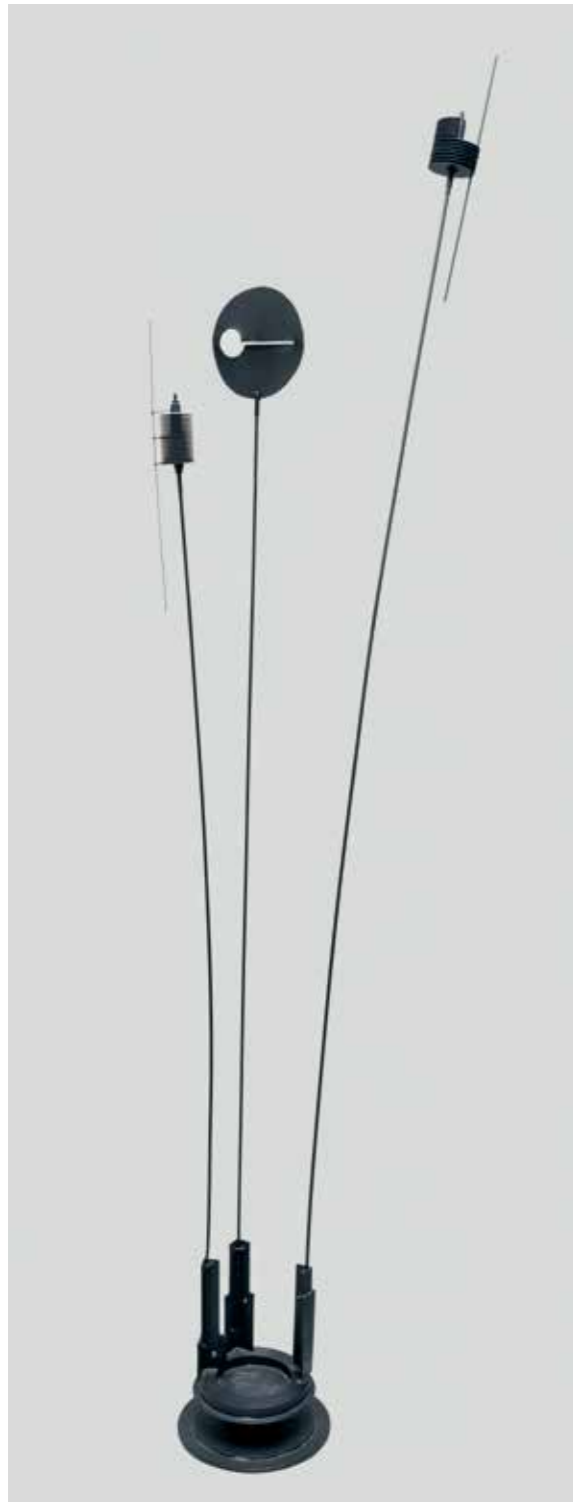
Signal «insecte-animal de l'espace», 1956, y detalle



IZQUIERDA
Signal, 1974

PÁGINA SIGUIENTE
Signal, 1976

DEBAJO
Triple Signal, 1976





Takis with his sculpture 'Espace Interieur', Paris, 1957.

Photo: Maurice Boucher

LES ESPACES INTERIEURES

by Nicholas Snowden Willey

In the still Autumn and all alone
In the invisible rain, these watching
A small bird who stands the morning light
At the edge of a friendly pond
And at the tangled edge there come to him
Certain circles passing on the water
And the architecture of the morning
Reveals him of what? Circles on a pond
That echo an event somewhere beyond.

All days are certain on a certain day
And in a park of Autumn of a day
Watching a bird at the edge is a way
Somewhere,
And then in that park of Autumn
Silently came a golden spaceship down.

By the fishes unseen, by the bird ignored,
The spaceship for whom nothing remained unexplained
In the grass alighting from blue beyond,
And only the ripples on the surface of the pond
Spoke of a country ever unexplained.

It must be that there are momentous things
Beyond the momentary ends of men,
Somewhere some timeless circle never changed
By the measuring of our greedy spirit.
It must be that there is some quality
That shall survive our anxious regard,
Can you hear the speed that will not hear you?
Can you spare the time that will not spare you?

He told me the color that makes the stars to spin
But I forgot to remember clearly for the child was drawing in
As far as I remember it was this,
It seemed to had been everywhere
And there was simply no end to it
But for some time there was a country
Definitely near which was an outline and
And somewhere while he spoke a bird was emitting
Them.

His face was a map of the places of tomorrow
But his eyes showed the currents in uncharted pools of sorrow
And in the wonderful language of obedience he said:
"Whenever from above we survey our lonely zone
Even the horizons of forever are our own.
Even those dear horizons. That is why
I shall no more build cabins in the sky."
But somehow then and there I was aware
The terrible beauty of the Autumn
Was why.

On a certain day all days become certain,
Distances still bright beyond the final curtain.
The world was still. The grass again was green,
Perhaps more clear, at least more clearly seen,
Where the soil that singular spaceship had been,
Here in this quiet field I recognize
The amazing country of solitude.

SIGNALS

NEWSBULLETIN OF
SIGNALS LONDON
39 WIGMORE ST
LONDON, W1 2JG
VOL. 1 NOS 3 & 4 OCT-NOV 1964

DIRECTOR:
PAUL KEELER
EDITOR:
DAVID MEDALLA



ASSISTANTS TO PAUL KEELER:
ANTHONY DE KERDREL
CHRISTOPHER WALKER

**SIGNALS LONDON IS A
NON-PROFIT
ORGANIZATION
DEDICATED TO THE
ADVENTURES OF
THE MODERN SPIRIT**

PATRONS:
CARASSE CROSBY
VISCOUNT & VISCOUNTESS
ESHER
SIR JOHN ROTHENSTEIN
MR & MRS CHARLES H. KEELER
MRS H. D. MOLESWORTH
MR ROLAND PENROSE
MR FRANK POPPER
MR FRANK AVRAY WILSON

SPECIAL TWIN ISSUE
DEVOTED MAINLY TO

TAKIS

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE:

GEORGE ANDREWS
ALAN ANSEN
SINCLAIR BEILES
SEBASTIAN BRETT
WILLIAM BURROUGHS
NICHOLAS CALAS
CARASSE CROSBY
MARCEL DUCHAMP
CHARLES ESTIENNE
B. FARMAN-FARMAIAN
GIULIO FAVA
HAROLD GAL
WILLIAM GILBERT
WALTER GROPIUS
BRION GYSEN
P. K. HOENICH
ALAIN JOUFFROY
PAUL KEELER
JEAN-JACQUES LEBEL
LILIANE LIJN
LUCRETILUS
AMY HIMS
EWAN MACLEOD
VICTOR MUSGRAVE
JOHN NEWELL
NAZLI NOUR
CLAUDE RUYET-JOURNOUD
MARCELLO SALVADORI
HAROLD STEVENSON
THALES OF MILETUS
THE ART CRITIC, THE TIMES
K. E. TSIOLKOVSKY
CHRISTOPHER WALKER
PIETER WIELEMA
NICHOLAS SNOWDEN WILLEY
HUGO WILLIAMS

Nicholas Snowden Willey is a young London poet. His first book of poems, *The Green Tapest*, will be published soon by Signals London, with an original lithograph by Nuno Segal for frontispiece.



MAGNETIC MANIFESTO

READ AT THE LAUNCHING OF THE FIRST MAN IN SPACE ON THE EVE OF THE VERNISSAGE TAKIS AT GALERIE IRIS CLERT THE 29th NOVEMBER 1960 WRITTEN BY SINCLAIR BEILES SUBJECT OF THE EXPERIMENT ADVISORY EDITOR CONTINENTAL EUROPE 'THE OUTSIDER.'



I AM A SCULPTURE. THERE ARE OTHER SCULPTURES LIKE ME. THE MAIN DIFFERENCE IS THAT THEY CANNOT SPEAK. WHEN SOME OF THE SCULPTURES TRY TO SPEAK THEY EXPLODE. THEY CAUSE DEATH. WHEN I SPEAK 'BOMB' BY GREGORY CORSO I AM SPEAKING LIFE AND DEATH AND NO ONE IS GETTING HURT. TWO KINDS OF IMAGES CAN BE MADE OF ME. ONE HAS ALREADY BEEN MADE. THIS IS THE NUCLEAR BOMB. THE OTHER IS A LONG-LIVED MACHINE MAN, SUB-HUMAN OR SUPER-HUMAN I CANNOT SAY. SUPER-HUMANS WOULD BE DIFFICULT TO CONCEIVE SINCE WE HUMANS OF FLESH ARE SUPER-MIRRORS FOR ALL ORGANIC LIFE. I AM A SCULPTURE, I AM HERE TO BE BOUGHT. I HOPE THAT THE PERSON WHO BUYS ME WILL TRANSPORT ME TO HIROSHIMA TO WITNESS TAKIS MAKING ANOTHER SCULPTURE FROM THE ACTUAL MECHANISM OF A HYDROGEN BOMB. I WOULD LIKE TO SEE ALL THE NUCLEAR BOMBS ON EARTH TURNED INTO SCULPTURES. GUNS AND BAYONETS! . . . STAGE STUFF FOR HISTORY PAGEANTS PLAYED BY THE ARMIES OF THE WORLD



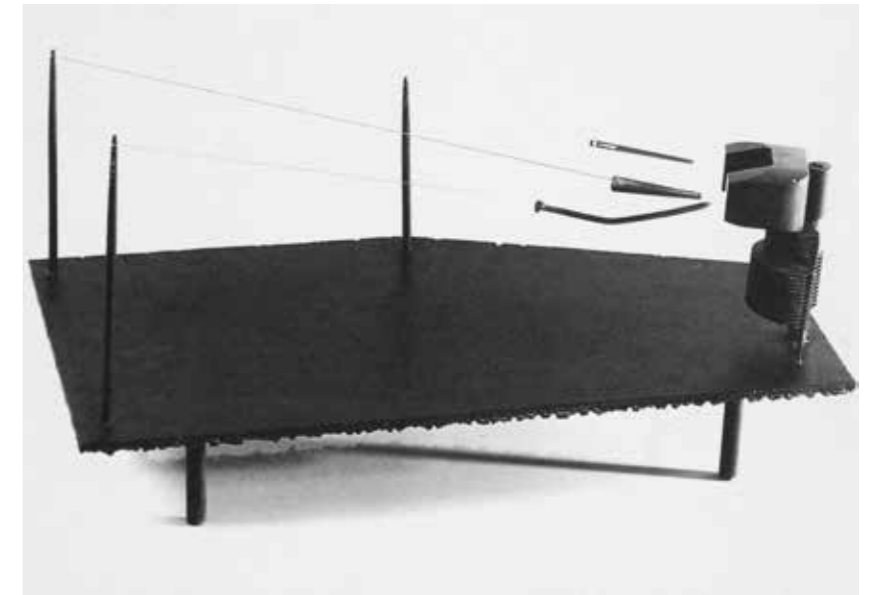
Photo: Hans Haacke

SINCLAIR BEILES IN SPACE LAUNCHED BY TAKIS, 29th NOVEMBER 1960.

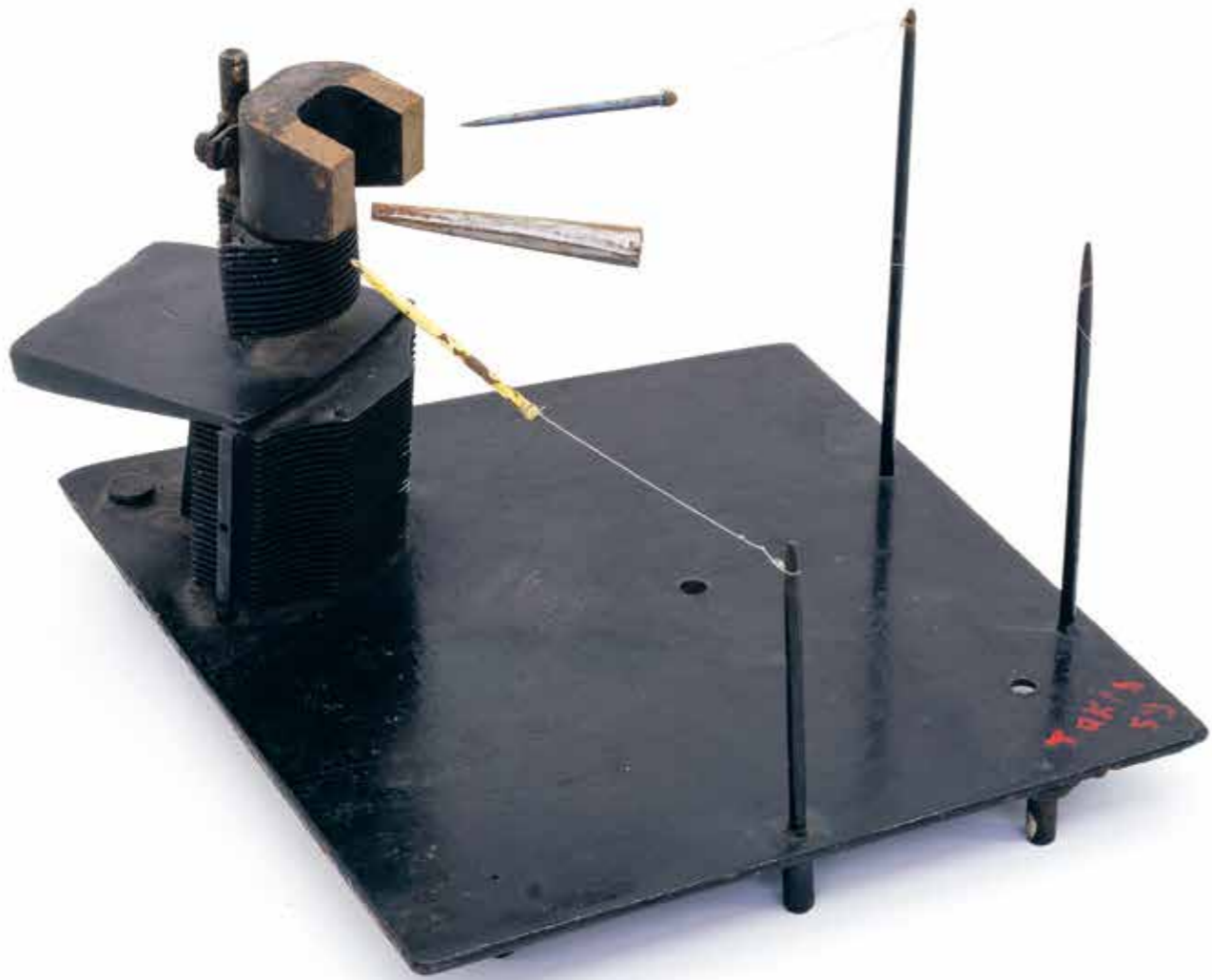
PÁGINA ANTERIOR
Magnetic Manifesto, 1960, escrito por Sinclair Beiles y reproducido en el boletín informativo *Signals*, octubre-noviembre de 1964.

DERECHA
Imagen de archivo de *Télesculpture*, 1959

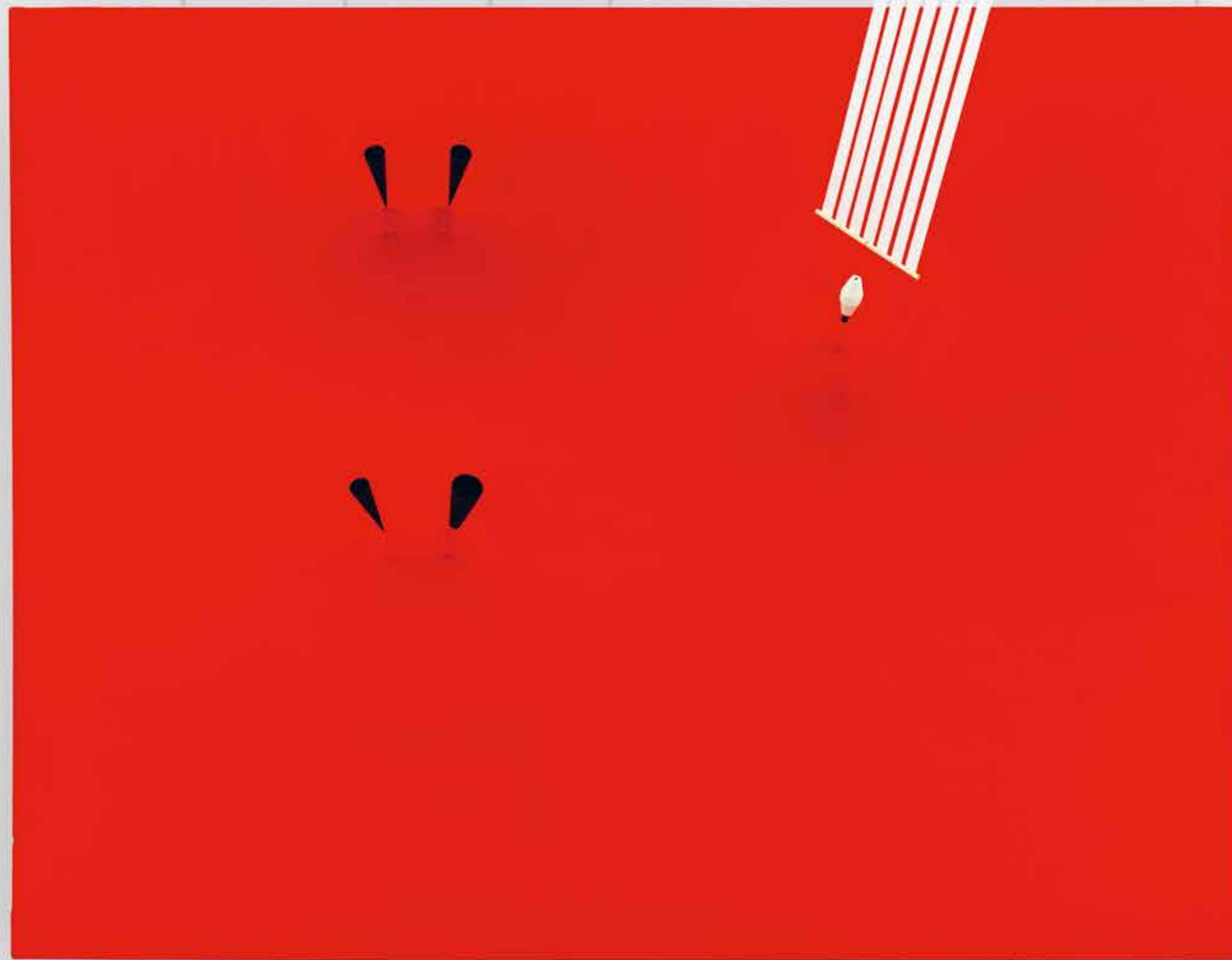
DEBAJO
Télesculpture, 1959



Télésculpture, 1959



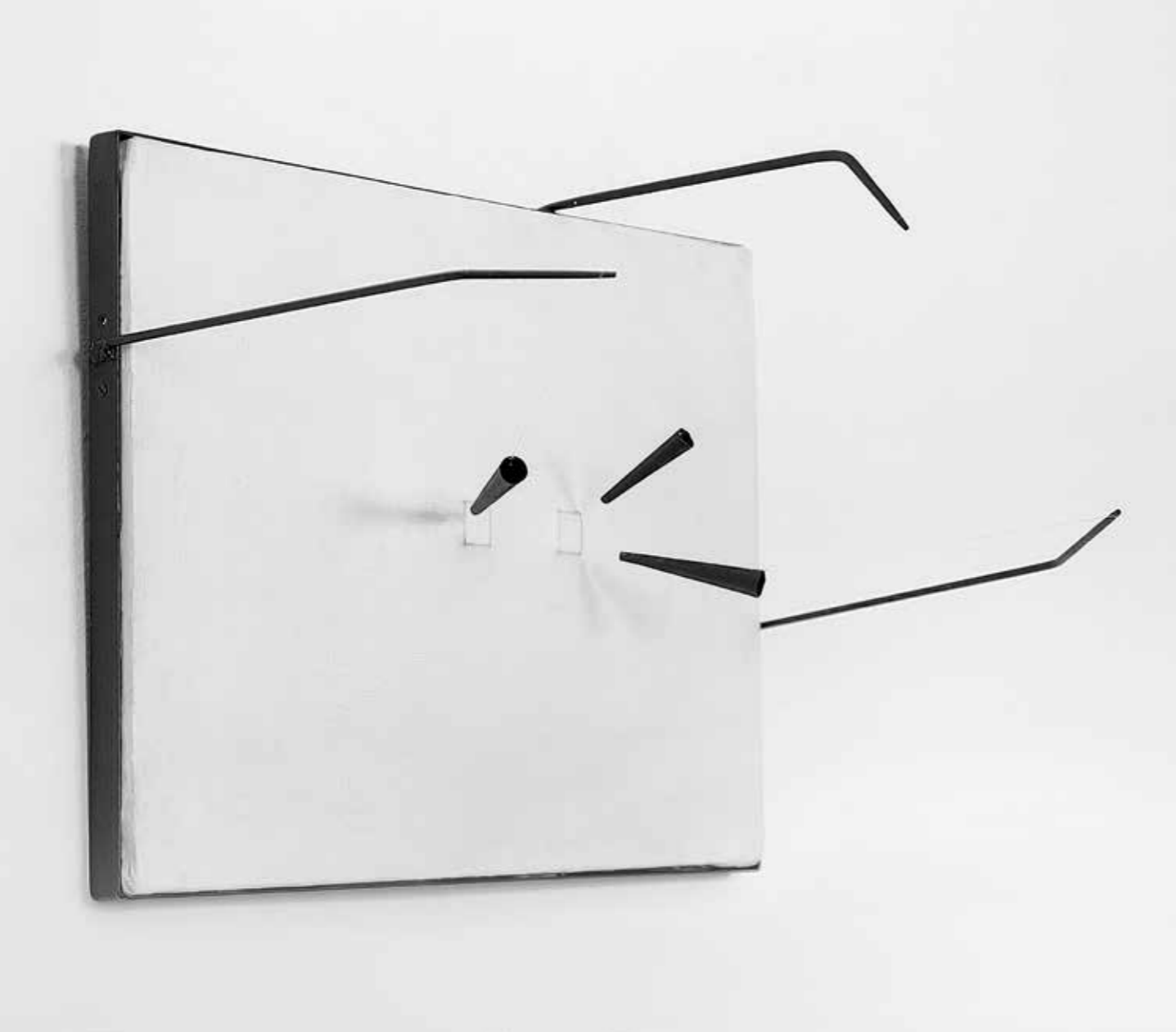
Télépeinture, 1966





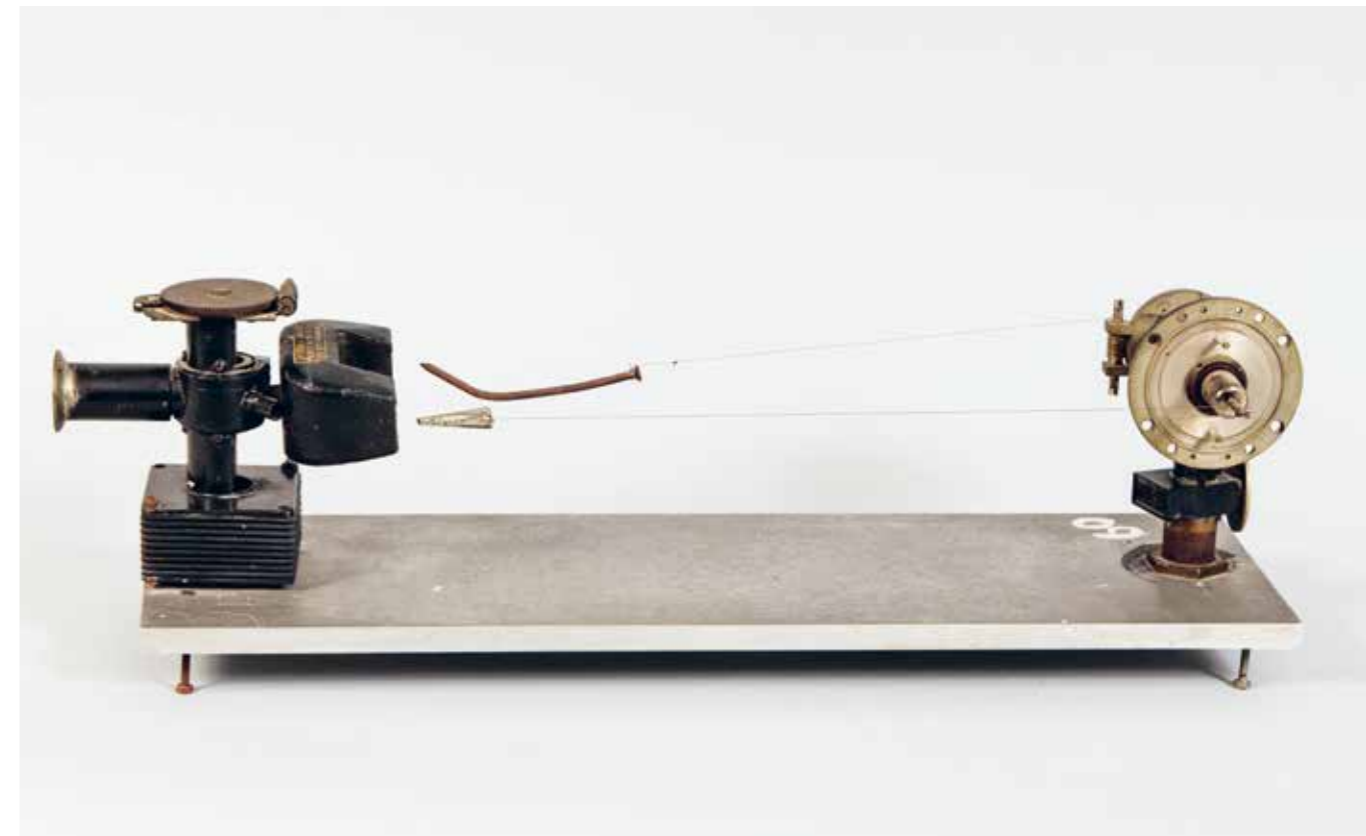
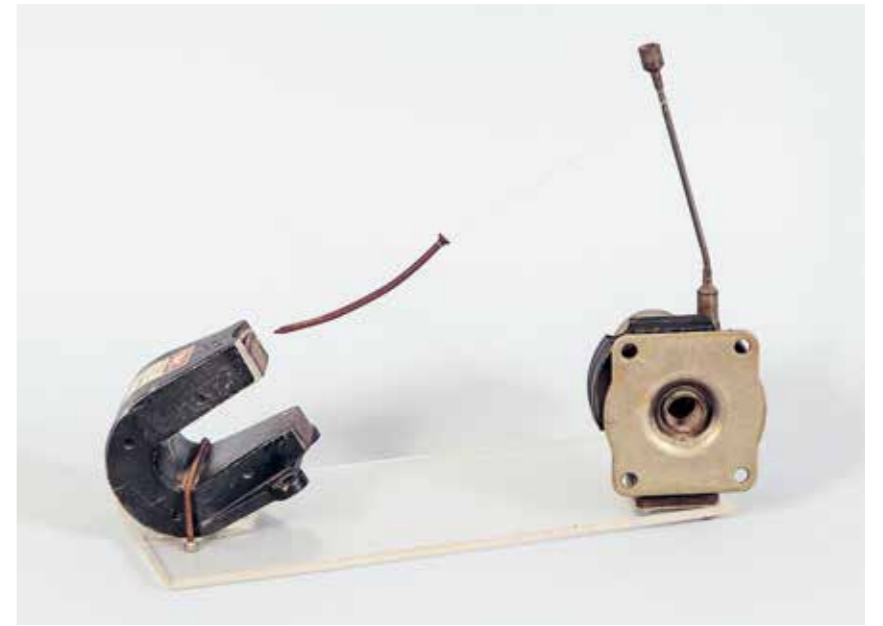


PÁGINA ANTERIOR
Système de radar magnétique, 1959

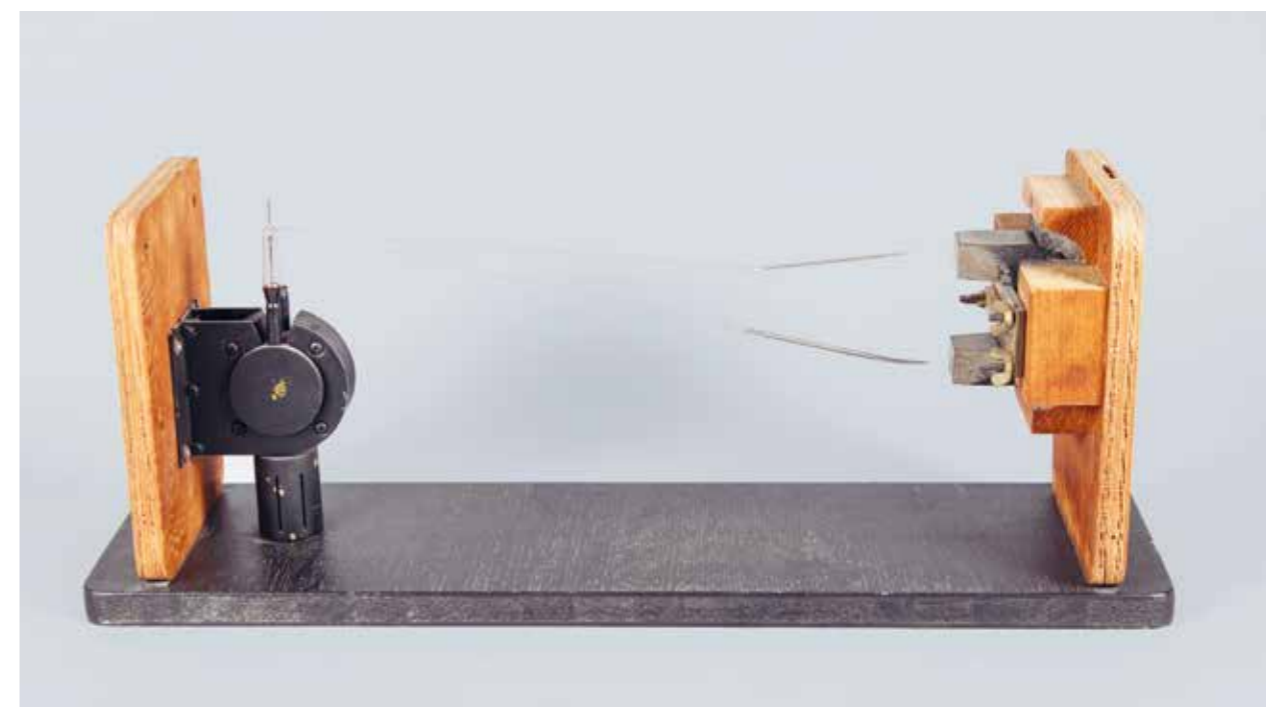


Télépeinture, 1959-1960

DERECHA
Magnetron, 1964
DEBAJO
Magnetron, 1966



ANTERIOR
Defying Gravity, 1965
DEBAJO
Magnetron, 1968



**LUZ
Y OSCURIDAD**





¿Con qué frecuencia piensa uno en el magnetismo? ¿O en la gravedad? ¿O, ya puestos, en la electricidad, pese a que de ella depende el funcionamiento sin contratiempos de buena parte de la vida contemporánea y sus artilugios accesorios? En nuestra vida cotidiana casi todos damos por descontadas estas fuerzas. Del mismo modo, una máquina que funciona bien resulta casi invisible, al igual que su complejidad técnica: es un conocimiento que ostentan los ingenieros y especialistas, aunque rara vez el usuario común. Takis creó un tipo de arte que incorporaba elementos industriales y piezas de maquinaria del universo que lo rodeaba. La función original de dicho material no era lo más importante para el artista. Lo empleaba más bien para extraer de él relaciones emotivas y afectivas, en particular entre los espectadores y los campos energéticos que les rodeaban. En el período revolucionario de los años sesenta su voz estuvo en consonancia con la de muchos otros que desempeñaban su labor en un abanico de campos tan diversos como la música, la poesía, la ciencia, la filosofía o la ingeniería (sin descartar otros) y, por supuesto, las artes plásticas. Los escritores y artistas experimentales reaccionaron prestando atención a sus esculturas telemagnéticas, en las que los objetos flotaban mediante el uso del magnetismo, y admirando sus esculturas con luces eléctricas. Los jóvenes líderes de la cultura pop hicieron lo propio: figuras de la talla de Paul McCartney o John Lennon consideraban a Takis un artista underground extraordinario y seguían su obra. Lo que tal vez les resultaba más atractivo a tantas personas de aquel período era la predisposición de Takis a romper con las convenciones. Sus esculturas eran provocaciones. A través de la luz, el sonido y el movimiento estimulaban los sentidos con la intención de provocar el asombro y la reflexión, así como de suscitar agitación.

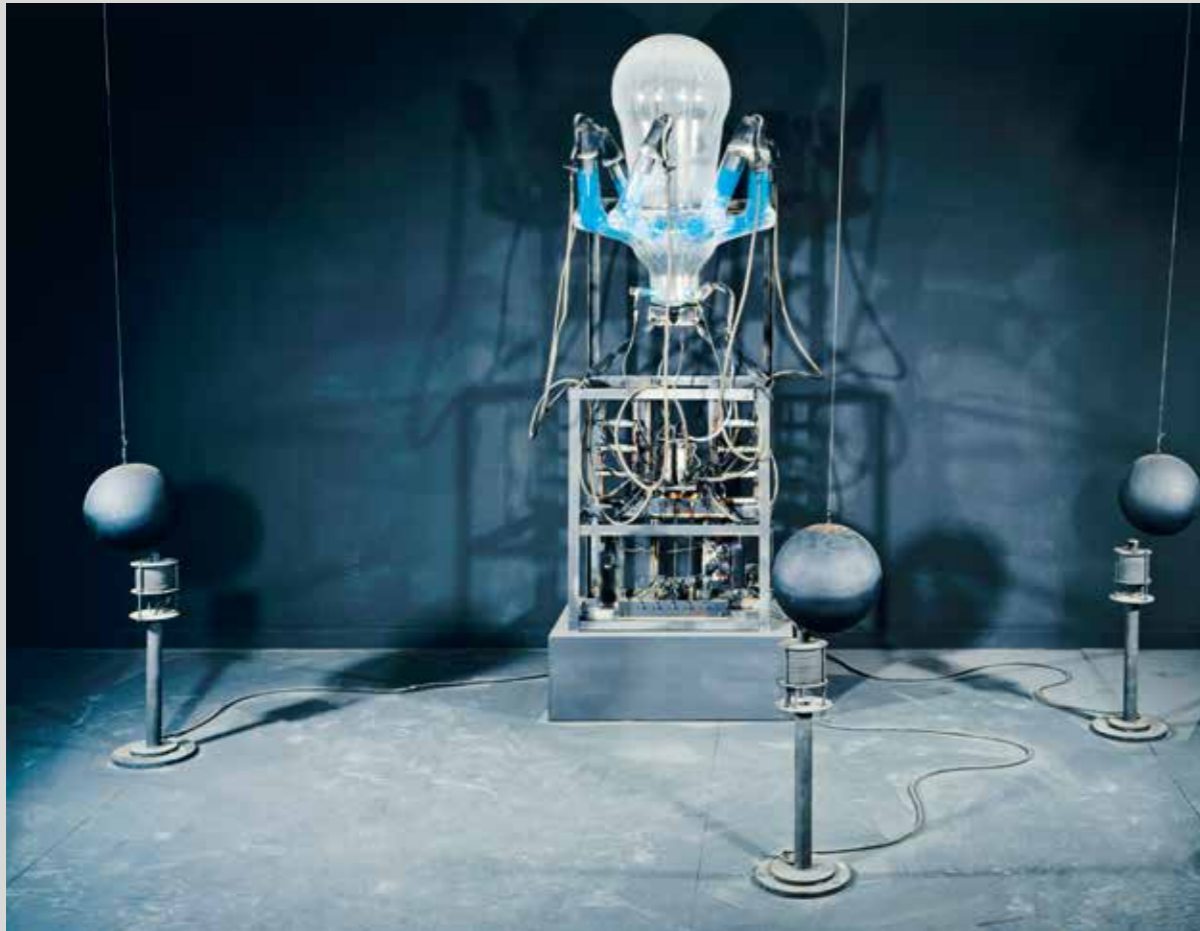
Un resplandor desconcertante

La luz azul de una *Télélumière* chisporrotea en el interior de un tubo de cristal nebuloso. Extraño e intenso, su resplandor titilante nos atrae por su belleza. Hubo escritores que, maravillados ante dicha obra, llegaron a afirmar: «Era como si el azul del cielo hubiera quedado atrapado.»¹ Pero si la luz de esta escultura resulta sobrecogedora, puede que también genere una sensación de desasosiego, debido en parte a que su color —un azul intenso, fascinante y poco común, pese a ser similar al del extremo de un soplete— evoca un calor intenso y peligroso. Esa sensación de peligro se ve exacerbada por los sonidos crepitantes que provienen de la escultura y por los movimientos visibles y agitados de esta luz irreconocible, pues no se trata exactamente de una llama ni

UNA ESTRELLA CUALQUIERA

Michael Wellen

de la consabida imagen de las corrientes eléctricas, sino de una suerte de plasma gaseoso y resplandeciente canalizado dentro de una bombilla de cristal de forma extraña. ¿Resistirá el cristal estas fuerzas? En el transcurso de los experimentos para la serie «Télé lumières» a principios de los sesenta, Takis y Panos Raimondos (su amigo y ayudante, y también artista), ante el riesgo de posibles explosiones, se parapetaban detrás de la puerta de su estudio parisino antes de conectar a la corriente su más reciente creación.² Siguiendo el método de ensayo y error, Takis se convirtió en un experto en la manipulación de componentes electrónicos y mecánicos, que utilizaba para alimentar el suspense en sus obras. Logra dilatar los instantes de tensión, tanto si estamos observando cómo flota en el aire un objeto metálico delante de un imán como esperando el repiqueteo impredecible de sus obras musicales o contemplando los impulsos incandescentes de sus «Télé lumières». Parece detener el tiempo e invitarnos a inspeccionar los elementos justo antes del momento del impacto.



La serie «Télé lumières», iniciada en torno a 1961 y continuada durante unos veinte años, produce una sensación de solemnidad y de misterio sombríos, tal vez más que cualquier otra obra de Takis. Sus propias decisiones artísticas parecen demostrarlo. Fijémonos en su *Medusa* de 1980, parte de la colección del Centro Pompidou de París (página anterior).³ El título de la obra se inspira en la insólita forma de su bombilla central (un tubo de vacío que contiene mercurio, en este caso un rectificador de vapor de mercurio), con sus seis brazos de cristal ramificados que canalizan la luz azul alrededor de un globo central. La elección de este título refuerza la evocación de una escena vagamente figurativa, en la que la máquina compleja aparece como un monstruo con serpientes por cabellos que podía convertir en piedra a quienes lo miraban. De tamaño imponente, esta escultura central está rodeada por tres pequeños acólitos. Se trata de ejemplares de *Ballets magnétiques*, a veces denominadas simplemente «Télé sculptures», creadas por Takis a partir de los años sesenta y consistentes en una bola colgada del techo que gira alrededor de una base electromagnética.

La composición de *Medusa* es una versión más monumental de las «Télé lumières» que Takis creó en los años sesenta. *Télé lumière n° 4*, de 1963-1964 (pp. 84-85), por ejemplo, empareja una escultura vertical cuya «cabeza» es una válvula de arco de mercurio con un *Ballet magnétique* que reposa a sus «pies». En un primer momento se expuso en Signals London, dentro de un espacio intensamente iluminado, pero más adelante el artista insistió en presentar *Télé lumière n° 4* a oscuras. En 2007, dentro de una muestra de la Tate Modern de Londres, los comisarios Guy Brett y Tanya Barson optaron por instalar la obra en una hornacina ennegrecida, de forma que los visitantes se toparan con ella como si fuese un santuario.⁴ En retrospectiva, es posible leer casi todas las obras de «Télé lumières» como una prolongación del trabajo figurativo que Takis había llevado a cabo con anterioridad en su proceso de evolución profesional, pero con el añadido de la luz y el magnetismo. Para él tanto sus figuras verticales como sus esculturas de metal forjado «Idoles» y «Fleurs», de los años cincuenta, encarnaban energías internas.⁵ Las esculturas de «Télé lumières», sin embargo, presentan una energía visible: poseen cuerpos enjaulados de sistemas electrónicos, luces parpadeantes y cabezas de cristal que muestran a los espectadores una quema violenta.

Son formas totémicas, muy similares a las esculturas que él llama «Signaux». En alguna que otra ocasión también las describe como monstruos parpadeantes. En su libro de memorias *Estafilades*, publicado en 1961, Takis cuenta que la idea de la serie «Signaux» se le

ocurrió en 1955 durante una espera de varias horas en una estación de tren, cuando se dirigía de Londres a París:

La estación era un gran centro ferroviario [...] un bosque de señales. Ojos monstruosos se encendían y apagaban, vías, túneles, una jungla de hierro. [...] Saqué una tiza y lo dibujé todo sobre el cemento. [...] Dibujé todos aquellos fenómenos. Intenté reflejar con claridad las necesidades de la imaginación y el pensamiento humanos mediante una ejecución exacta. El hombre construye para uso propio túneles y salidas, símbolos para escapar de la muerte. Hemos desterrado al desierto los símbolos sagrados y los hemos sustituido por ojos eléctricos.⁶

En diversas ocasiones, Takis ha descrito esas horas en la estación de tren como uno de los momentos reveladores de su carrera profesional. Se trata de un momento que –al igual que su descubrimiento varios años más tarde, en 1959, del potencial del magnetismo para su producción artística– lo condujo a forjar nuevas vías para la reinención de la escultura. Cada una de las esculturas de «Signaux» consiste en postes metálicos finos y maleables coronados en su extremo superior por objetos encontrados al azar o restos de metal. Las primeras muestras tenían una potente apariencia caligráfica: Takis unía alambres retorcidos de exageradas curvas con barras rectas, lo que creaba una escritura abstracta en el espacio (p. 97). Estos primeros «Signaux» tenían la apariencia de receptores de radio estilizados, y el artista admitió explícitamente que «se parecían a antenas electrónicas, a pararrayos. [...] Constituían un lenguaje jeroglífico moderno que requería de traducción para ser comprendido».⁷ Existe una fotografía de esa época que muestra a Takis con expresión alegre después de colocar uno de sus «Signaux» en una azotea parisina, donde su escultura se une a antenas de radio y televisión vecinas (página siguiente). Algunas de estas primeras esculturas que relacionó con animales-insectos o cohetes, nombres que hacen pensar que estén a caballo entre dos mundos, suspendidos entre lo natural y lo artificial, o entre el cielo y la tierra.

Estos títulos también transmiten una sensación exacerbada de movimiento. Takis diseñó las varillas metálicas flexibles teniendo en cuenta su posible movimiento (una suave oscilación causada por las corrientes de aire o el contacto), pero puede que también las varillas en sí representen líneas de trayectoria. Al igual que la icónica serie «Pájaro en el espacio» (1923-1940) de Constantin Brancusi, estos elementos verticales ofrecen una abstracción de movimiento ascendente, como si saliesen disparados hacia el espacio. «Brancusi»,

comentó Takis en una entrevista en 1966, «al menos para mí, creó formas que parecen querer volar. Creo que, si hoy estuviera vivo, haría que se movieran.»⁸ Asimismo, las espirales metálicas de lo alto podrían leerse como un movimiento complejo e impredecible, como una abeja bailando alrededor de una flor. En su búsqueda constante para superar el mero simbolismo, Takis experimentó con diferentes modos de conferir fuerzas de energía reales a sus esculturas. En diversas ocasiones incorporó fuegos artificiales a sus «Signaux», que más tarde encendería en las calles de París (pp. 116-117). En torno a 1962 también empezó a emplear luces eléctricas como cabezas de los «Signaux». Adquiría estos faros, que habían formado parte de coches, autobuses, bicicletas y semáforos, en tiendas de excedentes militares, mercadillos de segunda mano y establecimientos especializados.

La anécdota de la estación de tren también da a entender que las ideas de Takis se entrecruzaban con una forma de interpretar su entorno en su calidad de extranjero. «En el exilio, todo es extraño», escribe el filósofo y teórico de la comunicación Vilém Flusser en su ensayo «Exile and Creativity», de 1984. Flusser plantea que las condiciones del exilio, ya sea forzado o autoimpuesto, exigen creatividad para sobrellevarlo:

El exilio es un océano de información caótica. [...] Para hacerlo llevadero debemos transformar la información que pulula por él en mensajes con sentido. Debemos «procesar» los datos. Es cuestión de supervivencia: si no logramos transformar los datos, nos veremos sepultados por las olas del exilio. La transformación de los datos es sinónimo de creación. El expulsado debe ser creativo si no quiere hundirse en la miseria.⁹

El propio relato de Takis de sus primeros años en Grecia y su formación autodidacta como artista en Francia está plagado de marginación y lucha. En 1954 se mudó de Atenas a París no solo para continuar con su carrera artística, sino también para eludir la persecución política. En sus memorias describe las condiciones de vida extremas y los periodos recurrentes de casi inanición a los que él, sus amigos y su familia se enfrentaron durante la ocupación de Grecia a principios de los años cuarenta, así como los horrores de la posterior guerra civil griega.¹⁰ Sus escritos relatan grandes penalidades, a la vez que dan a entender que el periodo estuvo literalmente inundado de oscuridad. Takis hace referencia a los inviernos de frío glacial, por ejemplo el de 1950, en los que su familia no podía permitirse el acceso a la electricidad ni calentar suficientemente su hogar. Por otra parte, las condiciones en tiempos de guerra hicieron que

Takis con *Signal*, 1955, en una azotea, París, 1956



la juventud de Takis se viese a menudo sumida en la más absoluta negrura. En 1941, cuando el artista tendría unos dieciséis años, Atenas se vio sometida a estrictos toques de queda nocturnos y a normas de restricción de la iluminación que consistían en el apagado de las farolas de las calles, el revestimiento de ventanas con papel oscuro y cortinas pesadas, y la colocación de viseras en los faros de los automóviles para reducir las posibilidades de ser el blanco de ataques aéreos enemigos.¹¹ Activo en los movimientos de resistencia, Takis habla de eludir los toques de queda y de los peligros de ser detenido de noche por los grupos militares. Durante la ocupación evitó ser capturado por la Gestapo, pero en la guerra civil fue encarcelado durante seis meses por su vinculación con la Organización Panhelénica Unida de la Juventud, un ala del Frente de Liberación Nacional griego.

El traslado de Takis a París formó parte de un éxodo masivo de personas de todos los estamentos de la sociedad griega, que dejaron atrás su hogar y se dirigieron al norte de Europa durante y después de la guerra civil. Para Takis la transición de la miseria y la oscuridad de Grecia a la Ciudad de la Luz debió de ser espectacular. Con todo, no fue ni mucho menos fácil. Llegó a París con poco más que una mochila de pertenencias y sin apenas hablar francés. «Jamás he sentido tanta soledad», escribió. «En París todos los forasteros están solos. La soledad es peor que el infierno.»¹² Ese espíritu de soledad parece estar impregnado en los «Signaux» que incorporan faros que parpadean de forma intermitente, como los «ojos monstruosos» de la estación de ferrocarril. Unos pocos cambios precisos le bastaban a Takis para alterar las obras que estaban destinadas a ser símbolos visuales específicos, eliminando su significado estricto y evocando sensaciones de ilusión y soledad. La visión de las luces de colores que lanzan destellos en nuestra dirección nos produce un placer inmediato, pero también una potencial melancolía respecto a los límites de esta comunicación: nos llega un mensaje que tal vez deseemos leer, aunque no podamos hacerlo de forma completa.

Destellos de inspiración

En París, Takis por fin encontró compañía e intercambió ideas con otros artistas experimentales de su generación como Yves Klein y Jean Tinguely, y también con figuras consolidadas que él admiraba, como Alberto Giacometti. No obstante, tal vez los más fructíferos fueran sus intercambios con diversos poetas a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Conoció a William Burroughs, Sinclair

Beiles, Gregory Corso, Allen Ginsberg y Brion Gysin; todos ellos residieron en distintos momentos en una pensión venida a menos del Barrio Latino que pasaría a adoptar el sobrenombre de «Beat Hotel». A lo largo de los años crearon numerosos poemas breves y odas dedicados a Takis. Muchos de ellos fueron publicados más tarde por Signals London, un espacio experimental gestionado por artistas y dirigido por Paul Keeler y David Medalla, quienes también redactaban un boletín de noticias mensual muy imaginativo y visualmente llamativo. Durante sus casi tres años de actividad, de 1964 a 1966, Signals de Londres y su boletín homónimo fueron vehículos fundamentales para expresar ideas entre toda una red de artistas de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica cuyo objetivo era romper las fronteras entre las artes y las ciencias. El boletín reunía poesía, noticias sobre arte y artículos filosóficos y antropológicos, y también incluía breves informes sobre descubrimientos científicos y tecnológicos. En un primer momento la galería se llamó Centre for Advanced Creative Study, pero más tarde su nombre cambió a Signals London, en homenaje a las innovadoras formas escultóricas de Takis. «Más que un mero nombre, nos ha dado un rumbo», escribió Keeler sobre la inspiración que supuso Takis.¹³ El nombre prestado era a la vez exacto y poético: reforzaba el concepto del arte como medio de comunicación lo bastante flexible para abrazar tanto la poesía y la sabiduría antiguas como la ciencia y la tecnología modernas.

El contenido del boletín *Signals*, y en particular el del número doble de octubre-noviembre de 1964, dedicado principalmente a Takis, ofrece una instantánea de la robusta red internacional de asociaciones que se crearon en torno al artista en el París y el Londres de los años sesenta. Editado y diseñado por Medalla, ese número presenta una recopilación de textos poéticos recogidos por un artista poeta, el propio Medalla, sobre otro, Takis. Entre esos textos aparecían: poemas «recortados» de Burroughs y Gysin que mezclaban declaraciones sobre Takis con textos sueltos; un poema visual de Alan Ansen inspirado en un imán (p. 70); y el *Magnetic Manifesto* de Sinclair Beiles, que el poeta había recitado en 1960 en la galería Iris Clert, donde Takis consiguió hacerlo flotar en el espacio empleando fuerzas magnéticas (pp. 19 y 46). Marcel Duchamp colaboró con una breve aunque preciosa dedicatoria en la que define a Takis como el «alegre jornalero de los campos magnéticos», y los poetas Nazli Nour, Hugo Williams y Brian Farma-Farmaian aportaron sus versos, así como los artistas visuales Jean-Jacques Lebel, Harold Stevenson y el propio Medalla. El número también recoge descripciones de



Télélumière Relief n° 5, 1963-1965

la obra escultórica de Takis firmadas por los críticos de arte Alain Jouffroy, Charles Estienne, Nicolas Calas y Guy Brett (bajo el pseudónimo de Giulio Fava) que probablemente rayen más en la poesía en prosa y las apreciaciones ecrásticas que en la crítica de arte pura y dura. La combinación de imágenes del boletín, por ejemplo, la curiosa yuxtaposición de una fotografía del estudio de Takis en Atenas y una de la Gran Muralla china, intensifica la sensación de admiración y grandeza poética.

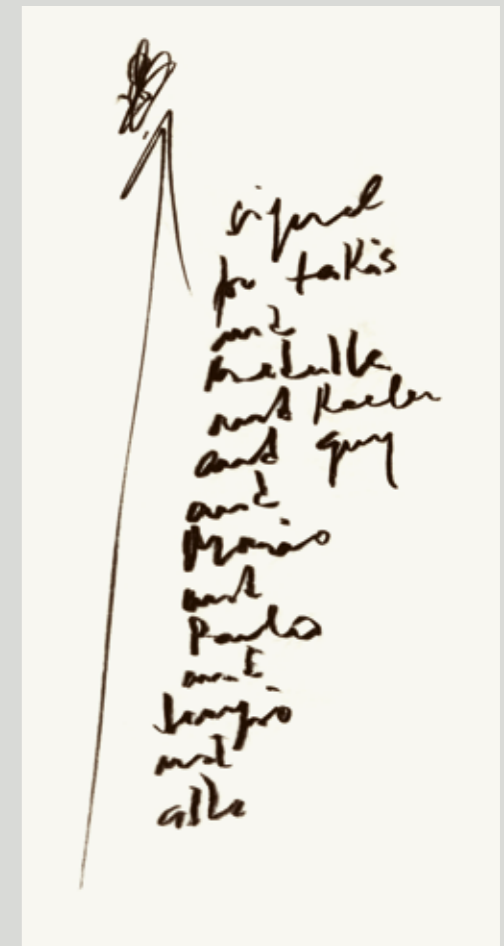
Además de las páginas del boletín informativo *Signals*, hay más pruebas de que los artistas con inclinaciones poéticas que se involucraron en *Signals* de Londres se interesaron por Takis. En un ejemplo particularmente llamativo de este alcance, la artista brasileña Mira Schendel dedicó uno de sus monotipos a *Signals* y a sus figuras destacadas, en referencia directa a Takis (página siguiente), que mantuvo relación con otro círculo poético de vanguardia a través de uno de los adalides británicos de la poesía concreta, el monje benedictino Dom Sylvester Houedard, conocido como «dsh», quien en una de sus primeras publicaciones incluyó una especie de composición visual —una forma que él denominaba poema «oído»— que empleaba las letras del nombre de Takis.¹⁴

Es importante recordar que, al mismo tiempo que Takis se sumergía en esta amplia red de poetas y artistas de la década de los sesenta, sus inquietudes intelectuales —y quizá la soledad y el aislamiento que sintió por primera vez en París y Londres— también lo empujaron a buscar el contacto con un entorno distinto: el de los científicos y los ingenieros. Ya en 1959 su trabajo en las esculturas de «Signaux» lo había llevado a obsesionarse con el radar, que él llamaba «una gran señal activa» y que le planteaba preguntas

que le hacían «olvidarse de todas las leyes del arte».¹⁵ Takis se dedicó al campo de la ingeniería, observando los hábitos de los ingenieros con tanta intensidad que en su biografía lo denominó antropología: «Estudié a los hombres radar. Cuando iba a la cafetería después del trabajo solo hablaba del radar e intentaba convencer a mis amigos de que me había transformado en radar.»¹⁶ Su búsqueda lo llevó a probar nuevos materiales y nuevas herramientas y en última instancia a descubrir que el magnetismo podía cambiar las propiedades y las necesidades físicas de la escultura. «Un imán no es una idea, es algo tan real que me hizo soñar con una máquina de movimiento perpetuo fabricada con imanes», recordaba Takis en 1983. «No tardé en darme cuenta de que esa no era realmente mi intención. Lo que me interesaba era más bien la forma en que el magnetismo crea una conexión entre dos objetos metálicos a través de las ondas magnéticas en las que consiste una comunicación.»¹⁷ Sus experimentos de ingeniería proliferaron después de esos hallazgos. Las fotografías de su estudio-vivienda en Londres a mediados de los sesenta muestran que el banco de trabajo ocupaba el centro de su vida artística. Con sus instrumentos eléctricos y taladros perfectamente ordenados sobre él, distaba poco más de un brazo de su cama minúscula, arrinconada en la esquina del estudio (p. 72). Brillan por su ausencia las herramientas tradicionales del escultor, o el caballete y los pinceles del pintor.

Constelaciones de materiales e ideas

Como se ha mencionado, Takis no buscaba sus materiales en tiendas especializadas en arte, sino que los obtenía fundamentalmente de los comercios de excedentes militares y aparatos de radio a los que acudía en los años sesenta y setenta.¹⁸ En ellos reunía los numerosos componentes que incorporaba a sus esculturas, recorriendo las ya desaparecidas tiendas de electrónica que en su momento se sucedían una detrás de otra a lo largo de la londinense Tottenham Court Road y servían de inspiración a los aficionados a la ciencia, los radioaficionados y los amantes de la electrónica y el bricolaje.¹⁹ Encontró materiales similares en la neoyorquina Canal Street, en los mercadillos de segunda mano de París y en sus viajes a Atenas. El fin de la Segunda Guerra Mundial había traído un flujo constante de excedentes de material militar estadounidense y británico que podía adquirirse tanto en tiendas como por correo postal, productos que atraían a los «hombres radar» a los que Takis hacía referencia en su biografía. Muchos eran soldados que regre-



Mira Schendel
 Sin título, de la serie «Monotypes», 1966
 Colección particular

Texto de la obra (ARRIBA), dedicada a las figuras más importantes de la galería *Signals*: «Signal para Takis, [David] Medalla, [Paul] Keeler, Guy [Brett], Mario [Pedrosa], Paulo [Sergio Duarte], Sergio [de Camargo] y alle.»

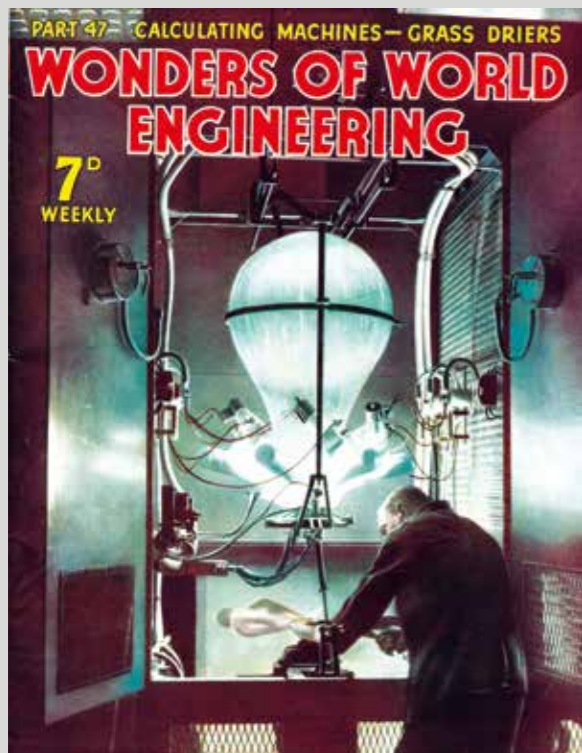




saban y antiguos ingenieros militares que aspiraban a reincorporarse a la vida civil y disponían de tiempo para actividades de ocio.²⁰ Las prendas militares de segunda mano también calaron en la cultura juvenil del Londres de finales de los sesenta gracias a boutiques de ropa militar como I Was Lord Kitchener's Valet y a tiendas como Laurence Corner que, hasta su cierre en 2007, fue la última superviviente de los grandes comercios de excedentes del ejército y la marina de los años sesenta. Además de uniformes y bolsos militares, los comercios de excedentes del primer período de posguerra vendían equipamiento electrónico, como radares y material radiofónico, a precios de ganga. Este tipo de componentes aparece por todas partes en la obra escultórica de Takis. Los imanes de sus obras telemagnéticas aún conservan las etiquetas de sus fabricantes estadounidenses en tiempos de guerra. Las varillas centrales y las bases con muelles de diversos «Signaux» son en realidad antenas de radio flexibles de jeeps del ejército estadounidense (p. 79). Las secuencias del cortometraje *Takis Unlimited*, emitido por la BBC en 1969, muestran al artista rebuscando en un comercio de excedentes militares, luego examinando un tablero de mandos diseñado para la cabina del piloto de un avión y activando un interruptor destinado a lanzar



Estudio de Takis, King's Road, Londres, ca. 1965
Fotografías tomadas por Guy Brett



Portada de la revista *Wonders of World Engineering*, de 18 de enero de 1938, que muestra a un técnico trabajando con un gran rectificador de vapor de mercurio.

bombas. En esa época Takis construía relieves en paredes a partir de indicadores de avión usados que reutilizaba mediante una nueva instalación eléctrica para emitir impulsos y destellos. Aunque solía colocar esos cuadrantes dentro de cuadros monocromáticos, en unos cuantos casos conservó el cuadro de mandos entero, como en *Black Panel Dials*, de 1968 (pp. 86-87), en la que los espectadores pueden ver un complejo conjunto de flechas con pilotos traseros y palabras que identificaban las distintas válvulas de los tanques de combustible y los botones de mando del motor. Muchas veces esos cuadrantes se diseñaban para proporcionar a los pilotos una imagen de las fuerzas invisibles que afectaban al vuelo, como la velocidad del viento o el consumo de combustible. Esta tecnología parece no haberse modificado demasiado: por ejemplo, la incluida en el relieve *Yellow Electron*, de 1966, es del tipo que todavía se usa en la actualidad para ayudar a los pilotos a equilibrar el aterrizaje (pp. 82-83).

Del mismo modo, Takis armó sus «Téléumières» a partir de material rescatado de tiendas de excedentes militares y de electrónica. Pese a parecer bombillas atípicas, las resplandecientes cabezas azules no lo son. La mayoría son rectificadores de vapor de mercurio, también llamados válvulas de arco de mercurio, que eran los dispositivos comunes empleados para cambiar de corriente alterna

a corriente directa antes de la producción en cadena de transistores a partir de los años setenta.²¹ Gracias al mercurio, el calor y los imanes, estos tubos de vacío controlan el flujo de electrones en un circuito eléctrico. Su forma exquisita y la luz de color eran resultados colaterales de su verdadera función y, durante su apogeo en el siglo XX, solían ocultarse a la vista, al no ser más que un componente necesario de los ferrocarriles y tranvías eléctricos, las subestaciones eléctricas y los sistemas telegráficos. En los mecanismos internos de determinados proyectores de cine y radiotransistores se empleaban versiones de menor tamaño. La ilustración de portada de un número de 1938 de la revista *Wonders of World Engineering* muestra a un técnico trabajando en un gran rectificador de vapor de mercurio en Euston House, la sede londinense de la compañía ferroviaria London, Midland and Scottish Railway.²² Otros rectificadores similares también se empleaban para suministrar electricidad a los ascensores que transportaban a los londinenses hasta los refugios antiaéreos construidos a gran profundidad en determinadas estaciones de metro durante la Segunda Guerra Mundial.²³

Tal vez merezca la pena apuntar que, pese a sus conocimientos en los campos de la ingeniería y la ciencia, Takis se definió en todo momento como artista, como un artista que se orientaba hacia el pensamiento mitológico. «Simplemente quiero utilizar los materiales y las ideas científicas del presente: materiales nuevos», declaró en 1966. «Acepto lo que tengo a mi disposición. En nuestra vida cotidiana tenemos acceso al teléfono, la radio, la televisión, la electricidad, la alta velocidad y la nueva comunicación: todo eso ofrece áreas de exploración al artista.»²⁴ En ese sentido, su método de trabajo era igual que el del *bricoleur*, un término francés para designar a una persona manitas y habilidosa empleado con muchísimo acierto por el antropólogo Claude Lévi-Strauss como metáfora para resaltar las diferencias entre los sistemas de pensamiento míticos y científicos. En su libro *El pensamiento salvaje* (1962), Lévi-Strauss describe el mito como un bricolaje intelectual, un sistema en el que se arman nuevos mitos a partir de piezas distintas de relatos preexistentes. Describe la estrategia del *bricoleur* del siguiente modo:

Su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con «lo que uno tenga», es decir un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni, por lo demás, con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y destrucciones anteriores.²⁵

Vladimir Tatlin
Contrarrelieve de esquina, 1914
Museo Estatal Ruso, San Petersburgo



A diferencia de los científicos y los ingenieros, que aplican su capacidad técnica para llevar a cabo una tarea muy específica, el *bricoleur* abarca un ámbito más libre y es más dado a improvisar. Según Lévi-Strauss, a dicha persona:

La poesía del *bricolage* le viene también, y sobre todo, de que no se limita a realizar o ejecutar; «habla», no solamente con las cosas, [...] sino también por medio de las cosas: contando, por intermedio de la elección que efectúa entre posibles limitados, el carácter y la vida de su autor.²⁶

El antropólogo vio tanto cierta poesía como una visión del mundo particular en el proceso de bricolaje. De forma parecida, los poetas vinculados a Takis en las décadas de los cincuenta y sesenta fueron los primeros en apreciar estos elementos en su obra. En su poema *Magnetic Manifesto*, de 1960 (p. 46), Sinclair Beiles cuenta: «[Takis] está creando una nueva escultura a partir del mecanismo real de una bomba de hidrógeno. Me gustaría ver todas las bombas atómicas de la Tierra transformadas en esculturas.» Estas frases señalan de manera sucinta el peso histórico y emocional de muchos de los materiales que Takis obtenía para sus obras. Su bricolaje es un acto político: convertir la tecnología bélica y la destrucción medioambiental en monumentos de belleza y contemplación. Es un proceso de reinención y resignificación que Takis siguió a lo largo de su carrera. Se hace evidente en las esculturas de «Signaux» de los años setenta, que incorporan fragmentos de bombas de la guerra civil griega recogidos de las laderas colindantes a su estudio de Atenas. También queda patente en su decisión, en obras como *Gong*, de 1978 (p. 111), de convertir la pared oxidada de un buque cisterna en un instrumento de percusión gigantesco. Takis estuvo implicado en una serie de acciones políticas directas, sobre todo a finales de los sesenta. Su rotunda decisión, en 1969, de retirar su obra de una exposición en el MoMA de Nueva York supuso un punto de partida para la lucha por los derechos de los artistas. En torno a esa misma época colaboró con Jeremy Fry, inventor y mecenas afincado en Londres, para fabricar en serie una edición ilimitada de sus esculturas de «Signaux» que incorporasen luces, con la esperanza de poner su trabajo a disposición del mayor número de personas y de liberarse de las convenciones del mercado del arte. En esos años también hizo un llamamiento a los científicos y los revolucionarios políticos para que desarrollaran lo que él denominaba «anti-tech» con el fin de alterar la tecnología de los gobiernos en el poder y los medios de comunicación de masas.²⁷ No obstante, más que ninguna de sus acciones políticas directas,

fue su concepción de la creación artística lo que inspiró a los artistas, poetas y escritores de su entorno. «Admiro el atrevimiento de Takis», comentó David Medalla a Rasheed Araeen en una entrevista de 1979 para *Black Phoenix*, una de las primeras revistas de arte contemporáneo consagradas al tratamiento del poscolonialismo y a ofrecer un escaparate a las culturas de África, Asia y Latinoamérica, regiones a las que en el aquel entonces se aludía como Tercer Mundo. Medalla añadía: «Es como si alguien del Tercer Mundo aprovechara la ciencia y la tecnología para expresar algo original y prehistórico.» Su comentario da a entender que los atrevidos planteamientos de Takis sobre el arte eran relevantes tanto artística como socialmente; dio vida a nuevas expresiones artísticas y al mismo tiempo subvirtió expectativas basadas potencialmente en la identidad, la clase y el lugar de origen.

Al igual que los artistas constructivistas de principios del siglo XX, Takis trató no de crear una imagen figurativa, sino de inventar nuevas formas diferenciadas y, por extensión, nuevas formas de ser y de pensar. Por ejemplo, su instalación telemagnética creada en 1960 para la galería de Alexandre Iolas en Nueva York (debajo; reensamblada más adelante en diversas repeticiones) transmite el espíritu del arte no objetivo ruso, en particular el *Contrarrelieve de esquina*

Instalación telemagnética
en la galería Alexandre Iolas,
Nueva York, 1960





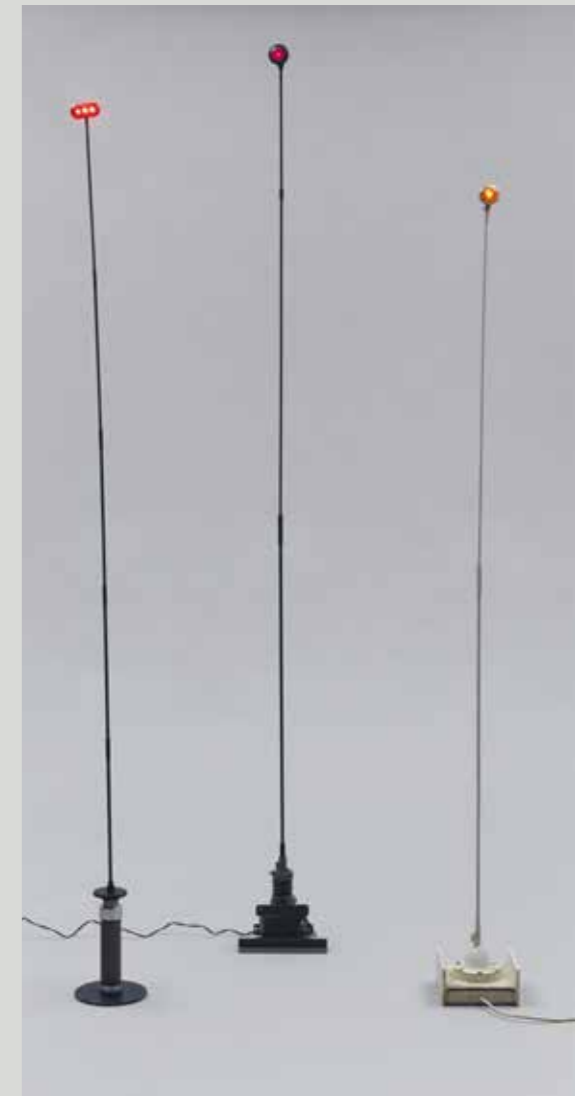
de Vladimir Tatlin de 1914, que ponía a prueba los límites de la pintura y la escultura (p. 75). La instalación de Takis muestra un delicado equilibrio entre el material y la decidida construcción de vacíos entre elementos suspendidos. Al esculpir con las fuerzas de la naturaleza, en particular con la electricidad y el magnetismo, Takis hablaba de crear una «acción en el espacio», en lugar de la «ilusión del espacio» que muchos escultores anteriores habían perseguido.²⁸ Esas creaciones atraían a poetas como dsh, para quienes la espiritualidad se entrelazaba con la búsqueda de lo concreto. Cabe tener en cuenta la declaración de dsh, en 1967, respecto a su propio «ballet cósmico»:

Lo que más me gustaría es tener un ballet puramente *concreto* en el que a través de la danza no se vean ideas ni proclamas ni emociones ni relaciones ni nada de lo que se transmite *a través* de la danza –sino danza donde hay danza– con su propio significado –no un espejo de otras cosas no relativas a la danza– sino una verdadera ampliación a las cosas del cosmos.²⁹

Estos comentarios ilustran en cierta medida el poder de las esculturas de Takis, sobre todo de sus «Ballets magnétiques» y las «Télélumières», que aparecen a menudo en estas. Su objetivo es trascender el arte y ampliar el repertorio de elementos y movimientos originales del mundo. Sus creaciones son tan juguetonas como serias. Takis cultiva y comparte el asombro propio de un niño al afirmar: «El movimiento real, no la ilusión, invita al espectador a participar. Ya no es un truco, sino una realidad física en la que estás implicado. Me gusta que los niños que vienen a mi exposición jueguen entre risas con la escultura, sin pensar en el arte, relacionándose con los objetos.»³⁰

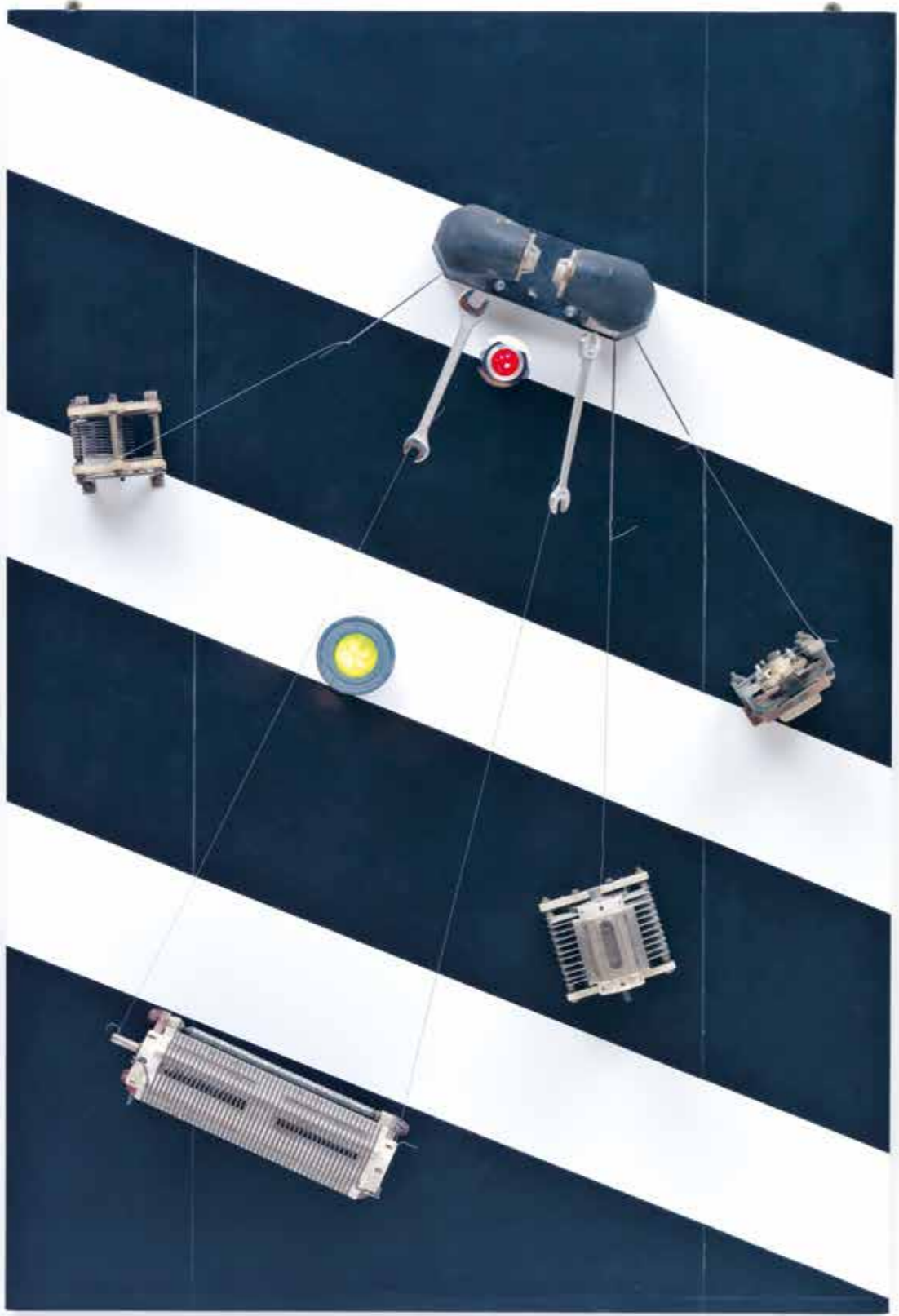
En 1962 Allen Ginsberg redactó desde la India una nota poética sobre la obra de Takis. Recordaba cómo el debate sobre el cosmos que ambos habían mantenido le había ayudado a ver las fuerzas magnéticas que lo mantienen unido: «Nos imaginábamos que, si retirabas una estrella cualquiera, todo el mecanismo con su repiqueteo se deslizaría una pulgada cósmica.»³¹ Del mismo modo las esculturas de Takis dan visibilidad a una constelación de elementos con sus conexiones interdependientes. La luz de sus obras puede suscitar júbilo a la vez que deja espacio para la oscuridad y la gravedad de las que nacen. Puede que Takis goce de tan alta estima entre los poetas porque existe un paralelismo entre su obra y las formas en que dichos poetas emplean la lengua y los espacios entre las palabras para intentar alcanzar lo inefable. Puede que las fuerzas de la naturaleza sean constantes, pero Takis realiza una intervención en el tiempo. Los suyos son poemas sin libro.

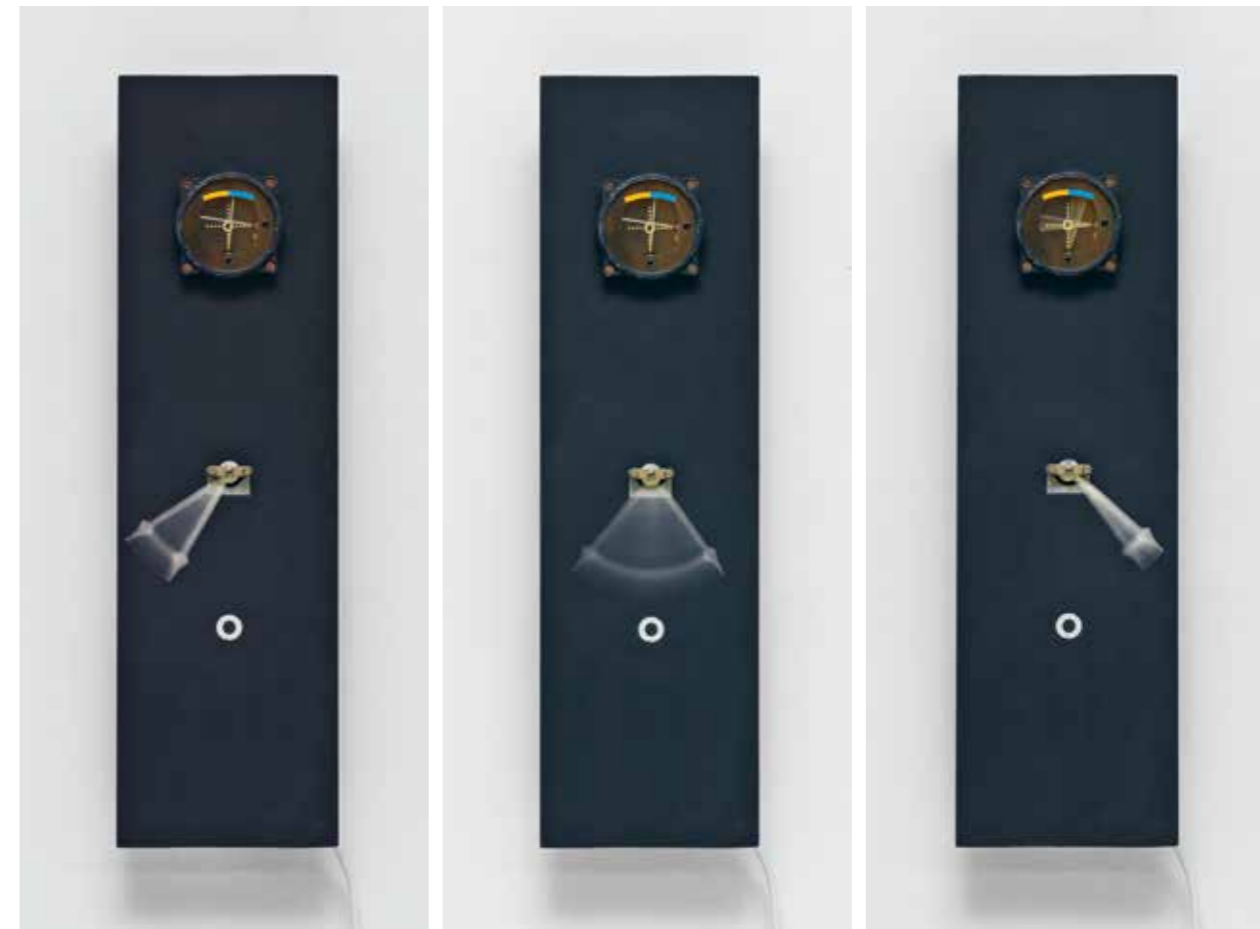
Detalle de *Signal*, 1964-1965



ARRIBA
De izquierda a derecha: *Signal*, 2000;
Signal, 1964-1965; *Signal*, 1965

PÁGINA SIGUIENTE
Télépeinture, 1964, y detalle



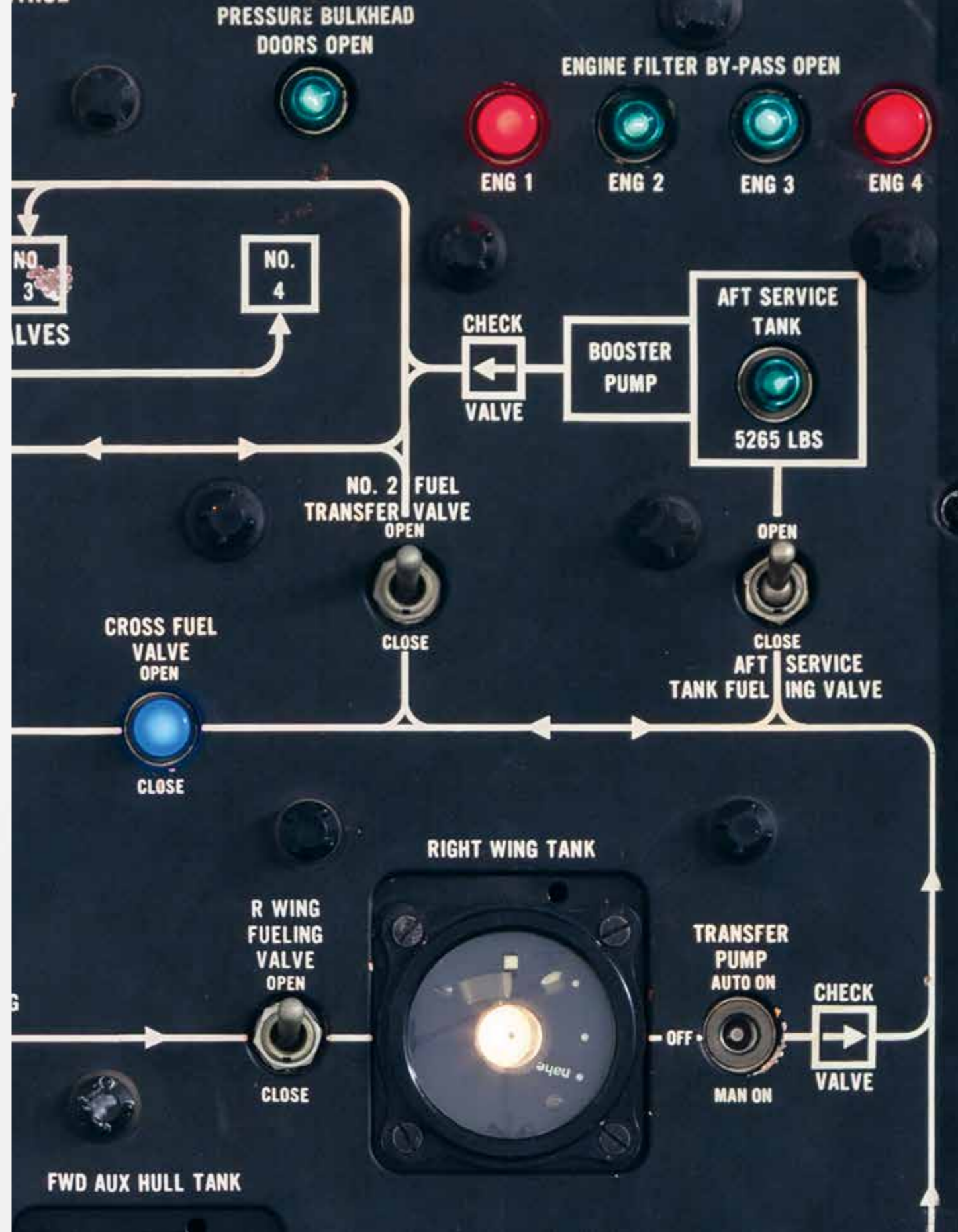
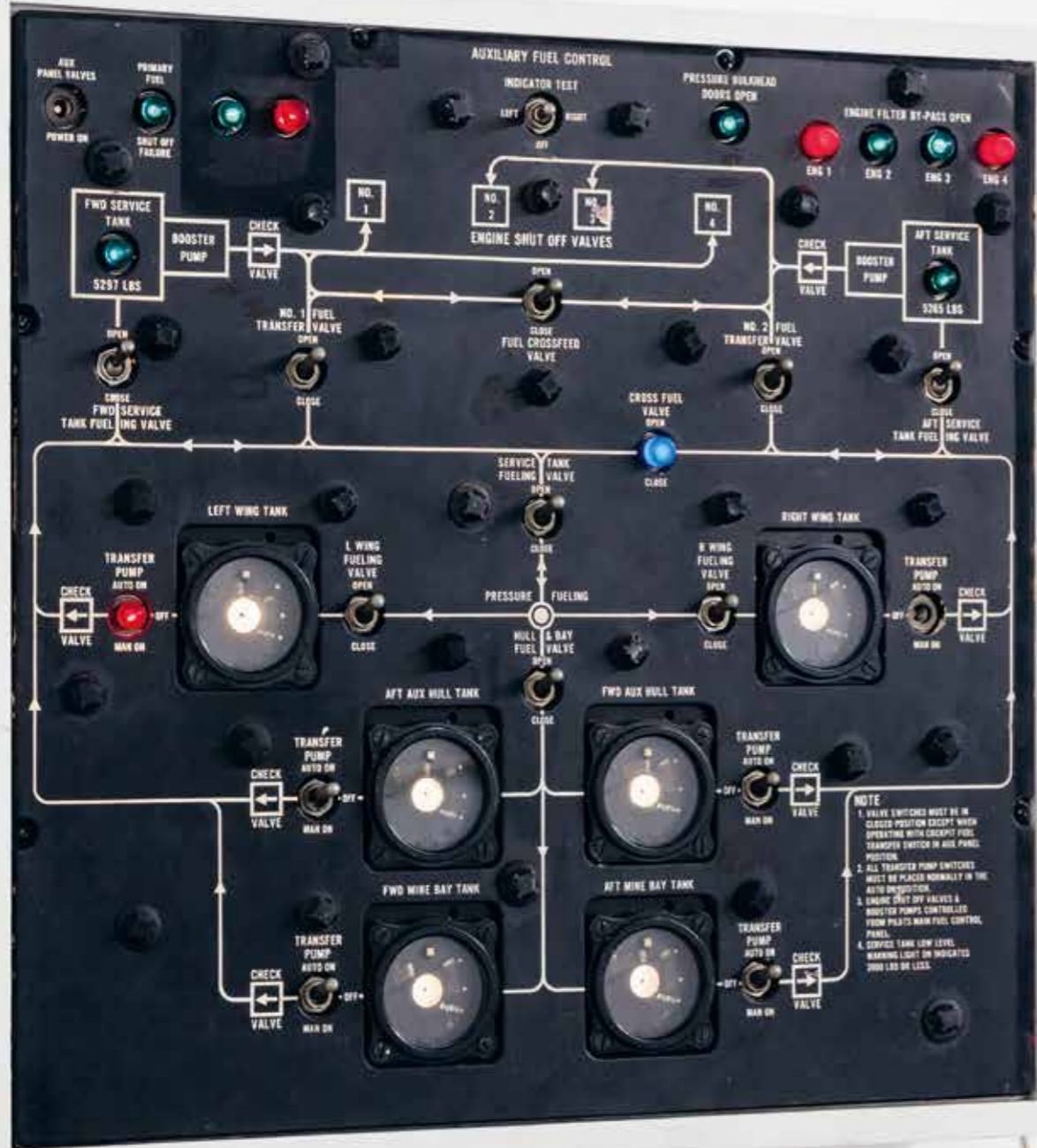


Imágenes de *Yellow Electron*, 1966, y detalle del cuadrante

PÁGINA ANTERIOR
Fotografía de *Yellow Electron*
tomada por Guy Brett en
el estudio de Takis, King's Road,
Londres, ca. 1965

PÁGINA SIGUIENTE
Télélumière n° 4, 1963-1964,
y detalle

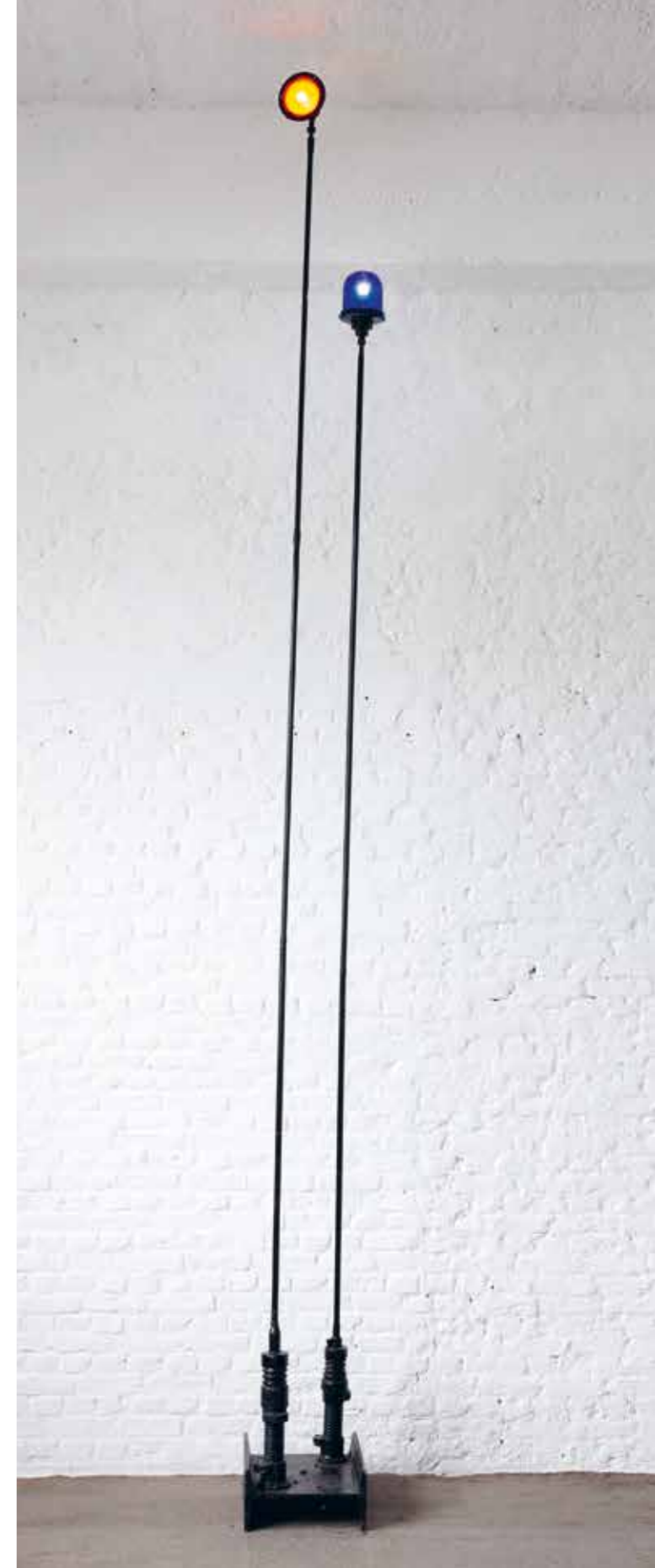






Signal, 1975

DEBAJO DERECHA
Signal, 1964 *Signal, 1964*



**SONIDO
Y SILENCIO**





Antes de que hubiera música, había sonido. Y dentro del sonido, su corolario de silencio. Oímos el sonido precisamente porque puntúa lo que percibimos como silencio, que no es tanto la ausencia de sonido como un sonido inaudible. En su ensayo-composición de 1954 «45' for a Speaker», el compositor experimental neoyorquino John Cage habló de la dialéctica entre el sonido, el silencio y la función auditiva humana:

Así que al escuchar utilizamos como trampolín el primer sonido que aparece; el primer algo nos impulsa a nada y de esa nada surge el próximo algo; etc., como una corriente alterna. Ningún sonido teme al silencio que lo extingue.¹

Sin embargo, el concepto humano de silencio no refleja fielmente su materialidad, lo que obligó a Cage a sintetizar: «No existe el silencio. Siempre está ocurriendo algo que produce un sonido.»² Takis, que se mudó a París justo cuando Cage se encontraba escribiendo «45' for a Speaker», también trata como un asunto fundamental de su escultura la negociación entre el sonido, la música, el ruido y el silencio. Como obras de arte cinético, muchos de sus objetos crean un sonido que resulta secundario respecto a su finalidad principal, el movimiento mecanizado. Aun así, el sonido en sí es tan singular y notorio que podríamos referirnos fácilmente a Takis como un artista sonoro que presagió el medio tecnológico del arte sonoro de este siglo. Y al igual que Cage, conocido discípulo del zen, Takis opina que el sonido posee un componente espiritual.

Takis llegó a París en un momento clave de la experimentación musical. Compositores como Pierre Schaeffer, Pierre Henry y Henri Pousseur creaban su *musique concrète* —música hecha a partir de grabaciones en cintas cortadas y empalmadas— no en salas de conciertos, sino en laboratorios de radio como los de la Radiodiffusion-Télévision Française.³ Como Takis, el compositor y arquitecto griego Iannis Xenakis había trasladado su residencia a París, donde trabajaba como ayudante del arquitecto francés Le Corbusier. Las obras musicales de Xenakis, como *Metastaseis* (1953-1954), representan experimentos con las matemáticas y las arquitecturas sonoras.⁴ Muchos de los intereses de estos compositores se fusionaron en los años setenta gracias a la creación del Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), con el liderazgo del compositor Pierre Boulez, que sigue siendo actualmente un centro de vanguardia en la investigación de la tecnología del sonido.⁵

Dado ese entorno, la escultura musical de Takis surgió de un profundo compromiso con los principios del sonido, la ciencia y la naturaleza. Sus obras desde finales de los años cincuenta en adelante revelan una obsesión por el potencial sinestésico de la escultura:

SONIDO EN EL VACÍO

Melissa Warak

su capacidad para estimular sentidos adicionales e imprevistos además de aquellos directamente afectados. Takis también participó durante décadas en intercambios de ideas visuales y sonoras a través de sus numerosas colaboraciones musicales, actuando con músicos insignes de la talla de Charlemagne Palestine, Joëlle Léandre y el artista multimedia Nam June Paik. En cuanto a su escultura, las series «Signaux» y «Musicales» combinan sus intereses en la física, la tecnología analógica, la filosofía metafísica y las ondas sonoras mediante el uso de diversos metales, imanes, cuerdas, luces y altavoces para llevarlas a cabo. En referencia a su deseo de reunir las fuerzas invisibles del cosmos utilizando los medios más sencillos, Takis escribió: «Mi intención no es crear algo complicado; a mí, un simple imán y un clavo flotando pueden hacerme meditar.»⁶

Afinar el cosmos

Para Takis, el concepto de meditación sonora puede referirse a las prácticas zen, en las que tal vez oigamos un gong o una campana al principio y al final de una sesión de meditación. Pero también implica una concepción mística de la música de las esferas, lo que se acerca un poco más a los orígenes del artista griego, al entroncar con el parentesco que cree mantener con algunos antiguos inventores griegos, como el matemático y místico Pitágoras, que propuso un modelo del universo equivalente a la armonía musical.⁷ La compleja historia de esta «música de las esferas» encaja con las diversas historias de la música, las matemáticas, la astronomía y la filosofía metafísica. Además, la idea de una música de las esferas plantea dos líneas de investigación independientes. Los astrónomos y los matemáticos emplearon el término en sentido figurado al crear un marco teórico que trataba de comprender cómo interactúan entre sí las estrellas y los planetas en el espacio. Los filósofos, compositores y poetas, sin embargo, utilizaron el término en un sentido más literal al imaginar los sonidos de los cielos en sí mismos.

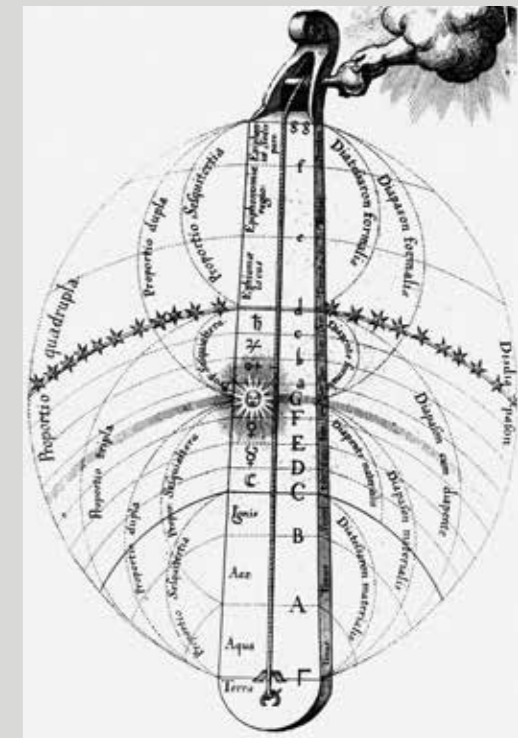
Los pitagóricos, según Aristóteles en su *Metafísica*, creían que «el cielo en su conjunto era una armonía y un número».⁸ Pitágoras inventó el primer instrumento de cuerda occidental del que se tiene constancia, el monocordio, en un intento de comprender y regularizar cómo funcionaban los sonidos. Este sencillo instrumento consistía en una única cuerda estirada de un extremo a otro de una caja de resonancia, y se tocaba ejerciendo presión sobre un puente móvil de un lado a otro de la cuerda. Al ordenar el sonido con el monocordio, Pitágoras creó las primeras escalas musicales occidentales.⁹

El historiador Jamie James ha señalado que la filosofía pitagórica diferenciaba tres tipos de música: *musica instrumentalis*, o la música ordinaria generada mediante instrumentos; *musica humana*, o la «música continua aunque inaudible hecha por cada organismo humano, en particular la resonancia armónica (o inarmónica) entre cuerpo y alma», y *musica mundana*, el sonido creado por el cosmos: la música de las esferas.¹⁰ En torno al 510 (e. c.), el filósofo Boecio propuso un sistema de clasificación en su tratado *De musica* que añadía una cuarta categoría: *musica divina*, o la música de los dioses. Estas ideas experimentaron un resurgimiento durante el Renacimiento, y en 1617 el físico Robert Fludd abogó por un modelo ptolemaico de un universo geocéntrico que es en sí mismo un monocordio pitagórico tocado por Dios (derecha). Solo dos años más tarde, el libro de Johannes Kepler *Harmonices Mundi* adelantó el concepto de las velocidades planetarias en un universo copernicano como algo análogo a las proporciones armónicas en la música. En tiempos modernos la astrofísica avanzada ha registrado sonidos en el espacio exterior que son en su mayoría –si no totalmente– inaudibles para el oído humano. Las dos sondas lanzadas en 1977 por el programa de la misión interestelar Voyager de la NASA utilizaron sensores de plasma para registrar esos sonidos, lo que la NASA posteriormente autorizó para fines educativos. En este punto, una vez más, el silencio se entremezcla con el sonido. Volviendo a Cage, «en todo momento ocurre algo que genera un sonido».

Takis comprendió que la música de las esferas estaba relacionada con los campos magnéticos en los que estaban inspiradas muchas de sus obras cinéticas. Sobre su investigación escribió:

Sospechaba que en el espacio había sonido, y que se transmitía mediante los electrones. Oí música del espacio y estaba seguro de que la Luna tenía magnetismo. [...] Luego, en 1964, se descubrió el sonido cósmico (en efecto, la Luna tenía magnetismo). Pero los científicos se ven en una difícil tesitura. Quizá sepan que nos llega sonido del espacio, pero no pueden hacerlo público hasta no haberlo demostrado.¹¹

El radar usa las ondas de radio para determinar la posición relativa con respecto a un punto de referencia; en aeronáutica suele ser un objeto metálico en un espacio limitado.¹² Tras ver cómo lo empleaban en un aeropuerto en 1959, Takis quedó fascinado por la idea de la comunicación invisible, sobre todo en relación con su objetivo de hacer audible la armonía de las esferas.¹³ Acerca de su experiencia, más tarde escribiría:



Robert Fludd
«La divina armonía del universo, sintonizado por la mano de Dios», *Utriusque cosmii maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, Oppenheimii, 1617-1621

Siempre me han cautivado los aeródromos y sus grandes radares, con su lento girar en busca de objetos metálicos que floten en el espacio. Es como si fueran instrumentos gigantescos que registran acontecimientos cósmicos. [...] Ojalá pudiera captar la música del más allá con un instrumento como el radar. [...] Si este objeto pudiera captar y transmitir sonidos a la vez que gira, sería todo un triunfo de mi imaginación.¹⁴

La música de Takis no siempre resulta agradable al oído, ya que sus esculturas sonoras suelen depender de las tensiones creadas entre el oyente y el objeto. Si la música es sonido organizado, el ruido es sonido desorganizado, y los experimentos de Takis con este último a menudo han recibido críticas por parte de aquellos que los consideran casi insoportables. En 1969 un visitante de una galería se quejó del sonido producido por un grupo de «Musicales» de Takis: «Esta música, si es que se puede llamar música, me está volviendo loco.»¹⁵ Paik, que colaboró con Takis en 1979 en una performance titulada *Duett Paik/Takis* en la *Kölnischer Kunstverein*, sentía un interés similar por las diferencias entre sonido y música. En 1963, en medio de acusaciones de la prensa que afirmaban que sus performances sonoras en realidad no producían música, Paik contestó con un fragmento de su *Postmusic Manifesto*: «¿Por qué es música? Porque no es “no música”. ¿Cómo puedo definir “qué no es música” cuando no hay nadie en el mundo capaz de definir “qué es música”?»¹⁶

En esa misma década Takis trató de responder a la pregunta de Paik ofreciendo un equivalente visual magnético de la música a través de sus esculturas y, sobre todo, de performances que guardaban relación con el interés de Takis por la cultura de la Antigua Grecia. Los objetivos de las segundas eran variopintos: crear performances en directo de su escultura, utilizar sus esculturas como elementos de atrezzo para teatro y acceder a una mayor conciencia del sonido. En última instancia –y teniendo en mente que también era poeta– Takis aspiraba a colaborar con otros en un marco interdisciplinario con el fin de crear acontecimientos audiovisuales que pusieran a prueba los límites de la capacidad performativa de su escultura. Por ejemplo, en 1986 colaboró con la contrabajista francesa Joëlle Léandre y la bailarina Martha Zioga en la performance *Erotic Line*, que acompañaba a su exposición *Takis, espace musical* en el Musée Rath de Ginebra. Takis empleaba dos formas de energía –alambres magnetizados y el cuerpo femenino desnudo en movimiento– para crear líneas. Léandre, que había conocido a Takis a través de los círculos poéticos franceses, creó una música totalmente improvisada a dúo con los dos alambres magnetizados a la vez que reaccionaba a los movimientos de Zioga. En opinión

de Léandre, la combinación era en cierto modo peligrosa, por lo que utilizó su instrumento para acentuar dicha sensación. Pese a que la naturaleza improvisada de la colaboración pudiera parecer arbitraria, este concierto acreditaba rigor intelectual. Era el resultado de múltiples conversaciones entre Takis y Léandre, que coincidían en que este tipo de performance multidisciplinar era un ejemplo de lo que el filósofo francés Gilles Deleuze denominaba la naturaleza rizomática de las artes entrelazadas: la música, la escultura y la danza.¹⁷

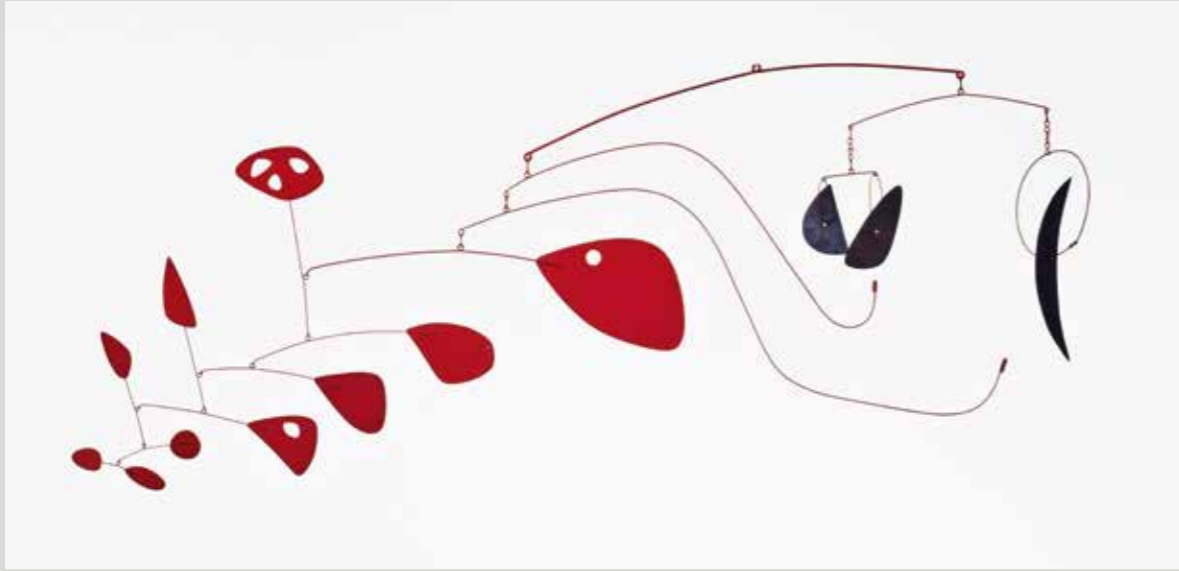
Takis como compositor: de la señal al ruido

Los experimentos de Takis con el sonido y el silencio comenzaron en 1955 con sus esculturas de la serie «Signaux», construidas a partir de objetos encontrados y cuerdas de piano pintadas de negro (derecha). Al funcionar como antenas orientadas hacia el cosmos, estas obras están pensadas como receptores de información cósmica y son comparadas a menudo con las composiciones hechas con alambre de su amigo Alberto Giacometti, como por ejemplo *L'Heure des traces* (1933, p. 98). Las obras de Takis como *Signal* (1955) interactúan de ese mismo modo con los espacios positivos y negativos que encarnan y envuelven a la vez.¹⁸ Dada su relación con el sonido, estos primeros «Signaux» –que, a diferencia de ejemplos posteriores, no contienen componentes eléctricos– presentan un problema inherente: casi todos son mudos. La gran mayoría de sus mensajes pasan inadvertidos al oído humano, salvo cuando se ponen en movimiento y permiten que sus alambres verticales se toquen entre sí. Alexander Calder, amigo y mentor de Takis, se enfrentaba a un problema de percepción parecido con sus famosos móviles, y en particular con sus esculturas gong, con sus mazos y sus discos metálicos sin pintar. Móviles como *Triple Gong* (1951) se mueven bastante despacio empujados por las corrientes de aire, por lo que, cuando el mazo golpea el gong, el espectador/oyente apenas detecta el sonido (p. 98). Sin embargo, la situación solía ser bien distinta en el estudio de Calder, donde el artista movía las esculturas de forma manual a gran velocidad.¹⁹ Del mismo modo, puede que los primeros «Signaux» de Takis se muevan un poco por sí solos, pero en la mayoría de los casos son tanto mudos como estáticos. Por el contrario, sus «Musicales» incorporaron desde el principio, en 1965, imanes que las ponían en movimiento y creaban música.

Los inicios de Takis en la escultura sonora audible llegaron de la mano de una colaboración. Takis y el compositor estadounidense Earle Brown crearon en 1963 la instalación *Le Son du vide* (arriba)

Signal, 1955





Alexander Calder
Triple Gang, 1951
 National Gallery of Art,
 Washington, DC

Alberto Giacometti
L'Heure des traces, 1933
 Tate



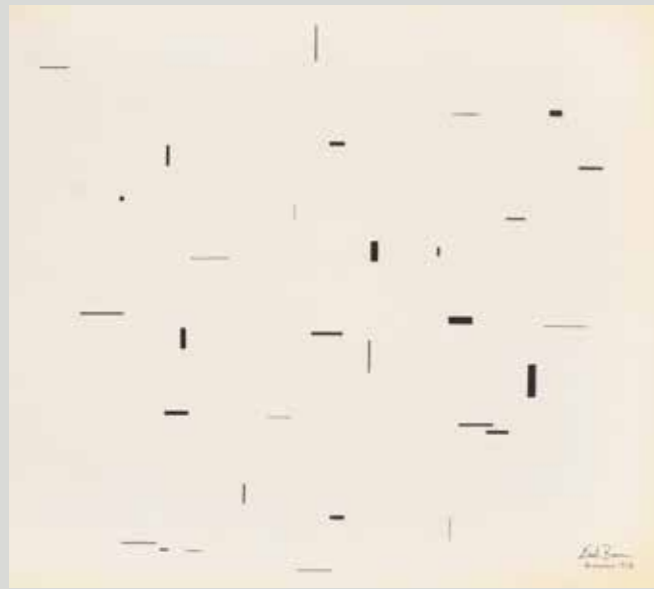
Takis y Earle Brown
Le Son du vide, 1963
 Sistema eléctrico, música de Earle Brown
 80 x 60 cm, presentado en la exposición
For Eyes and Ears, Galerie Cordier Ekstrom,
 Nueva York, enero de 1964



para una exposición inaugurada un año más tarde en la galería neoyorquina Cordier Ekstrom y titulada *For Eyes and Ears*.

Esta muestra reunió arte sonoro procedente de Europa y Estados Unidos, con obras, entre otros, de Calder, Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg y Jasper Johns, con la finalidad de destacar la naturaleza sonora tanto de la modernidad de principios del siglo XX como de las obras contemporáneas. A lo largo de su carrera, Brown mostró muchísimo interés por los artistas plásticos, como Max Ernst y los expresionistas abstractos estadounidenses, y estuvo casado durante muchos años con la bailarina vanguardista Carolyn Brown.²⁰ Cuando Brown conoció a Takis, el compositor ya se había hecho un nombre como pionero de la composición abierta, que dejaba margen para una improvisación controlada por parte de directores y músicos.²¹

El método de composición abierta queda especialmente patente en una de las obras más experimentales de Brown, *December 1952*, de su serie «Folio» (página siguiente). La partitura de *December 1952* no usa ninguna notación tradicional para el tono o el tempo y consiste en una serie de rectángulos negros horizontales y verticales



Earle Brown
December 1952, 1952
Publicado en
Folio, 1952/53 y en
4 Systems, 1954

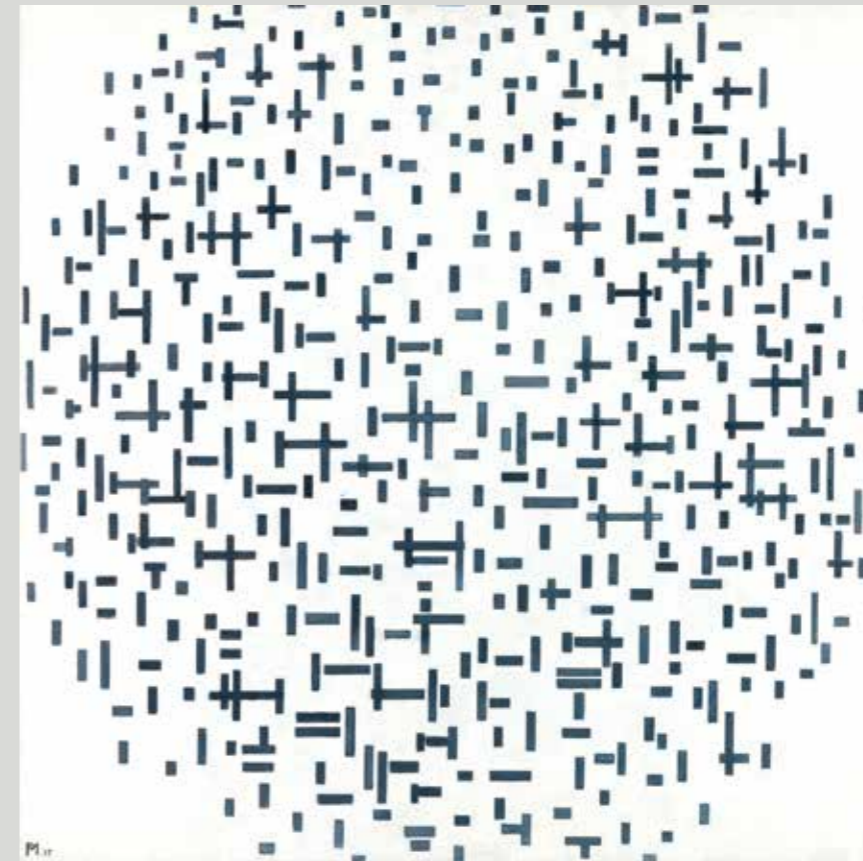
situados de forma irregular sobre la página en blanco. Podría interpretarse como un conjunto de directrices para que los intérpretes toquen lo que les apetezca de un modo ordenado y geométrico. Esta partitura conecta con los móviles de Calder –una importante fuente visual para la música gráfica de Brown– en el hecho de que ambos utilizan formas de bordes afilados de un modo que parece desafiar una orientación singular. En cualquier caso, la partitura también es reconocida como un objeto visual por derecho propio y enlaza estéticamente con las primeras obras de la serie «Pier and Ocean» de Piet Mondrian, como su *Composition in Line* de 1917 (página siguiente).

Justo antes de crear *Le Son du vide*, Takis había estado jugando con las proporciones de voltaje y los rectificadores de vapor de mercurio para generar bolas de luz de colores en obras que denominó «Télélumières». *Le Son du vide* es un híbrido entre esas «Télélumières» y sus «Musicales», en el sentido de que emplea un rectificador de vapor de mercurio pero también produce sonido. *Le Son du vide* no es una obra independiente, sino que depende de un tablero que funciona como marco. Presenta un rectificador de vapor de mercurio, en la parte superior izquierda, unido a un electroimán, el objeto enrollado de la parte inferior derecha. Detrás del tablero, Takis fijó un micrófono de contacto, que percibe las vibraciones sonoras, y un filtro sonoro. El sonido se amplifica a través de un altavoz en la sección superior derecha del tablero. Una vez encendido, el electroimán emite una corriente de bajo voltaje que calienta los filamentos catódicos

pero sin volverlos incandescentes. El calentamiento de los filamentos crea un zumbido dentro del contenedor. El zumbido pasa en primer lugar a través del filtro de sonido, que extrae las frecuencias más altas y las más bajas para hacerlo más audible y luego se amplifica mediante el micrófono de contacto. Por último, este sonido amplificado regresa al espectador a través del altavoz. Takis construyó el mecanismo, mientras que Brown colaboró «afinando» y amplificando el zumbido, una tarea que probablemente le resultó sencilla, ya que a mediados de los cincuenta había trabajado en Alemania como ingeniero de grabación para Capitol Records.²²

Jean-Yves Bosseur relata que *Le Son du vide* le sirvió a Takis para perfeccionar su idea de emplear objetos como receptores en vez de como fuentes sonoras. Lo que es aún más importante, en relación con el trabajo de Brown con la composición abierta, es que «las propiedades físicas y mecánicas de *Le Son du vide* por sí solas constituyen la “partitura”, que se interpreta sin interrupción una vez que el proceso

Piet Mondrian
Composition in Line, 1917
Kröller-Müller Museum,
Otterlo



se pone en marcha».²³ Mediante este constructo de amplificación y receptores objeto, Takis utilizó esta escultura de transición como punto de partida para empezar a experimentar con esculturas que producían sonido, en su empeño por «captar la música del más allá».²⁴

Le Son du vide difiere de la serie «Signaux» en que aprovecha el sonido audible antes de liberarlo. Además, Takis optó por no ocultar el aparato mecánico de la obra, visiblemente fabricado a mano, con al menos cuatro agujeros perforados y sin tapar en el cuadrante superior derecho del tablero. Estos agujeros y alambres a la vista manifiestan el énfasis en la función; parece lógico que Takis experimentara con la ubicación del altavoz para obtener unos resultados auditivos óptimos, un proceso que presupone la presencia de un oyente. Se podría pensar en esta relación ser humano-máquina como un ciclo de retroalimentación, sobre todo si se considera que las señales bioelectromagnéticas del cuerpo humano probablemente afectan a los campos magnéticos de la escultura y, por lo tanto, al ruido que se filtra. El artista no puede prever el resultado final del sonido, lo que hace que este experimento fenomenológico esté en línea con el elemento duchampiano del «azar en conserva», por el que las operaciones sujetas al azar tienen resultados limitados debido a los parámetros fijos expuestos por el artista. Los resultados son, en consecuencia, indeterminados, por emplear el término preferido por Cage.²⁵ Al igual que el «divino monocordio» de Fludd, puesto en funcionamiento por Dios, el sistema abierto de *Le Son du vide* está programado por sus creadores invisibles, Takis y Brown. La máquina se convierte en el músico.

El título *Le Son du vide* funciona casi como un *kōan* o enigma zen. El *vide* o vacío es un principio fundamental zen bajo la premisa de que la meditación sobre un vacío, o la nada literal, puede despejar la mente y llevar hasta una conciencia expandida. Takis empezó a leer traducciones griegas de literatura budista durante la adolescencia, y en París estudió con el maestro zen Robert Godin, que entre 1955 y 1968 ejerció como su guía espiritual.²⁶ El artista, por lo tanto, canalizó su fascinación por la música inaudible del cosmos a través de un estudio del budismo zen: la meditación constituía sin duda una parte de su práctica y lo sigue siendo hoy en día.²⁷ En *Le Son du vide*, el vacío existe en el interior del tubo de vacío, lo que nos lleva a preguntar: «¿Cuál es el sonido de este vacío en particular?» Takis nos ahorra las conjeturas amplificando el sonido dentro de ese espacio vacío. En cierto modo permite que el espectador entre en contacto con la música de las esferas.²⁸ Como pequeños cuerpos celestes, los filamentos chisporrotean y oscilan en relación los unos con los otros,

creando una versión microcósmica de las armonías celestiales. Y ahí lo tenemos: el universo absoluto encerrado en un diminuto tubo de vacío.

Sonidos fuertes y tonos suaves

Durante la década de los sesenta Takis también comenzó a idear lo que podrían definirse como tres nuevas categorías de obras —«Sculptures musicales», «Sculptures musicales télémagnétiques» y «Sculptures musicales et lumineuses»—, todas ellas agrupadas bajo el término más amplio de «Musicales». Las «Musicales» más sencillas, las «Sculptures musicales», consisten en imanes y agujas suspendidos de cuerdas de piano y unidos a un tablero de corcho o de madera, como por ejemplo *Electro-Magnetic Musical*, de 1966 (p. 107).

En estas obras un electroimán sujeto a un tablero funciona con una corriente continua, lo que atrae a los imanes y las agujas. En movimiento, las cuerdas y agujas colgantes golpean una cuerda de piano o de guitarra, que puede pender horizontalmente o en diagonal. Un micrófono diminuto unido a la cuerda del piano envía las señales sonoras primero a través de un filtro de ruido y luego de un altavoz. Todo el mecanismo es un sistema cerrado, muy parecido en su funcionamiento a una pastilla de bobinado simple de una guitarra eléctrica. Las «Sculptures musicales» de Takis de los años ochenta en adelante siguen siendo muy parecidas, salvo por una diferencia fundamental: el electroimán está escondido detrás del tablero (pp. 108-109).

Por el contrario, las «Sculptures musicales télémagnétiques» utilizan las mismas estructuras de soporte, cuerdas de guitarra o piano horizontal y mecanismos electromagnéticos, pero no recurren al contacto con agujas para producir sonidos. En su lugar Takis cuelga objetos de masa distinta, a menudo boyas de pesca hechas de corcho y conos metálicos doblados. Introduce agujas dentro de estos objetos colgantes, que penden justo al otro lado de la cuerda horizontal, y las magnetiza. El electroimán atrae los objetos hacia la cuerda, creando música de percusión. Al relatar en su autobiografía cómo descubrió este proceso, Takis escribe: «Las fibras metálicas casi invisibles [...] comenzaron a moverse y quedaron suspendidas en el aire vibrando ligeramente. Al mismo tiempo oí sonidos, notas de una música desconocida hasta ahora. Pero creo que fue solo mi imaginación, ya que desde entonces nunca he vuelto a oír nada.»²⁹ Por último, sus «Sculptures musicales et lumineuses» —muy similares a sus «Signaux blancs» de los años sesenta, que incluyen luces y presentan una estética aerodinámica de la «era espacial»— funcionan como «Sculptures musicales» con la diferencia de que



la producción musical provoca el encendido de una bombilla, a menudo acompañado de un fuerte chasquido, lo que realza la experiencia sensorial.

Takis describe su papel como compositor de las «Musicales» con las siguientes palabras:

Mis «Musicales» no son composiciones. Aunque planifique muchos de los factores de antemano mientras construyo una pieza, siempre dejo sitio para el azar. Mi papel en el producto acústico final consiste básicamente en la elección de la cuerda, de su longitud y del grado de fuerza magnética empleado para golpear la cuerda. Una vez que pones en movimiento el instrumento, el instrumento en sí se convierte en su propio agente y actúa por sí mismo. Se trata por lo tanto de una composición musical «virtual».³⁰

Este interés por la espontaneidad y la composición musical virtual parece surgir de una interpretación de los principios de la composición abierta de Earle Brown. La idea de Brown de que no existe una relación fija entre el compositor, la partitura y el intérprete encuentra una analogía en la forma en que Takis concibe su relación con sus esculturas musicales. Actúan como intérpretes de las partituras que él concibe no sobre el papel, sino con cuerdas, imanes y agujas. Takis subvierte la relación tradicional de compositor a músico a instrumento y a oyente convirtiendo al músico y al instrumento en la misma máquina.

El papel del músico en esta relación se puso de relieve con la creación por parte de Takis de una serie de gongs a partir de los años setenta. Asociados tradicionalmente con las culturas asiáticas, los gongs connotan una dimensión espiritual, ya que a menudo se utilizan como una herramienta para la meditación. Los primeros gongs de Takis empleaban como mazos unos electroimanes suspendidos a fin de producir fuertes sonidos metálicos. Mientras los imanes actúan como los agentes invisibles de las «Musicales», las ondas sonoras invisibles que atraviesan las superficies metálicas de los gongs provocan vibraciones. En ese momento las vibraciones interactúan entre sí sobre la superficie metálica del gong produciendo los tonos audibles. Igual que en las «Musicales», el imán actúa como músico. Ejemplos posteriores de los gongs de Takis requieren que el espectador los active en un sentido tradicional mediante un mazo con la punta de plástico, aunque, en función de la ubicación del espectador, la escala del gong, la profundidad de su curva y la temperatura y el movimiento del aire, las vibraciones pueden sonar

de forma muy distinta al propagarse. Ejemplos de mayor tamaño como el *Gong* de 1978 producen un tono más suave y grave, pero exigen un mayor esfuerzo físico por parte del espectador (p. 111). Estos «Gongs» activados por personas producen un sonido fácilmente reconocible que por lo general resulta relajante, a diferencia de los generados por los anteriores «Gongs» electromagnetizados o las «Musicales». Al concederle al espectador la oportunidad de actuar como músico, los gongs de Takis requieren tiempo: tiempo tanto para ver como para oír. Escenifican un momento presente infinito, al invitar al músico/espectador a quedarse todo el tiempo que desee.

La cosa en sí

En 1818 el filósofo alemán Arthur Schopenhauer escribió que «todo arte aspira a ser música», matizando esta declaración al explicar que el «efecto de la música es muchísimo más potente y penetrante que el de las demás artes, ya que todas ellas hablan solo de la sombra, pero la música habla de la esencia».³¹ Schopenhauer adopta esta postura dentro de un antiguo debate, o *paragone*, respecto a los méritos de las diversas artes, debate que tuvo un gran auge por vez primera durante el Renacimiento. En su importantísimo diccionario de la música publicado en 1768, el pensador de la Ilustración Jean-Jacques Rousseau defendió dentro de la entrada «Imitación» que la música es una imitación de la naturaleza, pero no una representación directa. Además, declaró:

La pintura, que no propone sus cuadros a la imaginación, sino al sentido, y nada más que al sentido, solo pinta los objetos sometidos a la vista. La música podría parecer que tiene las mismas limitaciones con respecto al oído; sin embargo, lo pinta todo, incluso los objetos que solo son visibles; mediante un sortilegio casi inconcebible parece situar el ojo en el oído.³²

Uno de los dogmas centrales para el estudio de la «música visual» –imágenes que aspiran a proporcionar una interpretación abstracta del sonido– es el de la imitación o mimesis desde el punto de vista de cuánto es posible que el arte visual beba de sus fuentes musicales. Dicho de otro modo, el arte visual que utiliza la música como fuente ¿de qué formas intenta imitar o traducir ideas de un medio al otro? Esta pregunta ha suscitado numerosos debates sobre qué se supone que deben hacer las artes específicas y hasta qué punto son en realidad capaces de hacerlo bien. Por ejemplo, Schopenhauer opinaba que el poder de la música proviene de su autenticidad,





Vista de la instalación *Musicales* de Takis
en *Champs magnétiques*, Palais de Tokyo, 2015

que deriva del hecho de que no es capaz, ni aspira a ello, de imitar realmente y por completo otra cosa, aunque también de su intangibilidad, que atrae a la imaginación más que a los ojos.

Las posturas teóricas sobre la fusión de las artes, por muy divergentes que sean, tratan la necesidad de construir modelos de música y de arte tanto en calidad de comunicadores como de receptores; tanto en calidad de objeto como de sujeto. El espacio entre estos dos modos tal vez se defina mejor mediante el término alemán *Augenblick*, que podría traducirse como «un abrir y cerrar de ojos», pero que connota un poco más que eso: la recepción y también la percepción de información visual. Trasladando esta expresión a términos sónicos, el historiador del arte sonoro Seth Kim-Cohen emplea el concepto del *Ohrenblick*, «un abrir y cerrar de oídos», para referirse al espacio que va desde que se oye la información hasta que se comprende o se ordena.³³ La escultura sonora de Takis distorsiona el *Ohrenblick* mediante la creación de un espacio en el que oír la información es un atributo físico y ordenarla es el cometido de un elevado estado de conciencia.

Las «Musicales». producen sonido. Debido a su calidad de objetos y a su aspecto simplificado, llevan a cabo una perfecta transición desde las exposiciones de arte cinético de los años sesenta hasta las actuales de arte sonoro. Como objetos hechos a mano, las «Musicales». mantienen un vínculo adicional con el arte sonoro actual: todas las instalaciones escultóricas de artistas contemporáneos como Christian Marclay, Max Neuhaus, Pierre Bastien y Christine Sun Kim poseen un carácter experimental similar. Podría pensarse en las «Musicales». de Takis como objetos que desafían una estricta categorización ya sea como arte visual o como instrumento musical. No imitan instrumentos; son instrumentos en sí mismos, objetos o cosas destinadas a crear sonido. No son representaciones del sonido, sino más bien «objetos específicos» —por emplear un término acuñado por Donald Judd— que cuentan con una uniformidad visual clara, así como con finalidades sónicas. Gracias a su inherente performatividad, las «Musicales» también funcionan con un mayor éxito frente a un público que, además, tiene mucho interés por escuchar arte. Una instalación de distintas «Musicales» se convierte en una orquesta sin músicos humanos. Para verlos y oírlos hace falta tiempo. Pero no son solo experimentos ontológicos con la facultad de la vista y la del oído; están pensados para utilizar estas facultades con el fin de acceder a una dimensión más elevada de la conciencia, conectando la música antigua de los pitagóricos con la música eterna de las esferas.





Musical Sphere, 1985



Electromagnetic Sphere, 1979

UNA CONVERSACIÓN CON TAKIS

Maiten Bouisset



Takis en París, 1971

La escritora y crítica Maiten Bouisset entrevistó a Takis en París en septiembre de 1989 para la publicación que acompañó su exposición de 1990 en la galería Xippas de esa ciudad. Esta es la primera vez que se traduce esta conversación al español.

MAÏTEN BOUISSSET. Para hablar nos hemos instalado aquí, en tu casa de París. Aunque viajas mucho, no tengo la impresión de que seas un hombre siempre a punto de irse. Llegaste en 1954 y no has sentido la necesidad de volver a Grecia a pesar del cambio de régimen político. Ya lo hablamos una vez: París sigue siendo tu ciudad. ¿Qué te obligó a expatriarte?

TAKIS. Hay distintas formas de expatriarse. Uno se puede marchar por motivos políticos. También puede irse por motivos intelectuales. Desde un punto de vista político estaba metido en una ratonera, pero no me apetece ahondar en eso. Lo que quizá no se ha tenido suficientemente en cuenta es que en los años cincuenta Grecia era un auténtico desierto cultural. La élite intelectual, con escasas excepciones, había sido aniquilada, eliminada físicamente, aunque llegué a conocer a gente excepcional como [el poeta Nikos] Gatsos o [el actor Azanasis] Veludios, que encarnaban la verdadera herencia

del pensamiento antiguo. Yo sentía una necesidad tremenda de huir de aquellas matanzas sucesivas. Soy un hombre del Mediterráneo, necesito la palabra, intercambiar palabras e ideas, entrar en el juego de la dialéctica. Para mí, es ahí donde reside el motor esencial de la creación. Y sabía que en París podría encontrarlo. Había un pequeño café en la rue d'Odessa donde conocí a [los artistas Yves] Klein, [Daniel] Spoerri y [Jean] Tinguely. Cuando no estábamos trabajando, charlábamos sin parar. No nos quitábamos el ojo, teníamos unos celos terribles unos de otros... Era estimulante y apasionante. En los años cincuenta, Europa empezaba a superar la guerra, había que reconstruirlo todo. Todo estaba cambiando y hacía falta cuestionarlo todo.

M.B. Antes de llegar a París ya habías trabajado la escultura. En tu autobiografía *Estafilades*, escribes que las piedras tienen vida, hablas de las proezas que llevan a cabo en la mitología... De su vida real y activa. Mencionas su impulso cósmico. Para un escultor, se trata de una relación singular con la materia.

T. Como escultor nunca he pensado en términos de estética, de relación con una forma como tal, ni de visualidad. Lo que me obsesionaba era el concepto

de energía. Me impresionaban los fenómenos naturales. Siempre he sabido que la materia tiene autonomía propia. El mármol se deteriora desde el interior. Las moléculas que lo forman se cansan y se desgastan, mientras que un bloque de granito, por el contrario, se recarga al contacto con la tierra. Si coges un bloque de mármol y otro de granito de la misma época, puedes constatar que uno ha perdido su vigor y el otro no se ha alterado. Los egipcios lo sabían perfectamente y si utilizaban el granito era sencillamente porque es inmortal. Nos equivocamos al considerar la materia por lo que es y no como fuente de energía. Mi deseo como escultor era aprender a aprovechar la energía y, a través de ella, tratar de penetrar los misterios cósmicos.

M.B. En la cubierta de tu autobiografía vemos a cuatro personajes de escayola que andan por un tablón (p. 18). Como eres griego, pensamos de inmediato en los *kuroi*, esos jóvenes que dominaron la historia de la escultura antigua, pero también nos viene a la cabeza Giacometti. ¿Fue de los que marcaron tus primeras obras cuando llegaste a París?

T. En Giacometti había algo misterioso que de por sí tenía que interesarme. No me era ajeno que, en medio del academicismo imperante, hubiera sabido conservar el espíritu «arcaico» de la escultura de siempre. Yo tenía ganas de revolucionarlo todo, pero él me impresionaba, y eso que un día, en una exposición mía, no le pareció bien que utilizara la electricidad en mis piezas, que dejaran de funcionar si se cortaba la corriente. Es curioso que me hables hoy de Giacometti, porque cuando voy a Egipto, cosa que sucede con frecuencia, y paso por el Museo de El Cairo, siempre pienso en él al contemplar las momias.

Estaba tan fascinado por Egipto como yo. Brancusi también dejó huella en nuestra generación con el concepto del pedestal escultórico que había puesto en práctica. También habría que mencionar los móviles de Calder... Nuestra generación no lo ha inventado todo.

M.B. En ese cuestionamiento de todo, incluidos los medios tradicionales atribuidos a la creación artística, ¿tenías la sensación de participar plenamente en la gestación de la modernidad?

T. Lo que es seguro es que anhelábamos un cambio radical. La abstracción estaba en una especie de callejón sin salida en el que se conjugaban virtuosismo y formalismo, por no hablar de academicismo. El arte ya no se correspondía con la realidad del mundo, que estaba transformándose por completo, políticamente con la guerra de Argelia y la crisis de Suez, y también económica y tecnológicamente. El mundo había entrado en otro ritmo. Éramos completamente conscientes de ello. Teníamos ideas acerca de todo y era fantástico. Hacíamos cosas increíbles. En aquella época me dedicaba a hacer estallar bronce con dinamita. Fabricaba fuegos artificiales que lanzábamos al cielo de París. No teníamos título para esas intervenciones. No teníamos tiempo, en realidad, para formular las cosas. Todo iba demasiado deprisa. Fueron los americanos los que llamaron «happenings» a esas experiencias y actuaciones. Solo entonces pasaron a ser algo importante.

M.B. Por definición, el escultor siempre trata de doblegar la materia a su antojo; sin embargo, en tu caso siempre se tiene la sensación de que es lo contrario. Es más, cuando se utiliza el término «escultura» para referirse a tus obras, tú siempre respondes subrayando el concepto de energía...

T. Sigo las indicaciones de la materia y, en efecto, no trato de dominarla. Cuando utilizo una piedra, un pedazo de hierro, un objeto cualquiera o una pieza de maquinaria, siempre es para acercarme a cosas invisibles, para tratar de adentrarme en lo desconocido. No tiene nada que ver con un problema de estética. Se trata simplemente de intentar revelar, de una forma u otra, las vibraciones sensoriales o el entrecruzamiento de las posibilidades energéticas que existen en el universo. Creo que el papel del artista, ya sea pintor, escultor o músico, es insuflar a su obra una carga suficiente de energía vital para que el espectador la perciba y la recupere en parte. Los campos magnéticos se inscriben en ese orden. No creo que haya que ver en ellos algo excesivamente abstracto. Es como entrar en la Gran Pirámide o en una tumba del Valle de los Reyes de Egipto. Las tumbas de los faraones o de los escribas reales estaban hechas para funcionar del mismo modo: para recargar de energía vital a la momia o el alma del difunto.

M.B. Has contado en varias ocasiones que mientras esperabas un tren en una estación fue cuando por primera vez te dejó fascinado ese bosque de señales, esos ojos de monstruo que se encendían y se apagaban. Ahí encontraste de hecho tu material, el hierro, y uno de tus temas preferidos, que junto con la utilización del electromagnetismo son los elementos emblemáticos de tu obra.

T. No es ningún cuento chino. En aquel momento comprendí que aquel entorno tecnológico era una señal que correspondía por completo a un mundo en proceso de cambio. Me puse a dibujar como un loco. En Atenas había un solo semáforo, en la plaza Omonia.

Imagínate mi sorpresa al llegar aquí. Los primeros *Signaux* que creé eran antenas que se elevaban hacia el cielo para tratar de captar la energía cósmica. Las hacía mucho más por las propiedades mágicas que les atribuía o las cualidades simbólicas que evocaban que para resolver problemas de orden plástico. Incorporaba todo tipo de cosas: pedazos de metal, piedras, piezas electrónicas que encontraba por ahí. Para mí, se trataba de introducir en las esculturas una fuerza continua y viva. Después las electricifiqué y las doté de luces de verdad como las que había visto en la estación. Captar la luz y jugar con la equivalencia luz-color siempre me ha parecido una forma de ofrecer al espectador una carga energética suplementaria que puede implicarlo más estrechamente.

M.B. Esa permisividad con respecto al arte del comportamiento y a la utilización de objetos o fenómenos distintos de los atribuidos a la escultura tradicional fue uno de los principales regalos hechos a tu generación por Marcel Duchamp, que escribió un texto breve y muy poético en el que te llama «jornalero de los campos magnéticos». Y, si no recuerdo mal, tú también le dedicaste más tarde un tablero de ajedrez particular en el que un imán negro en forma de herradura atraía a dos peones hacia su campo magnético.

T. Cuando llegué a París estaban quienes habían recibido la influencia de la Bauhaus y quienes, como Tinguely o yo, habíamos mirado hacia Duchamp. Le mandé mi libro [*Estafilades*] y le conté a [el poeta y crítico] Nicolas Calas que había recibido un libro de un griego que le parecía interesante pero peligroso. Entonces nos invitó cuando pasé por Nueva York. Era un hombre impresionante y, aunque volví a verlo, nunca podré olvidar lo que sucedió aquel día. Le pidió a su mujer que fuera a buscar unos imanes. Creo que había nueve anillos magnetizados que colocó uno encima de otro. A continuación cogió un cilindro también imantado y lo puso encima. Era una especie de composición completamente erótica, pero lo más extraordinario fue que durante un período de tiempo cortísimo, tal vez unos pocos segundos, el cilindro quedó en suspensión. Y me dijo: «Aquí tienes, Takis. Es tu retrato.» En ese momento alguien movió la mesa, el cilindro se pegó a un lado de los anillos y todo terminó.

M.B. Lo que acabas de contarme de tu primer encuentro con Marcel Duchamp me recuerda esa obra que has titulado *Hommage à Venus, l'Œuf et le Big Bang*, en la que un huevo queda suspendido en el vacío por el mero aprovechamiento de las fuerzas del electromagnetismo. Es exactamente como el retrato que te hizo Duchamp. Tiene un lado mágico

del que es muy difícil escapar. El aprovechamiento que has hecho a partir de 1960 de esa fuerza de atracción recíproca que crea el campo magnético es también una cuestión de deseo. Eros siempre está sumamente presente en tu obra.

T. Ya he contado antes que un día comprendí que la utilización de los fenómenos magnéticos iba a permitirme mantener un pedazo de hierro en el aire sin gravedad. Así pude dejar atrás la escultura de hierro, que pertenece al dominio de la gravedad, y aportarle un aire y una energía nuevos. En cierto modo la revitalicé. Por descontento que existe un deseo de captar al otro. El imán y la fuerza de atracción del amor son lo mismo. Cuando besas a alguien o cuando estrechas contra ti con mucha fuerza a un hijo, lo que sucede es el mismo tipo de fenómeno. Te vuelves uno con el otro. Te haces una bola, te dejas envolver y envuelves al otro con tu energía. Un imán no es solo una idea, es algo muy concreto, muy vivo: ese vínculo, esa atracción que se establece entre dos formas o dos objetos constituye una fuerza de comunicación fantástica. Lo que me interesaba, ya que hablábamos de la situación de la escultura a mi llegada a París, era introducir en los objetos de hierro una fuerza nueva y continua. El empleo del magnetismo me ofrecía y me abría unos campos de intervención fantásticos.

Al principio los objetos eran de un tamaño más o menos contenido y seguían formando parte del campo de la escultura. Más tarde, las investigaciones que emprendí me permitieron explotarlo en relación con el ambiente, de modo que todo el cuerpo se sintiera implicado en un campo de atracciones energéticas aún más amplio.

M.B. Ya que hablamos de ambientes, recuerdo en especial el que creaste en el Centro Pompidou, donde el fuerte impacto visual que nos causaba la pieza se amplificaba todavía más con la violencia de las percepciones acústicas. Muy pronto vinculaste el sonido al electromagnetismo, lo que nos hace pensar sin duda en John Cage. No obstante, en tu obra los componentes físicos de la pieza son los que determinan la partitura.

T. La música ha desempeñado un papel muy importante en toda mi vida. La idea de captar la música de las esferas iba ligada a mi historia, y mi intención era hacer aparecer en mi obra los fenómenos de la naturaleza. Sin embargo, en la naturaleza todo es sonido: el viento, el mar, el zumbido de los insectos. En mis primeros *Musicales* prácticamente no había instrumentos. Solamente una aguja de acero que apenas golpeaba una cuerda. Interventaba el azar, el sonido nunca estaba programado y en Beaubourg [el Centro Pompidou],

donde había tres tipos de sonido producidos por la intermediación de sistemas magnéticos, el azar era lo que determinaba el sonido global. John Cage, en cambio, compone como un músico, también cuando interviene el azar, mientras que yo ni siquiera conozco el alfabeto musical. Es verdad que nos conocemos, que me interesan sus investigaciones, que los dos tenemos una estrecha relación con todo lo relativo a la mitología y que intercambiamos ideas. A él le interesan los sonidos muy secos y muy agudos que a veces acabo produciendo, pero aprecia menos los sonidos demasiado melódicos. Considera que no encajan en mi método. Y yo le admiro lo suficiente como para seguir sus consejos.

M.B. No creo que seas de esos artistas que pueden contentarse viviendo ensimismados en su creación. Siempre te ha motivado mucho todo lo que pasa en el universo. ¿Cómo ve el intelectual que eres este fin de siglo que coincide con el fracaso de la ideología comunista y el auge de los integristas? ¿Cuál es tu campo de acción en la actualidad?

T. Cuando tienes la sensación de haber ampliado el campo de tus experimentos todo lo posible, se hace necesario hacer una pausa. No quiero agotar el sistema que he forjado, no tengo ganas de rehacer sin parar y palabra por palabra el conjunto de mi producción anterior.

No sería más que repetirme y eso equivaldría a la muerte. El artista o el intelectual no puede mantenerse al margen de la vida. No está en una posición superior con respecto a las transformaciones que cambian el mundo. Tampoco puede quedarse por completo en el exterior. Todos experimentamos las mismas angustias. ¿Cómo quieres que no valore que celebremos el bicentenario de la Revolución Francesa el mismo año que hemos visto el fin del sistema comunista? Lo que da un vuelco es todo nuestro universo. Estamos en un momento de expectativa y se impone la reflexión. Yo, por mi parte, tengo ganas de volver a las ideas de Platón. Me gusta pensar en una frase que decía: «El artista es quien tiene en consideración lo invisible y lo hace visible.» ¿Por qué no volver a interesarnos por un pasado que hemos desatendido desde el momento en que el monoteísmo lo reguló todo? En mi opinión, es necesaria una auténtica reflexión sobre nuestras raíces culturales, las de Grecia pero también las de Egipto, adonde voy a menudo. Actualmente trabajo mucho sobre eso. He escrito un ensayo sobre *La república* de Platón. Me he replanteado el Edipo de la Antigüedad estudiando a Yocasta, la madre, y también a Isis, la egipcia. Voy a escribir un libro, varios libros. Es el momento de recuperar todas esas cosas, todos esos secretos que se han perdido.



NOTAS

- UN IMÁN Y UN PEDAZO DE METAL**
- Carl Jung: «The Basic Writings of C. G. Jung», *The Collected Works of C. G. Jung*, Princeton: Bollingen Series XX, Princeton University Press, vol. 6, par. 407, p. 79. Edición en español: C. J. Jung: *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 151, trad. de Miguel Murmis.
 - Alain Jouffroy: «In the Centre of All Things», *Signals*, vol. 1, 3-4 (octubre-noviembre de 1964), p. 4.
 - Introducción de Jean Clay, en Takis: *Les Magnétrons de Takis*. París: Galerie Alexander Iolas, 1966, s/p. [cat. exp.]
 - Héléna Calas y Nicolas Calas: *Takis. Monographies*. París: Galilée, 1984, p. 22.
 - Takis: *Estafilades*. París: René Julliard, 1961, p. 110.
 - Ibid., p. 70.
 - Christos M. Joachimides: «A Storehouse for Perception», *Eight Artists, Eight Attitudes, Eight Greeks*. Londres: Institute of Contemporary Arts, 1975 (citando a Nicos Poulantzas en griego, *Ta Nea* (8 de septiembre de 1975), p. 5, [cat. exp.]).
 - Calas y Calas, op. cit., p. 74.
 - Lucio Fontana, en *Force Fields. Phases of the Kinetic*. Londres: Hayward Gallery, 2000, p. 13, [cat. exp.].
 - Takis, *Estafilades*, op. cit., p. 104.
 - Takis, París: Galerie nationale du Jeu de Paume, 1993, p. 57, [cat. exp.].
 - Norah Moore: *Glowing Embers for the New Humanity*, Meher Baba & C. G. Jung. *God Can Only Be Lived*. Bloomington (Indiana): Authorhouse, 2015, s/p.
 - L'Œil du Décorateur*, 199 (noviembre de 1964), p. 39.
- UNA ESTRELLA CUALQUIERA**
- Héléna Calas y Nicolas Calas: *Takis. Monographies*. París: Galilée, 1984, p. 88.
 - Según el ayudante de estudio de Takis, Yorgos Nakoudis, el artista inició en 1961 los experimentos de cambio de polaridad en un tubo de rayos catódicos a pesar de que sus amigos lo advirtieran de que podría explotar. Nakoudis, entrevista con el autor (25 de enero de 2019). Mientras redactaba los resultados de mi investigación, en comunicación con los conservadores de la Tate, estos señalaron que el artista empleaba de forma sistemática rectificadores de muy diversos tamaños y formas para la creación de sus «Télélumière».
 - Además de *Medusa*, existen varios ejemplos más en los que Takis utiliza rectificadores de vapor de mercurio para crear efectos evocadores e inquietantes, como su gigantesca instalación *Le Siècle de Kafka* (creada en 1984 para una exposición en el Centro Pompidou de París que celebraba, con un año de retraso, el centenario del nacimiento de Franz Kafka), en la que colocó armazones de rectificadores de vapor de mercurio iluminados con luces estroboscópicas amontonadas frente a una fila de máquinas viejas, moldes de bronce de partes del cuerpo y las esculturas cinéticas de metal que bautizó «líneas vibratorias» y que producían un repiqueo desorientador.
 - Télélumière n° 4* formó parte en 2007 de *Oititica in London*, una muestra de la Tate Modern que acompañaba a su exposición *Hélio Oititica. The Body of Colour*.
 - Melissa Warak: «Energies in the Early Works of Takis», en Douglas Kahn (ed.): *Energies in the Arts*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2019.
 - Takis: *Estafilades*. París: René Julliard, 1961, pp. 132-133.
 - Takis: *Estafilades*, op. cit., p. 51.
 - Charles Spencer: «Profile of Takis», *The Arts Review*, vol. 18, 24 (10 de diciembre de 1966), p. 555.
 - Vilém Flusser: *Writings (Electronic Mediations)*. Mineápolis (Minnesota): University of Minnesota Press, 2004, p. 104.
 - En forma de diario, *Estafilades* recoge diversas entradas relacionadas con la escasez de alimentos que hizo enfermar a miembros de su familia y que llevó a Takis a unirse a una partida de amigos que robaba comida para sobrevivir. El hambre y la desesperación lo hicieron enrolarse en la Liga Nacional Republicana Griega (EDES) atraído por su eslogan: «Queremos comer, queremos pan». Dicho grupo era un rival del Frente de Liberación Nacional (EAM), liderado por comunistas. Sus amigos finalmente animaron a Takis a afiliarse al EAM y a ejercer de espía desde dentro de la EDES. Véase Takis, *Estafilades*, op. cit., p. 25.
 - Tanto las potencias aliadas como las del Eje impusieron los apagones obligatorios para disminuir los bombardeos enemigos durante la guerra. En Londres dichas medidas se implantaron en 1939 y en Atenas, después de la invasión alemana, en 1941. Le agradezco a Irene Panagopoulou que me señalara estas condiciones de la vida cotidiana en Grecia en los años cuarenta, ya que tuvieron aún más impacto en el trabajo que Takis llevaría a cabo con la luz. Pueden consultarse ejemplos de sucesos ocurridos durante los apagones griegos en Chrys Chryssanthou: *The Secret Message of the Rooster. And Other Amazing Stories during the Nazi Occupation*. Bloomington (Indiana): Xlibris, 2007.
 - Takis: *Estafilades*, op. cit., p. 162. Takis recuerda haberse enfrentado a dificultades parecidas durante sus primeras visitas a Londres a principios de los años cincuenta. Spencer: «Profile of Takis», op. cit., p. 555.
 - Paul Keeler: «Colossus in Space», *Signals*, vol. 1, 3-4, (octubre-noviembre de 1964), p. 3.
 - Dom Sylvester Houédard: «Birhopal Takistract. Eyare Poem for Takis Vassilakis» (1964), en *Kinkon (Op and Kinkon Poems / And Some Non-Kinkon)*, *Writers Forum Poets*, 14 (Londres, 1965), s/p.
 - Signals*, op. cit., p. 2.
 - Takis: *Estafilades*, op. cit., p. 168.
 - Takis: «Statement» (1983), en Kristine Stiles y Peter Selz (ed.): *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, 2º ed., Berkeley (California): University of California Press, 2012, p. 475.
 - Doy las gracias a Guy Brett y a la artista Liliane Lijn, que acompañaron a Takis en diversas búsquedas, por recordar esos momentos. Lijn encontró piezas para sus propias esculturas durante aquellas visitas. La artista Shea Gordon Festoff, que trabajó como ayudante de Takis en Nueva York a finales de los sesenta, también compartió conmigo historias similares de haber acompañado al artista por Canal Street. «Ir a comprar material era una de las cosas mejores», afirmó. Entrevista con el autor, 10 de noviembre de 2018.
 - Véase, por ejemplo, «Radio Shops in Tottenham Court Road», en el foro de debate UK Vintage Radio Repair and Restoration, 2017, www.vintage-radio.net/forum/showthread.php?t=139501 (consultado el 8 de noviembre de 2018).
 - Para más información acerca del aumento de científicos amateurs y aficionados en general, véase Sean F. Johnson: «Vaunting the Independent Amateur. Scientific American and the representation of Lay Scientists», en *Annals of Science*, vol. 75, 2, 2018, p. 97-119, <https://doi.org/10.1080/00033790.2018.1460691> (consultado el 8 de noviembre de 2018).
 - Según Carla Flack, conservadora de esculturas e instalaciones de la Tate, «el cuadrante [de *Yellow Electron*] es un sistema de aterrizaje instrumental empleado en la industria de la aviación [...], el mismo que todavía se usa en la actualidad». Correspondencia por correo electrónico con el autor, 12 de octubre de 2018.
 - Wonders of World Engineering*, núm. 47 (18 de enero de 1938).
 - Uno de estos rectificadores de vapor de mercurio seguía funcionando en la estación de metro de Belsize Park a principios de la década del 2000. Para obtener más información e imágenes de su uso en la sala de máquinas del refugio antiaéreo, véase Nick Catford: «Belsize Park Deep Level Air-Raid Shelter», en *Subterranea Britannica*, 2000, www.subbrit.org.uk/sb-sites/sites/b/belsize_park_deep_shelter/index.shtml (consultado el 8 de noviembre de 2018).
 - Spencer: «Profile of Takis», op. cit., p. 555.
 - Claude Lévi-Strauss: *The Savage Mind*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1966, p. 17. Publicado originalmente en francés como *La Pensée Sauvage*. París: Pion, 1962. Edición en español: *El pensamiento salvaje*. Francisco González Aramburo (trad.). México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 36-37.
 - Ibid., p. 42.
 - Takis: «Technology Against Technology = Anti-tech», *Radical Software. The Electromagnetic Spectrum* vol. 1, 2 (otoño de 1970), p. 8.
 - Takis: «Statement», op. cit., p. 475.
 - Dom Sylvester Houédard: «Note on the Cosmic Typewriter. A Somantric Diversion for the Exploding Galaxy» (1967), en Nicola Simpson (ed.): *Notes from the Cosmic Typewriter. The Life and Work of Dom Sylvester Houédard*. Londres: Occasional Papers, 2012, p. 110.
 - Spencer: «Profile of Takis», op. cit., p. 555.
 - Allen Ginsberg: Sin título [fechado en Bombay, 22 de abril de 1962], en Takis. *Magnetic Sculpture*. Nueva York: Howard Wise Gallery, 1967, s/p.
- SONIDO EN EL VACÍO**
- John Cage: «45' for a Speaker», *Silence*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 1961, p. 173. Edición en español: «45' para un orador», *Silencio. Conferencias y escritos de John Cage*. Marina Pedraza (trad.). Madrid: Árdora Ediciones, 2002, p. 173.
 - Ibid., p. 191.
 - Pierre Schaeffer: *À la recherche d'une musique concrète*. París: Éditions du Seuil, 1952.
 - Nouritza Matossian: *Xenakis*. Londres: Moufflon Publications, 1986; y John Harley: *Xenakis. His Life in Music*. Londres: Routledge, 2004.
 - Laurent Bayle y Pierre Boulez: *Recherche et création. Vers de nouveaux territoires*. París: Centre Georges Pompidou-IRCAM, 1992; y Georgia Born: *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 1995.
 - Peter Selz, Harry Kramer y Vassilakis Takis: «Extract from Kinetic Symposium, University of California, Berkeley, March 1966», *Music and Plastic Arts Today*. París: Dis Voir, 1993, p. 83.
 - Para consultar una historia cultural de la ciencia en la Antigua Grecia, véase Marshall Clagett: *Greek Science in Antiquity*. Nueva York: Abelard-Schuman, 1955.
 - Citado en Jamie James: *The Music of the Spheres. Music, Science, and the Natural Order of the Universe*. Nueva York: Copernicus, 1993, p. 30.
 - Pythagoras. Greek Philosopher, Initiate Teacher, Founder of a Brotherhood at Crotona*. Chicago: The Theosophical Press, 1925, pp. 89-91.
 - Ibid., p. 31.
 - Takis: «Extracts of Texts by Takis», en Jonathan Robertson (ed.): *Takis*. Atenas: Galeria Zoumboulakis, 1974, p. 22.
 - Ibid., pp. 22-24.
 - Héléna Calas y Nicolas Calas: *Takis. Monographies*. París: Galilée, 1984, p. 110.
 - Takis: «Extracts of Texts by Takis», op. cit., p. 22.
 - Mahmoud Khosrowshahi: *Takis Unlimited*. Reino Unido, 1969. Emitido por BBC Two el 1 de febrero de 1969.
 - John G. Hanhardt (ed.): *The Worlds of Nam June Paik*. Nueva York: Guggenheim Museum, 2003, p. 55.
 - Joëlle Léandre, entrevista con la autora, 5 de octubre de 2018.
 - Para un estudio más completo de la serie «Signaux», véase Melissa Warak: «Energy in the Early Works of Takis», en Douglas Kahn y Peter Blamey (eds.): *Energies in the Arts*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2019.
 - Para observar secuencias de los móviles de Calder en movimiento, véase el documental *Works of Calder* de Herbert Matter (EE.UU., 1950).
 - Earle Brown y John Yaffe: «An Interview with Composer Earle Brown», *Contemporary Music Review*, vol. 26, 3-4 (verano de 2007), pp. 295-299.
 - Amy C. Beal: «An Interview with Earle Brown», op. cit., pp. 345-348.
 - Ibid., p. 342.
 - Jean-Yves Bosseur y Alexandre Broniarski (eds.): *Sound and the Visual Arts. Intersections between*

LISTA DE OBRAS DE LA EXPOSICIÓN

Por orden cronológico

Oedipus and Antigone, 1953
[Edipo y Antígona]
Hierro, madera
118,1 x 31,2 x 12,3 cm
105 x 24,5 x 11,4 cm
Tate. Adquirido con ayuda del Tate International Council, Tate Members y Tate Patrons y con el apoyo del Art Fund, 2019
p. 37

Fleur, 1954 (fundido en 2004)
[Flor]
Bronce
21 x 6,5 x 6,5 cm
Fundación Takis
p. 38

Idole fleur, 1954 (fundido en 2004)
[Ídolo flor]
Bronce
18 x 8,5 x 8,5 cm
Fundación Takis
pp. 33, 38

Iocasta, 1954
[Yocasta]
Hierro
35,5 x 8,5 x 8 cm
Colección de Liliane Lijn
p. 36 (izquierda)

Sphinx, 1954
[Esfinge]
Hierro
37 x 17 x 8 cm
Colección de Liliane Lijn
p. 36 (centro)

Standing Woman with Horns, 1954
[Mujer erguida con cuernos]
Bronce, hierro, acero
37,1 x 11,4 x 10,2 cm
The Menil Collection, Houston
Donación de Alexander Iolas
p. 36 (derecha)

Bronze Figure, 1954-1955
(fundido en 2009)
[Figura de bronce]
Bronce
182,5 x 40,2 x 40,2 cm
Tate. Adquirido con ayuda del Tate International Council, Tate Members y Tate Patrons y con el apoyo del Art Fund, 2019
Expuesto únicamente en el MACBA y el Museo de Arte Cícládico

Signal, 1955
[Señal]
Bronce, pintura, acero
118,1 x 82,2 x 58,7 cm
The Menil Collection, Houston
p. 97

Éléments animaux (Insectes), 1956
[Elementos animales (Insectos)]
Bronce, hierro, pintura, acero
320 x 208,3 x 57,2 cm
The Menil Collection, Houston

Insect, 1956
[Insecto]
Plancha acrílica, bronce, pintura, acero
127 x 66 x 29,2 cm
The Menil Collection, Houston

Signal «insecte-animal de l'espace», 1956
[Señal «insecto-animal del espacio»]
Bronce, hierro, pintura, acero
208 x 28,2 x 38 cm
Tate. Obsequio de Peggy Guggenheim a través de la Contemporary Art Society, 1965
p. 40 y p. 41 (detalle)

Espace intérieur, 1957
[Espacio interior]
Bronce
17 x 20 x 20 cm
Fundación Takis
p. 45 (detalle)

Espace intérieur, 1957
[Espacio interior]
Bronce
28,5 x 30 x 30 cm
Fundación Takis

Espace intérieur explosé, 1957
[Espacio interior explosionado]
Bronce
20 x 15 x 15 cm
Colección particular, Francia

Fleur électronique, 1957
[Flor electrónica]
Bronce, acero
26,5 x 9,5 x 9,1 cm
Tate. Adquirido con la ayuda del Tate International Council, Tate Members y Tate Patrons y con el apoyo del Art Fund, 2019
p. 35

Fleur idole, 1957
[Flor ídolo]
Hierro, alambre, pintura
41,5 x 17 x 10 cm
Fundación Takis
p. 38

Signal, 1957
[Señal]
Bronce, hierro, pintura
110 x 39,5 x 23 cm
Tate. Adquirido con la ayuda del Tate International Council, Tate Members y Tate Patrons y con el apoyo del Art Fund, 2019

Système de radar magnétique, 1959
[Sistema de radar magnético]
Cobre, hierro, imán, hilo de nailon, acero
58,2 x 36 x 58 cm
Colección de Sylvio Perlstien, Amberes
p. 54

Télépeinture, 1959
[Telepintura]
Pintura acrílica sobre lienzo, imanes, hilo de nailon, acero
28 x 61 x 35 cm
Colección de Liliane Lijn
pp. 52-53

Télésculpture, 1959
[Telescultura]
Imán, hilo de nailon, pintura, acero
15 x 20 x 24 cm
Colección de Sylvio Perlstien, Amberes
p. 48

Télésculpture, 1959
[Telescultura]
Hierro, imán, hilo de nailon, pintura
23 x 52 x 34 cm
Colección de Pierre Boudriot
p. 47 (abajo)

Télépeinture, 1959-1960
[Telepintura]
Pintura acrílica sobre lienzo, imanes, hilo de nailon, acero
29,5 x 33 x 41 cm
Fundación Takis
p. 15 (detalle) y p. 56

Magnetic Disc, 1960
[Disco magnético]
Aluminio, clavos de hierro, imán, hilo de nailon
44 x 20 x 14 cm
Colección de Maria Demetriades (Galería de Arte Medusa, Atenas). Cortesía de Martelli Fine Art, Suiza
p. 19

Radar, 1960
Aluminio, imán, hilo de nailon
67,5 x 74 x 15 cm
Fundación Takis
pp. 20-21 (detalle) y p. 55

Télé magnétique, 1960-2000
[Escultura telemagnética]
Cartón, imanes, pintura, acero, alambre de cobre, madera
16,5 x 48 x 15 cm
20 x 60 x 20 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, París

Télésculpture, 1960
[Telescultura]
Electroimán, hilo de nailon, pintura, acero, madera
19 x 14 x 13,5 cm
Colección de Laetitia y Paolo Roversi

Télé magnétique ou *Anti-gravité*, 1960-2000
[Escultura telemagnética o Antigraedad]
Cartón, imanes, pintura, acero, alambre de acero, madera
74 x 48 x 45 cm aprox.
Fundación Takis

Ballet magnétique, 1961
[Ballet magnético]
Corcho, electroimán, imán, hilo de nailon, acero, madera
45 x 40 x 40 cm aprox.
Tate. Adquirido con la ayuda del Tate International Council, Tate Members y Tate Patrons, y con el apoyo del Art Fund, 2019 p. 92

Mur magnétique n ° 9 (rouge), 1961
[Pared magnética, núm. 9 (rojo)]
Pintura acrílica sobre lienzo, imanes, alambre de cobre, espuma, pintura, plástico, acero, tela sintética
180 x 220 x 100 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, París
p. 1 (detalle) y pp. 50-51

Fleur du desert, 1962
[Flor del desierto]
Bronce
20 x 8,5 x 8,5 cm
Fundación Takis
p. 38

Idole, 1962
[Ídolo]
Bronce
36,5 x 6,3 x 6,3 cm
Fundación Takis
p. 38

Ballet magnétique, 1963
[Ballet magnético]
Plancha acrílica, electroimán, imán, hilo de nailon, pintura, papel, acero, madera
95 x 121 x 121 cm aprox.
Tate. Adquirido con la ayuda del Tate International Council, Tate Members y Tate Patrons, y con el apoyo del Art Fund, 2019

Magnetic Wall (Flying Fields), 1963
[Pared magnética (Campos voladores)]
Pintura acrílica sobre lienzo, corcho, imanes, hilo de nailon, pintura, acero, tela sintética
170 x 190 x 100 cm
Tate. Adquirido con la ayuda del Tate International Council, Tate Members y Tate Patrons, y con el apoyo del Art Fund, 2019 p. 30

Télélumière n ° 4, 1963-1964
[Teleluz, núm. 4]
Corcho, electroimán, hierro, imán, bombilla de mercurio, hilo de nailon, pintura, acero, madera
108 x 30 x 32 cm
30 x 60 cm aprox.
Tate. Adquirido con la ayuda del Tate International Council, Tate Members y Tate Patrons, y con el apoyo del Art Fund, 2019 p. 6 (detalle) y pp. 84, 85 (detalle)

Télélumière Relief n ° 5, 1963-1965
[Relieve teleluz, núm. 5]
Bombilla de mercurio, metal, madera, pintura
66 x 71,3 x 19 cm
Tate. Adquirido con la ayuda del Tate International Council, Tate Members y Tate Patrons, y con el apoyo del Art Fund, 2019 p. 61 (detalle) y p. 69

Magnetron, 1964
[Magnetron]
Plancha acrílica, hierro, imán, hilo de nailon, clavo de acero
26 x 39 x 14,5 cm
Fundación Takis
p. 57 (arriba)

Signal, 1964
[Señal]
Hierro, bombilla, pintura
372 x 41 x 31 cm
Galería Axel Vervoordt
p. 89 (derecha)

Signal, 1964
[Señal]
Hierro, bombilla, pintura
212 x 45 x 45 cm
Fundación Takis
p. 89 (izquierda)

Télépeinture, 1964
[Telepintura]
Cerámica, hierro, bombillas, imán, hilo de nailon, plástico, reóstatos, llave de acero, vinilo, madera
110,1 x 75,2 x 17 cm
Colección particular
p. 80 y p. 81 (detalle)

The Never Stable Vertical Line, 1964
[La línea vertical nunca estable]
Electroimán, pintura, acero, madera
59 x 16 x 11,5 cm
Tate. Adquirido con la ayuda del Tate International Council, Tate Members y Tate Patrons, y con el apoyo del Art Fund, 2019 p. 104

Signal, 1964-1965
[Señal]
Bombilla, pintura, acero
256 x 25,5 x 19,5 cm
Tate. Adquirido con la ayuda del Tate International Council, Tate Members y Tate Patrons, y con el apoyo del Art Fund, 2019 p. 78 (detalle) y p. 79

Defying Gravity, 1965
[Desafío a la gravedad]
Plancha acrílica, hierro, imán, hilo de nailon, aguja de acero, madera
65,5 x 16,3 x 33,3 cm
Tate. Adquirido con la ayuda del Tate International Council, Tate Members y Tate Patrons, y con el apoyo del Art Fund, 2019 p. 58

Ligne parallèle vibrative, 1965
[Línea paralela vibradora]
Electroimán, hierro, hilo de nailon, pintura, reóstato, aguja de acero, madera
39,2 x 52,4 x 17,7 cm
Tate. Adquirido con ayuda del Tate International Council, Tate Members y Tate Patrons, y con el apoyo del Art Fund, 2019

Signal, 1965
[Señal]
Bombilla, pintura, acero
215 x 20 x 20,5 cm
Tate. Adquirido con la ayuda del Tate International Council, Tate Members y Tate Patrons, y con el apoyo del Art Fund, 2019 p. 79

Electro-Magnetic Musical, 1966
[Musical electromagnético]
Cerámica, electroimán, hierro, hilo metálico, hilo de nailon, pintura, acero, aguja de acero, madera
125 x 42 x 5,5 cm
Tate. Adquirido con ayuda del Tate International Council, Tate Members y Tate Patrons, y con el apoyo del Art Fund, 2019 pp. 25, 107

Magnetron, 1966
[Magnetron]
Hierro, imán, hilo de nailon, clavo de acero
17,5 x 58 x 16,5 cm
Fundación Takis
p. 57 (abajo)

Télépeinture, 1966
[Telepintura]
Plancha acrílica, clavos de hierro, imanes, hilo de nailon, pintura, porcelana
76,8 x 76,8 cm
The Menil Collection, Houston
p. 49

Yellow Electron, 1966
[Electrón amarillo]
Cuadrante de avión, aguja de cuadrante de avión, electroimán, acero, madera
59,2 x 16,9 x 6,4 cm
Tate. Adquirido con ayuda del Tate International Council, Tate Members y Tate Patrons, y con el apoyo del Art Fund, 2019 pp. 82, 83

Black Panel Dials, 1968
[Cuadrantes negros]
Cuadrantes, bombillas, metal, pintura, madera
51 x 49,5 x 9 cm
Colección de Sylvio Perlestein, Amberes
p. 86 y p. 87 (detalle)

Magnetron, 1968
[Magnetron]
Hierro, imán, hilo de nailon, pintura, aguja de acero, madera
22 x 56,5 x 15,5 cm
Fundación Takis
p. 59

White Signal, 1968
[Señal blanca]
Faro de coche, pintura, acero
270 x 19 x 19 cm
Colección de Liliane Lijn
p. 24

Champs magnétiques, 1969
[Campos magnéticos]
Metal, imanes, alambre
63,5 x 426,7 x 91,44 cm
Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York. Donación parcial de Robert Spitzer por intercambio, 1970. 70.1928 p. 2 (detalle)

Signal, 1969
[Señal]
Hierro, pintura
347 x 362 x 66 cm
Fundación Takis

Signal, 1974
[Señal]
Hierro, acero
302 x 80 cm
Colección particular
p. 12 (detalle) y p. 42 (izquierda)

Signal, 1974
[Señal]
Bronce, hierro, pintura
398,5 x 373 x 65 cm
Fundación Takis

Signal Stop, 1974
[Señal de Stop]
240 x 35 x 35 cm
Bombilla, metal, pintura
Fundación Takis

Signal, 1974-1979
[Señal]
Bronce, hierro, pintura, acero
337 x 211 x 137 cm
Colección de Irene Panagopoulos
p. 39

Signal, 1975
[Señal]
Hierro, bombilla, pintura
230 x 28 cm
Colección de Maria Demetriades (Galería de Arte Medusa, Atenas)
p. 88

Signal, 1976
[Señal]
Bronce, hierro, pintura, acero
110 x 50 cm aprox.
Colección de D. Daskalopoulos
p. 43

Triple Signal, 1976
[Señal triple]
Bronce, objetos encontrados, hierro
104 x 22 x 17 cm
Colección de Stavros Mihalarias, Atenas

Triple Signal, 1976
[Señal triple]
Bronce, objetos encontrados, hierro
216 x 35 x 30 cm
Colección de Stavros Mihalarias, Atenas

Triple Signal, 1976
[Señal triple]
Bronce, objetos encontrados, hierro
114 x 78 x 23 cm
Colección de Stavros Mihalarias, Atenas
p. 42 (derecha)

Plant, 1976-1978
[Planta]
Bronce, hierro
240 x 28 x 30,5 cm
Colección de Stavros Mihalarias, Atenas

Gong, 1978
Hierro, politetrafluoroetileno, alambre
198 x 198 x 80 cm
Fundación Takis
p. 111

Signal, 1978
[Señal]
Bronce, hierro, pintura, acero
385,5 x 370,5 x 65 cm
Fundación Takis

Signal, 1978
[Señal]
Bronce, hierro, pintura, acero
392 x 368 x 65 cm
Fundación Takis

Signal, 1978
[Señal]
Bronce, hierro, pintura, acero
378 x 371 x 65 cm
Fundación Takis

Signal, 1978
[Señal]
Bombilla, metal, pintura
384 x 70 x 70 cm
Fundación Takis

Signal, 1978
[Señal]
Bombilla, metal, pintura
419 x 70 x 70 cm
Fundación Takis

Electromagnetic Sphere, 1979
[Esfera electromagnética]
Hierro, imán, plástico, pintura
Electroimán, alambre, papel, acero, madera
222,5 x 150 x 150 cm
Fundación Takis
p. 91 (detalle) y p. 113

Musicale, 1985
[Musical]
Electroimán, hierro, hilo metálico, hilo de nailon, pintura, aguja de acero, madera
257 x 99 cm
Fundación Louis Vuitton, París
pp. 108-109

Musicale, 1985
[Musical]
Electroimán, hierro, hilo metálico, hilo de nailon, pintura, aguja de acero, madera
257,5 x 91,5 cm
Fundación Louis Vuitton, París
pp. 108-109

Musical Sphere, 1985
[Esfera musical]
Aluminio, hierro, hilo metálico, alambre, pintura, poliéster
160 x 100 x 114 cm
Fundación Takis
p. 112

Light Signal, 1998
[Señal luminosa]
Luz de bicicleta, hierro, pintura
210 x 22 cm
Colección de Maria Demetriades (Galería de Arte Medusa, Atenas)

Light Signal, 1999
[Señal luminosa]
Luz de bicicleta, hierro, pintura
240 x 11 cm
Colección de Maria Demetriades (Galería de Arte Medusa, Atenas)

Musicale, 2000
[Musical]
Electroimán, hierro, hilo metálico, hilo de nailon, pintura, aguja de acero, madera
257 x 100 cm
Fundación Louis Vuitton, París

Musicale, 2000
[Musical]
Electroimán, hierro, hilo metálico, hilo de nailon, pintura, aguja de acero, madera
257 x 100 cm
Fundación Louis Vuitton, París
pp. 108-109

Signal, 2000
[Señal]
Luz de bicicleta, pintura, acero
235 x 20 x 20
Tate. Adquirido con ayuda del Tate International Council, Tate Members y Tate Patrons y con el apoyo del Art Fund, 2019 p. 79

Musicale, 2001
[Musical]
Electroimán, hierro, hilo metálico, hilo de nailon, pintura, aguja de acero, madera
257 x 100 cm
Fundación Louis Vuitton, París
pp. 108-109

Musicale, 2001
[Musical]
Electroimán, hierro, hilo metálico, hilo de nailon, pintura, aguja de acero, madera
257 x 100 cm
Fundación Louis Vuitton, París
pp. 108-109

Musicale, 2002
[Musical]
Electroimán, hierro, hilo metálico, hilo de nailon, pintura, aguja de acero, madera
257 x 100 cm
Fundación Louis Vuitton, París
pp. 108-109

Musicale, 2002
[Musical]
Electroimán, hierro, hilo metálico, hilo de nailon, pintura, aguja de acero, madera
257 x 100 cm
Fundación Louis Vuitton, París
pp. 108-109

Musicale, 2004
[Musical]
Electroimán, hierro, hilo metálico, hilo de nailon, pintura, aguja de acero, madera
257 x 100 cm
Fundación Louis Vuitton, París
pp. 108-109

CONSORCIO MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

Consejo General

Presidenta

Ada Colau Ballano

Vicepresidenta primera

Mariàngela Vilallonga Vives*

Vicepresidente segundo

Javier García Fernández

Vicepresidenta tercera

Ainhoa Grandes Massa*

Vocales

Ayuntamiento de Barcelona

Ignasi Aballí Sanmartí
Isabel Balliu Badia*
Marta Clari Padrós*
Pilar Conesa Santamaría
Dani Granados Ginés
Francesc Xavier Marcé Carol*
Jordi Rabassa Massons
Joan Subirats Humet*
Carles Vicente Guitart*

Generalitat de Catalunya

Elsa Ibar Torres*
J. Anton Maragall i Garriga
Àngels Ponsa i Roca
Ana Vallés Blasco
Francesc Vilaró i Casalinas*

Fundación Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Elena Calderón de Oya
Artur Carulla Font*
Pedro de Esteban Ferrer*
Alfonso Libano Daurella
Marta Uriach Torelló

Ministerio de Cultura

Román Fernández-Baca
Casares
Begoña Torres González**

Interventor

Antonio Muñoz Juncosa*
Jesús Carrero López*
Montse Tintó Gimbernat*

Secretaria

Montserrat Oriol i Bellot*

Amigos protectores del MACBA

Carlos Durán
Luisa Ortínez Díez

(*) Miembros del Consejo General y de la Comisión Delegada

(**) Miembros únicamente de la Comisión Delegada

(***) Sustitución temporal

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

Director

Ferran Barenblit*

Secretaria de Direcció

Núria Hernández – Marta de Diego***

Responsable de Prensa

Mireia Collado

Administrativa de Prensa

Victòria Cortés

Gerente

Josep M. Carreté Nadal*

Secretaria de Gerencia

Arantxa Badosa

Públicos

Madeline Carey
Carme Espinosa

ARQUITECTURA Y SERVICIOS GENERALES

Jefa de Arquitectura y Servicios Generales

Isabel Bachs

Arquitecto

Christian Leibenger

Coordinadoras de Proyectos de Espacios

Eva Font
Núria Oliver

Responsable de Servicios Generales

Alberto Santos

Coordinadora de Servicios Generales

Elena Llempén

ÁREA CURATORIAL

Conservadora Jefa

Tanya Barson

EXPOSICIONES

Conservadoras de Exposiciones

Hiuwai Chu
Teresa Grandas

Conservadora de Exposiciones y Colección

Claudia Segura

Curadoras adjuntas

Anna Cerdà
Aida Roger de la Peña

Curadora adjunta / Itinerancias y coproducciones

Cristina Bonet

Coordinadora curatorial

Myriam Rubio

Asistentes de Proyectos

Berta Cervantes
Meritxell Colina

COLECCIÓN

Conservadora y jefa de la Colección

Antònia Maria Perelló

Curadora adjunta de la Colección

Anna García – Roser Asparó ***

Asistente de la Colección

Núria Montclús

PUBLICACIONES

Jefa de Publicaciones

Clara Plasencia

Coordinadoras editoriales

Ester Capdevila
Clàudia Faus

Coordinadora gráfica

Gemma Planell

Administrativa de Publicaciones

Mª Carmen Bueno

ÁREA DE PROGRAMAS

Jefe de Programas

Pablo Martínez

PROGRAMAS PÚBLICOS Y EDUCACIÓN

Responsable de Programas Públicos y Educación

Tonina Cerdà

Coordinadoras de Programas Públicos

Alicia Escobio
Yolanda Nicolás

Coordinadora de Ràdio Web MACBA

Anna Ramos

Coordinadores de Educación

Yolanda Jolis
Isaac Sanjuan

Técnico de Accesibilidad

Guillem Martí

Administrativos de Programas Públicos y Educación

David Malgà
Ariadna Pons

CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN

Responsable de Biblioteca

Marta Vega

Técnico del Centro de Estudios y Documentación

Éric Jiménez

Técnicos de Archivo

Valeria Brugnoli
María Dolores Carrasco
Estel Fabregat
Elisabet Rodríguez

Técnica del Repositorio Digital

Paloma Gueilburt

Bibliotecarias

Alba Bohigas
Arantxa Galofré

Asistentes de Biblioteca

Andrea Ferraris
Sònia Monegal

Administrativos de Archivo

Llorenç Mas
Cristina Mercadé

Administrativa del Centro de Estudios y Documentación

Mª Carmen Bueno

ÁREA DE PRODUCCIÓN

Directora de Producción

Anna Borrell

Responsable de Producción

Lourdes Rubio

AUDIOVISUALES

Coordinador de Audiovisuales

Miquel Giner
Técnicos de Audiovisuales
Victor Gonzalo
Miquel Fernández
Joan Sureda
Riccardo Valentini

LOGÍSTICA Y REGISTRO

Responsable de Logística y Registro

Ariadna Robert i Casasayas

Registros

Guim Català
Denis Iriarte
Mar Manen
Patricia Sorroche

Asistente de Registro

Eva López

CONSERVACIÓN- RESTAURACIÓN

Responsable de Conservación- Restauración

Silvia Noguera

Conservadores-Restauradores

Jordi Arnó
Isabel Ayala
Alejandro José Castro
Alba Clavell
Lluís Roqué
Xavier Rossell

ÁREA DE GESTIÓN

Directora de Gestión

Imma López Villanueva

GESTIÓN ECONÓMICA

Responsable de Gestión Económica

Montse Senra

Técnica de Gestión Económica

Beatriz Calvo

Administrativa de Gestión Económica

Meritxell Raventós

CONTROL DE GESTIÓN

Controller

Aitor Matías

RECURSOS HUMANOS

Responsable de Recursos Humanos

Mireia Calmell

Técnica de Recursos Humanos

Marta Bertran

Asistente de Recursos Humanos

Angie Vega

Administrativo de Servicios Internos

Jordi Rodríguez

COMPRAS Y TRANSPARENCIA

Responsable de Compras y Transparencia

Alba Canal

Técnicos de Compras y Transparencia

Judith Menéndez
Marc Recasens

ORGANIZACIÓN Y SISTEMAS

Responsable de Organización y Sistemas

Toni Lucea

Administrativo de Soporte Técnico

Albert Fontdevila

ÁREA DE COMUNICACIÓN

Jefa del proyecto de implementación de la nueva web del MACBA

Inma Palomar

Técnica de Comunidades

Teresa Tejada Barón

MARKETING Y PATROCINIOS

Responsable de Marketing y Patrocinios

Carla Ventosa

Coordinadora de Marketing

Marta Velázquez

MEDIOS DIGITALES

Asistente de Medios Digitales

Lorena Martín

CONCESIÓN Y GESTIÓN DE ESPACIOS

Responsable de Concesión y Gestión de Espacios

Gemma Romaguera

Coordinadora de Gestión de Espacios

Georgina Filomeno

FUNDACIÓN MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

Presidenta de honor

S.M. la Reina Doña Sofía

Presidenta

Ainhoa Grandes Massa

Vicepresidente primero

Alfonso Libano Daurella

Vicepresidenta segunda

Lola Mitjans de Vilarasau

Tesorero

Marian Puig Guasch

Secretario

Óscar Calderón de Oya

Vocales

Plácido Arango Arias
Núria Basi Moré
Joan-Jordi Bergós
José Luis Blanco Ruiz
Elena Calderón de Oya
Artur Carulla Font
Josep Francesc Conrado de Vilallonga
María Entrecanales Franco
Isidre Fainé i Casas
Josep Ferrer i Sala
Santiago Fisas i Aixelá
Joan Gaspart i Solves
Jaume Giró Ribas
Liliana Godia Guardiola
Javier Godó Muntañola, conde de Godó
Dinath de Grandi de Grijalbo
Victoria Ibarra de Oriol, baronesa de Güell
José María Juncadella Salisachs
Victoria Quintana Trias
Maria Reig Moles
Francisco Reynés Massanet
Alfonso Rodés Vilà
Josep Suñol Soler
Marta Uriach Torelló
Mercedes Vilà Recolons
Juan Ybarra Mendaro

Empresas fundadoras

Agrolimen
"la Caixa"
Coca-Cola European Partners
El País
Freixenet
Fundació Banc Sabadell
Fundació Puig
Fundación Abertis
La Vanguardia
Naturgy

Empresas patrocinadoras

Fundación Banco Santander
Fundación Daniel & Nina Carasso
Fundación Repsol
UNIQLO

Benefactores permanentes

Daniel Cordier
Fundación Bertrán
Havas Media
Juan March Delgado
Jorge Oteiza
Leopoldo Rodés Castañé
Sara Lee Corporation

Empresas benefactoras

Fundació Damm
Fundación Telefónica
Grupo Planeta
Reig Capital
Russell Reynolds Associates

Empresas protectoras

Cars Barcelona
Ciments Molins
Fundación Jesús Serra
RACC

Empresas colaboradoras

Armand Basi
B. Braun
Barcelona Global
Círculo Fortuny
Cuatrecasas
Diari Ara
El Mundo
Esteve
Estrella Damm
EY
Fundació Antoni Serra
Santamans
Fundación Renta Corporación
Gómez-Acebo & Pombo
Abogados KPMG
Loop/Screen Projects
Mucho
Natura Bissé
Osborne Clarke
Resa
Ribé Salat
Rousaud Costas Duran
Sport Cultura Barcelona
Tous

Socios corporativos

Art Barcelona – Associació de Galeries

Benefactores

José Luis Blanco Ruiz
Familia Bombelli
Elena Calderón de Oya
Familia Claramunt
María Entrecanales Franco
Peter Friedl
Ainhoa Grandes Massa
Alfonso Pons Soler
José Rodríguez-Spiteri
Palazuelo
Nicolas Steib

Protectores

Sylvie Baltazard-Eon
Cal Cego. Col·lecció d'Art Contemporani
Liliana Godia Guardiola
José Mª Juncadella Salisachs
Richard Meier
Pere Portabella i Ràfols

Colaboradores

Pedro de Esteban Ferrer
Dinath de Grandi de Grijalbo
Jordi Soley i Mas
Josep Suñol
Marta Uriach Torelló
Eva de Vilallonga

Círculo contemporáneo

Ana Esteve Cruella
Birgit Knuth
Waltraud Maczassek de Torres
Jordi Ollé Palou
Miguel Angel Sánchez
Ernesto Ventós Omedes
Hubert de Wangen

El Taller

Rocio de Aguilera
Mª José Alasa Aluja
Marta Alcolea Albero
Jaime Beriestain Jáuregui
Marcos Bernat Serra
Missi Borrás Cabalés
Maite Borrás Pàmies
Cucha Cabané Bienert
Mª José Cabré Ozores
Berta Caldentey Cabré
Cristina Castañer Sauras
Sergio Corbera Serra
Yolanda Corbera Serra
Javier Cornejo Sánchez
Pilar Cortada Boada
Mª Angeles Cumellas Marsá
Ignacio Curt Navarro
Elena Daurella de Aguilera
Pedro Domenech Clavell
Verónica Escudero Pumarejo
Isabel Estany Puig
Patricia Estany Puig
Mª José de Esteban Ferrer
Nuria Ferrer Klein
Gabriela Galcerán Montal
Ezequiel Giró Amigó
Núria Gispert de Chia
Teresa Guardans de Waldburg
Luisa Güell Malet
Alexandra Hartmann
Helena Hernández Peiró
Daniel Huguet Marsillach
Stephanie Knuth Marten
Pilar Libano Daurella
José Antonio Llorente Herrero
Álvaro López de Lamadrid
Ignacio Malet Perdigo
Cristina Marsal Pérez
Inma Miquel Comas
Àngels Miquel i Vilanova
Fabien Mollet-Viéville
Mercedes Mora Guerín
Ricard Mora Sagués
Victoria Parera Núñez
Albert Pecanins i Dalmáu
Carolina Portabella Settimo
Jordi Prenafeta
José Ramon Prieto Estefanía
Deli Puig Afonso
Sara Puig Alsina
Jordi Pujol Ferrusola
Flora Rafel Miarnau
Eduardo Rivero Duque
Marisa del Rosario Sanfeliu
Josep Lluís Sanfeliu Benet
Luis Sans Merce

Sergio Sensat Viladomiu
Hugo Serra Calderón
Andrea Soler-Roig Dualde
Miguel Suqué Mateu
Francesc Surroca Cabeza
Tomás Tarruella Esteva
Ana Turu Rosell
Álvaro Vilá Recolons
Pilar de Vilallonga
Mercedes Vilardell March
Neus Viu Rebés
Lydia de Zuloaga
Yolanda de Zuloaga

Directora

Cristina López Palacin

Responsable de Comunicación y mecenazgo corporativo

Carla Rabell Oller

Responsable de administración y secretaria

Clara Domínguez Sánchez

Responsable de mecenazgo individual y Colección

María Zalbidea Mezo

Este catálogo se publica con motivo de la exposición *Takis*, organizada por la Tate Modern en colaboración con el MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona y el Museo de Arte Cícládico de Atenas.

Tate, Londres
3 de julio - 27 de octubre de 2019

MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona
22 de noviembre de 2019 - 19 de abril de 2020

Museo de Arte Cícládico, Atenas
20 de mayo-25 de octubre de 2020

Comisarios del proyecto
Guy Brett y Michael Wellen (Tate)

EXPOSICIÓN EN EL MACBA

Comisaria
Teresa Grandas

Curadora adjunta
Cristina Bonet

Asistente del proyecto
Berta Cervantes

Registro
Guim Català

Conservación y restauración
Jordi Arnó
Álex Castro
Alba Clavell
Silvia Noguera

Arquitectura
Isabel Bachs
Núria Oliver
Alberto Pérez

Audiovisuales
Miquel Giner
Joan Sureda
Albert Toda

PUBLICACIÓN

Coordinación y edición
Ester Capdevila
Clara Plasencia

Diseño de la edición original inglesa
Philip Lewis

Adaptación de la versión española
Lali Almonacid

Coordinación gráfica
Gemma Planell

Traducción
Carlos Mayor
Irene Oliva Luque

Edición de los textos
Fernando Quincoces

Impresión
Gràfiques Ortells

Publicado por primera vez en 2019, por orden de los Trustees por la Tate Publishing, dentro de Tate Enterprises Ltd. Millbank, Londres, SW1P 4RG

© de la edición inglesa: Tate Enterprises Ltd, 2019
© de esta edición: MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2019
© de los textos: los autores;
© Allen Ginsberg, con la autorización de The Wylie Agency (contraportada); Alan Ansen «Poem for Takis», *Signals* (octubre-noviembre de 1964) reproducido con la autorización de David Medalla y Adam Nankervis (p. 70); «Conversación con Takis» con la autorización de Maïten Bouisset y Xippas Gallery (pp. 114-117).

© de las obras: las obras de Takis: © ADAGP, París y DACS, Londres, 2019; Fundación Calder, Nueva York/DACS Londres, 2019 (p. 98 sup.); © Alberto Giacometti Estate / ACS y DACS, Londres 2019 (p. 98 inf.); Hans Haacke © DACS (p. 46); © David Medalla (p. 31). © 2019 ES Mondrian/Holtzman Trust (p. 101). © Clay Perry, England & Co Gallery, Londres (pp. 16, 31). © The Estate of Mira Schendel. Cortesía Estate of Mira Schendel y Hauser & Wirth (p. 71). © Estate of Vladimir Tatlin (p. 75).

Créditos de las imágenes

Todas las fotografías son de Andrew Dunkley y Mark Heathcote, de Tate Photography, si no se indica lo contrario.

akg-images (p. 75); cortesía del archivo de Guy Brett, Londres, fotografías de Guy Brett (pp. 72, 73, 82), y también Alexander Iolas Gallery, Nueva York (p. 77), Konstantinos Ignatiadis (p. 23) y Holger Schmitt (cubierta); Archivos de la Fundación Takis (pp. 4, 26), y también Philip Boucas (p. 18), André Morain (p. 19 inf.), Martha Rocher (pp. 116-117) y Stephen Weiss (p. 114); cortesía de Axel Verwoordt Gallery (p. 89, dcha.); © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / foto de Centre Pompidou, MNAMCCI (p. 64) / Georges Meguerditchian (pp. 1, 50-51); CNAC (p. 3); Colección Earle Brown, Fundación Paul Sacher, Basilea (p. 100); Colección Irene Panagopoulos, cortesía de Kalfayan Galleries, Atenas-Tesalónica (p. 39); Colección Kröller-Müller

Museum, Otterlo, Holanda (p. 101); Colección Maria Demetriades - Galería de Arte Medusa, Atenas, Leonidas Dimakopoulos (p. 88); Cordier Ekstrom Gallery, Nueva York (p. 99); Galerie Maeght (pp. 28-29, 62); JGM Galerie, París (p. 47 sup.); Jacques Lacarrière (p. 27); © Nikos Markou, cortesía de la Colección D. Daskalopoulos (p. 43); The Menil Collection, Houston, Texas / foto de Paul Hester (p. 36 dcha., p. 97), y también Stavros Mihalarias (p. 42); Hlias Nak (pp. 19 sup., 33, 38, 55, 56, 57, 59, 89 iza., 111-113); Taylor & Dull (p. 49); The National Gallery of Art, Washington (p. 98, sup.); Palais de Tokyo, 2015. Foto de André Morin (pp. 108-109); © Clay Perry, England & Co Gallery, Londres (pp. 16, 31); Martha Rocher (p. 44); Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (p. 2); © Tate, 2019 (p. 98 inf.) y también Oliver Cowling (pp. 44, 46, 47 sup., 67, 70, 99), Sam Drake (p. 71), Matt Greenwood (pp. 23, 72, 73, 82) y Aleksandra Wojcik (p. 77); foto de Universal History Archive/Getty Images (p. 95); Paul Wember (p. 67); www.wondersofworldengineering.com (p. 74); imagen cortesía de Xippas Gallery, París. Fotógrafo: Frédéric Lanternier (p. 47 inf., pp. 48, 54, 86-87); fotografías originales de Fay Zervos (pp. 15, 20-21, 45, 91).

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar y contactar a los propietarios de los derechos de autor de textos e imágenes de este libro. En caso de error u omisión accidental, les agradeceremos que lo comuniquen al editor.

Todos los derechos reservados

Papel: Imitlin Aida Neve 125 g, Sirio Color Nero 140 g, Gardamatt Ultra 150 g

LOGO FSC

ISBN: 978-84-17593-07-0
DL: B 24356-2019

Imagen de la cubierta: detalle de *Télesculpture*, 1959 p. 128: detalle de *Mur magnétique (Champs magnétiques)*, 1963.

Distribución de la versión española
<https://www.macba.cat/es/distribucion-pub>

Agradecimientos

An-Mai Blanchon Nguyen
Leak Darren
Zoé Laboue,
Yiorgos Nakoudis
Thera Webb
Isobel Whitelegg

Galerie Xippas
INA MediaPro
Institut National de l'Audiovisuel
Massachusetts Institute of Technology
S/2 Gallery Sotheby's
Thomas Dane Gallery

Con el apoyo de





A lo largo de una carrera de setenta años desarrollada en Atenas, París, Londres y Nueva York, Takis ha creado algunas de las obras de arte más potentes e innovadoras del siglo xx. Este libro pretende reflejar la esencial poesía y belleza de su universo organizando su contenido en tres secciones que guían al lector por los temas clave de la obra del artista: el magnetismo y el metal, la luz y la oscuridad, el sonido y el silencio.

La única vez que he tenido una visión del magnetismo fue durante una conversación con Takis en su estudio de París al observar cómo esos pequeños conos metálicos suyos oscilaban con un zumbido como si tirasen de ellos por unos hilos directamente hacia sus imanes rectores. Takis me explicó que las estrellas tienden a juntarse atraídas por una infinidad de finos hilos invisibles o magnetismo que irradia desde cada estrella hacia las demás. Y entonces nos imaginamos que eliminando una estrella cualquiera la totalidad de aquel mecanismo trepidante, igual que un móvil tembloroso, se desplazaría una ínfima porción cósmica y que inmediatamente, con una sacudida, todas las piezas volverían a encajar siguiendo el trazado de unas líneas magnéticas imperceptibles.

ALLEN GINSBERG

Bombay, 22 de abril de 1962

GUY BRETT es uno de los más destacados críticos de arte del Reino Unido.

MICHAEL WELLEN es el conservador de arte internacional en Tate Modern, Londres.

MELISSA WARAK es profesora adjunta en la Universidad de Texas en El Paso.