

CHARLOTTE JOHANNESSEN



**LLÉVAME
A OTRO
MUNDO**

**CHARLOTTE
JOHANNESSEN**

**LLÉVAME
A OTRO
MUNDO**

De formación autodidacta, la artista sueca Charlotte Johannesson es una pionera del uso de la gráfica digital, que emplea en su producción junto al telar tradicional. Además de su singular condición de mujer creadora que trabaja con máquinas, Johannesson desarrolló la mayor parte de su carrera al margen de los circuitos artísticos convencionales, formando parte activa de la escena contracultural sueca de las décadas de 1960 y 1970.

En *Llévame a otro mundo*, su primera monográfica en nuestro país, el Museo Reina Sofía nos brinda la oportunidad de conocer los distintos periodos y facetas de esta creadora a la vez que nos invita a revisitar la historia reciente de las artes visuales con una perspectiva feminista.

Si bien es cierto que el reconocimiento e integración de la mujer en el sector cultural está mejorando notablemente en los últimos años, también es verdad que las mujeres siguen estando infra-representadas en las instituciones públicas. Por ello, luchar contra la brecha de género en la cultura sigue siendo una línea de actuación prioritaria de este Ministerio.

Felicito al Museo Reina Sofía por el compromiso que, organizando exposiciones como esta, ha asumido en los últimos años para intentar desbordar y expandir los relatos canónicos de la Historia del Arte. Y también quiero agradecer, de manera muy especial a los comisarios de la muestra, Lars Bang Larsen y Mats Stjernstedt, por su riguroso y apasionado trabajo.

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ URIBES

Ministro de Cultura y Deporte

Figura clave de la contracultura sueca, Charlotte Johannesson ha trabajado sobre todo con dos herramientas, la tecnología artesanal del telar y la digital de la programación informática, explorando y evidenciando las conexiones, tanto conceptuales como metodológicas, que existen entre ambas. Lo ha hecho, además, apostando por la autogestión y la creación de espacios de intervención artística híbridos, así como por la asunción de un discurso inequívocamente crítico pero alejado de los posicionamientos explícitos de una ortodoxia política militante. La suma de todos estos factores, atravesados y potenciados por su condición de artista mujer autodidacta, ha propiciado que, hasta bien entrado el siglo XXI, su obra no haya empezado a tener un reconocimiento en el ámbito artístico institucional.

Para entender la radicalidad artística y política de su trabajo, nos resulta útil la noción de “resistencia antidisciplinaria”, acuñada por Julie Stephens a partir de las teorizaciones de Michel Foucault en torno al poder contemporáneo. Como señala Lars Bang Larsen, comisario junto a Mats Stjernstedt de la presente muestra, esta noción integra lo antiautoritario y lo interdisciplinar, conceptos clave para Johannesson, una creadora que, transitando con asombrosa fluidez entre lo material y lo virtual, ha mantenido una relación muy estrecha con la contracultura —del movimiento hippy al estallido punk—, aunque sin asumir nunca abiertamente sus discursos e imaginarios iconográficos; en cierta medida, siempre ha entendido su condición de artista mujer como una posición política.

Charlotte Johannesson estudió en Hemsjöden, una escuela convencional de artes textiles aplicadas de Malmö, su ciudad natal. Fue durante esta etapa formativa cuando comenzó a trabajar con un prototipo simplificado del llamado telar de Jacquard, donde se utilizan tarjetas perforadas para tejer patrones, constituyendo en cierta forma un modelo conceptual primigenio del ordenador. Gracias a una profesora de su escuela de artes textiles conoció la figura de Hannah Ryggen, tejedora sueco-noruega de las décadas de 1930 y 1940 cuyos tapices figurativos tenían un claro contenido político antifascista. Ryggen ejerció una gran influencia en Johannesson, pues es quien de algún modo le lleva a tomar conciencia de que podía trabajar con motivos que no tuvieran una funcionalidad meramente decorativa.

Tras finalizar sus estudios, en 1966, abrió en Malmö un taller de tejeduría al que llamó Atelier Cannabis, en alusión, no exenta de cierta intencionalidad provocativa, a las fibras de cáñamo que utilizaba para realizar sus obras textiles. Ese mismo año cedió el taller a su marido, Sture Johannesson, quien lo transformó en una suerte de galería artística alternativa que se convertiría en un espacio de encuentro de la escena contracultural de la ciudad,

un lugar al que podías ir a tomar algo y, al mismo tiempo, ver una exposición o adquirir revistas importadas de Londres o San Francisco. Cabe precisar aquí que la firme apuesta que hicieron Charlotte y Sture Johannesson por la autogestión, de la que la Galleri Cannabis sería un ejemplo paradigmático hasta su cierre en 1969, tenía que ver, ante todo, con su concepción fluida y antielitista de la práctica artística.

En el caso de Charlotte Johannesson, esa práctica artística se vehiculó fundamentalmente durante esos años a través de la producción de obras textiles, en las que hará referencia a acontecimientos y conflictos políticos y sociales de la época. A través de la incorporación, en un primer momento, de eslóganes y frases en sus imágenes tejidas —por ejemplo en *Terror* (1970) y *Chile eko i skallen* [Chile eco en el coco, 1973]— y, más adelante, también de elementos iconográficos ligados a la cultura popular y mediática —como en la controvertida *Frei die RFA* [Libertad para la RFA, 1976], en la que aparece la figura “pixelada en lana” de Snoopy disparando con una metralleta a un tanque—, esta artista lleva a cabo una operación de deconstrucción y reapropiación crítica de una técnica artesanal asociada al espacio de lo doméstico para transformarla en una suerte de herramienta de agitprop poética.

La carrera artística de Charlotte Johannesson experimentó un nuevo punto de inflexión a finales de la década de 1970, cuando el ordenador, reemplazando al telar, comienza a ser su principal instrumento de trabajo. El carácter binario de la imagen resultante de ambas tecnologías hace que viva esta transición como un proceso de evolución natural. En una entrevista que le hizo Rhea Dall en 2012 —incluida en este catálogo—, aseguraba que desde un primer momento tuvo muy claro que “había una gran sincronía entre las dos máquinas”.

Tras un viaje a California en 1981, donde entró en contacto con los fundadores de Apple y la por aquel entonces emergente revolución tecnodigital de la Costa Oeste de Estados Unidos —vinculada genealógicamente con la contracultura estadounidense de las dos décadas anteriores—, ella y Sture Johannesson crearon en Malmö el Digitalteatern, primer laboratorio de artes digitales de los países nórdicos. Laboratorio que funcionó como una plataforma autogestionada y extrainstitucional en la que se realizaban proyectos tanto artísticos como de carácter puramente profesional.

En el Digitalteatern, que llegó a contar con una red de nueve ordenadores y estuvo en activo hasta 1985, el reparto de tareas era claro. Sture llevaba la parte técnica, mientras Charlotte se encargaba de la producción gráfica, una labor para la que tuvo que aprender de manera autodidacta programación informática. Ese aprendizaje le permitió generar, través de un trabajo arduo como el que

realizaba en el telar, sus pioneros gráficos digitales, dotados a menudo de una extraña cualidad etérea, casi abstracta, en los que la artista incluía un amplio repertorio de motivos temáticos e iconográficos, desde retratos de personajes populares de la época, hasta figuras de reminiscencias mitológicas o anticipatorios ejercicios metafóricos en torno a la relación de dependencia que mantenemos con las nuevas tecnologías de la comunicación.

En *Charlotte Johannesson. Llévame a otro mundo* podemos ver una amplia selección de estos motivos que se muestran en dos soportes, impresos sobre papel o mediante proyecciones, dando cuenta del minucioso proceso de investigación en torno al color y la línea que esta artista lleva a cabo en su producción computerizada. También se exhiben obras textiles de su primera época, tanto originales como reproducciones recientes de tapices que habían desaparecido, cinco de ellas realizadas de forma expresa para la muestra, así como una veintena de nuevas piezas textiles que, mediante la utilización de un telar digital de última generación de un estudio de Copenhague, ha creado junto con Louise Sidenius, tomando como punto de partida algunos de los diseños que Charlotte produjo durante la etapa del Digitalteatern. Estos “gráficos digitales tejidos”, así llamados por Johannesson, reflejan y contribuyen a expandir la relación de continuidad circular que hay entre su producción textil y digital, poniendo de manifiesto cómo en su obra la pulsión experimental es indisociable de la búsqueda de una coherencia interna propia.

MANUEL BORJA-VILLEL

Director del Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía

8

**ROSTROS DE LA
DISIDENCIA.
EL PUNK TEXTIL
CIBERFEMINISTA
DE CHARLOTTE
JOHANNESSON Y
SUS CONEXIONES
CONTRACULTURALES
LARS BANG LARSEN**

38

**EL TEATRO HÍPER-
DIGITAL TEJIDO
AMALIE SMITH**

98

**RHEA DALL
Y CHARLOTTE
JOHANNESSON:
*STATION TO STATION***



Per Roland Nilsson
Charlotte Johannesson en su taller-galería
Studio 11, mediados de la década de 1970

**ROSTROS DE LA
DISIDENCIA.
EL PUNK TEXTIL
CIBERFEMINISTA
DE CHARLOTTE
JOHANNESSEN Y
SUS CONEXIONES
CONTRACULTURALES**

LARS BANG LARSEN

La producción de Charlotte Johannesson desde finales de la década de 1960 hasta mediados de la de 1980 es un registro temprano de la conceptualización conjunta de tejeduría y programación que se establece entre la artesanía y la tecnología o, mejor dicho, entre la tecnología artesanal y la digital. No obstante, también es notable por su situación social concreta, esto es, por los espacios autogestionados y las estructuras extrainstitucionales que la respaldaban, así como por los diálogos con las subculturas y las contraculturas que le daban forma.

En aquella época, ninguno de los soportes elegidos por Charlotte (el telar y el ordenador) estaba integrado en los discursos de las bellas artes. Ha habido que esperar a este momento, bien entrado el siglo XXI, para que su obra empiece a lograr una recepción institucional, lo que transluce un desfase generalizado de la teorización de esos soportes con respecto al arte neovanguardista: teniendo en cuenta la codificación cultural del telar como instrumento femenino, se refleja también una discriminación de género en los relatos de ese periodo hechos por la historia del arte. En consecuencia, dejando a un lado el hecho de que Charlotte fuera una artista autodidacta procedente de la artesanía textil tradicional y que su obra tuviera un componente político poco convencional, su actitud artística era compleja de por sí, ya que se enfrentaba a lo “natural” y a la norma en una doble vertiente: como mujer artista y como mujer artista que trabajaba con máquinas.

También conviene analizar el olvido institucional prácticamente total de la producción de Charlotte desde el punto de vista de su concepción de la autonomía productiva, que era tanto estructural como de soporte y contenido artísticos. Charlotte creaba sus obras lejos de los discursos, los espacios y los mercados artísticos institucionales y, por el contrario, las fundamentaba en la proximidad a los acontecimientos sociales e históricos. En consecuencia, no se oponen a la tradición enraizada de la pintura y no se ven afectadas por la cuestión de lo alto y lo bajo, del mismo modo que dan por sentado que existe una crisis general del arte moderno y que aislarse de la alta cultura autónoma es algo obsoleto. Para Charlotte, esos eran problemas académicos, si bien no cabe duda de que su producción tiene consecuencias críticas en lo que a todos esos asuntos se refiere. En lugar de eso, se dedicó a explorar las posibilidades de cambio social y cultural en el campo de la cultura visual a través de la contracultura de la década de 1960, la militancia de la de 1970, el movimiento punk y el incipiente mundo digital. Esas investigaciones se llevaron a cabo en espacios de producción que organizó como habitaciones propias o junto con su compañero, Sture Johannesson (1935-2018), también artista autodidacta. Dado que Charlotte

y Sture trabajaban individualmente, los espacios que coorganizaron no eran estructuras de colaboración, sino que estaban concebidos para dar cabida a sistemas de apoyo mutuo y campos de tensión creativa compartidos que les permitían avanzar a su aire¹.

PROVOCAR A LOS MEDIOS

“Quieren ‘salvar’ nuestro mundo”, clama un titular de un número de 1967 de *Allers Familie-Journal*, una revista mensual conservadora de ámbito escandinavo que ofrecía a un público femenino textos ligeros como recetas y relatos de fácil lectura. Sin embargo, ese reportaje en cuestión se centra en la decadencia de la juventud: “El cannabis [...] se extiende en estos momentos por nuestro territorio como una cortina de humo. Se trata de una infección psíquica de carácter epidémico que es peligrosísima. Y tentadora. Y es que el fumador de cannabis sermoniza sobre la salvación del mundo y vive en un mundo de ilusiones”². En el centro de la doble página, flanqueada por declaraciones de representantes del patriarcado oficial muy preocupados, aparece una fotografía en color de Charlotte y Sture: ella, con un traje sastre, el pelo corto a la moda y grandes pendientes, acerca una cerilla a la pipa de marihuana de él, que está sentado con las piernas cruzadas, viste un traje bohemio de pana y una camisa llamativa, y cierra los ojos tras unas gruesas gafas de carey enmarcadas por una melena rubia ondulada. Los dos tienen un aspecto moderno, sexi y desenfadado.

El reportaje de *Allers* resulta hilarante por su alarmismo moral, lo cual no es ninguna coincidencia. Se trata de un ejemplo de “provocación mediática” contracultural: una intervención provocadora e inesperada montada en lugares públicos y con soportes utilizados por lo general para la difusión de normas dominantes y principios arraigados en la realidad. Así, al permitir que los presentaran como miembros de pleno derecho de la pérfida “secta del cannabis”, Charlotte y Sture dieron la vuelta a la percepción colectiva. Puede que disfrutaran escandalizando a la pequeña burguesía sueca en cuatricomía, pero también lograron embaucar a un medio de comunicación tradicional de la sociedad convencional para que publicara, sin darse cuenta, un anuncio de la cultura alternativa moderna.

Para Charlotte y Sture, el arte era una actitud y un modo de vida que se desplegaban en un

1 Véase un análisis de la obra de Sture Johannesson en mi monografía *Sture Johannesson*, Helsinki, Nordic Institute for Contemporary Art (NIFCA); Nueva York, Lukas and Sternberg, 2002.

2 “De vill ‘frälsa’ vår värld”, en *Allers Familie-Journal*, nº 11, 19 de marzo de 1967 [traducción a partir de la traducción inglesa del autor].

ambiente colectivo mediante una disconformidad personificada. Era una lucha política con mecanismos distintos a los convencionales, aprovechando la capacidad de los medios para iniciar transformaciones de la conducta y del espacio social, con independencia de que esos medios fueran narcóticos, impresos o electrónicos. De ese modo, podían ejecutarse crisis de representación al tiempo que podían desearse y proyectarse otras imágenes, otras formas de ser. Charlotte se centró, con sus tejidos, en una subjetivación de la contracultura atenta a los medios. El telar se presta a la perfección a la expansión del cuerpo mediante su lenta tactilidad (cada hilo se desliza entre los dedos como las cuentas del rosario) o, a la inversa, puede entenderse como un artilugio que se prolonga por el sistema nervioso mediante el procedimiento perfectamente mecánico que obliga al tejedor a tejer.

A finales de la década de 1960, las primeras obras textiles de Charlotte hacían referencia a patrones y motivos históricos no occidentales: el telar como medio de transporte o vehículo de escape antropológico o transcultural. Con la sensibilidad de la poesía concreta hacia la materialidad del lenguaje, empezó a integrar eslóganes y frases en sus imágenes tejidas lo cual fue, en la misma medida, una forma de lograr una voz como mujer artista y de dar voz a un soporte “mudo” vinculado míticamente al aislamiento femenino.

Siendo estudiante de Hemslöjden, escuela convencional de artes textiles aplicadas de Malmö, Charlotte “flipó” cuando una profesora le dio a conocer a la artista sueco-noruega Hannah Ryggen. La producción figurativa de Ryggen es una especie de pintura histórica trasladada al tapiz, y en su obra de las décadas de 1930 y 1940 hay un talante antifascista de una modernidad heroica que, al mismo tiempo, está orientado hacia las artes populares. Sin embargo, dejando a un lado un impulso artístico inicial y una afirmación feminista, no parece que Charlotte tomara prestado demasiado de Ryggen. Si por un lado, por ejemplo, Ryggen era una artesana puritana que criaba ovejas y teñía lana por su cuenta, Charlotte tejía con cualquier cosa que tuviera a mano: sábanas viejas, restos de lana... Sus obras atacaban las flácidas instituciones del arte y la democracia sin ningún tipo de patetismo o sinceridad. Es más, su obra mezclaba la descodificación inmediata con sus estrategias contraintuitivas: *tejeduría subversiva* con mensajes rápidos y duros, lo que daba la vuelta a la domesticidad blanda y cálida de la artesanía femenina para llevarla al espacio público con maravillosas paradojas. Sus tejidos no eran arte político de ortodoxia izquierdista, pues, sino una deconstrucción a doble cara de los símbolos políticos existentes y de las connotaciones míticas y folclórico-humanísticas del telar. Con eso, y gracias a referencias tanto a hechos

y luchas contemporáneos como a dudas y convicciones personales, Charlotte confería al telar una fuerza escéptica sorprendente.

La reevaluación del concepto, la práctica y los contextos del arte llevada a cabo por los Johanneson no tenía la institución artística como condición de posibilidad. Del mismo modo que no eran artistas con certificación académica, tampoco estaban representados por ninguna galería (en un principio las obras de Charlotte se vendían en mercadillos; más adelante, en alguna que otra muestra en galerías) y su carrera como artistas vinculados al circuito de las exposiciones se desarrolló a la vez en espacios poco ortodoxos y en instituciones artísticas. No es exactamente que fueran anti-institucionales, pero sus intuiciones anarquistas y antielitistas arrastraban su obra hacia un marco de referencia subcultural. Así, la autogestión de su actividad pasó a ser una necesidad para la concepción fluida de la práctica artística.

No obstante, en un principio esa autogestión tuvo un cariz de género. Charlotte accedió a sacar el telar de su taller del centro de Malmö y ceder el espacio al proyecto de Sture de abrir una galería de arte *underground*, la Galleri Cannabis. Fue una toma de poder en más de un sentido, teniendo en cuenta que Charlotte había registrado su taller con el nombre de Atelier Cannabis. Con Sture al mando, la Galleri Cannabis se convirtió en punto de encuentro de su círculo social en el sentido más amplio, un lugar en el que fumar porros y pasar el rato o comprar uno de los carteles que diseñaba Sture o revistas contraculturales de Londres y San Francisco. Un poco después, a principios de la década de 1970, la pareja dejó la ciudad y se retiró al campo, al pueblo de Rickarum, donde una comunidad alternativa que experimentaba con la autosuficiencia y la creatividad artesanal se había asentado en torno a un molino de agua en desuso que pasaría a ser el escenario comunitario de la producción artística de Charlotte durante un par de años.

El incidente del Atelier Cannabis reprodujo una lógica patriarcal de la contracultura y abrió una brecha entre Charlotte y el panorama *underground* de la zona. Esa distancia, que sería algo sintomático de su relación con las subculturas, subraya otra paradoja de su producción: nunca representó de forma directa en su obra ni el mundo hippy ni el punk. Puede que fuera compañera de viaje, que se apropiara de ellos o incluso que fuera fan, pero nunca llegó a militar en sus filas. De ese modo, el diálogo con las actitudes mediáticas y los estilos de creación de imágenes subculturales le permitió abordar presupuestos tecnológicos, sociales e ideológicos de su producción al adoptar una vida propia.

EL REGRESO DEL PROYECTO POLÍTICO

En comparación con la contracultura de la década de 1960, con sus mitologías eróticas y sus identificaciones universales, las guerrillas urbanas de los setenta hoy se nos antojan vilmente ajenas. El terrorismo de la izquierda radical europea de la época es cosa de otro mundo, un universo moral aislado.

En 1976, los Johannesson inauguraron en el Kulturhuset de Estocolmo la exposición *Sobre Alemania, en el tiempo* en homenaje a Ulrike Meinhof, integrante del grupo terrorista de la República Federal de Alemania, Fracción del Ejército Rojo (RAF, por sus siglas en alemán). Fue apenas un año después de la toma de la embajada alemana en Estocolmo por parte de miembros de la RAF, en la que habían muerto tres personas, y unos meses antes de la inauguración, cuando Meinhof había muerto en la cárcel. Al insistir en un diálogo crítico con el terrorismo y su contexto de violencia de Estado, legislación represora e historial nacionalsocialista sin resolver en las instituciones de Alemania Occidental, Charlotte y Sture escogieron a Meinhof entre los miembros de la RAF. No era pretenciosa ni gamberra, como Andreas Baader, sino una intelectual y una mujer que había tomado las armas. No les cabía duda de que los actos de la RAF (bombarddeos, secuestros, ejecuciones) eran indefendibles: “Estamos en absoluto desacuerdo con las posturas políticas de la RAF y con sus actos, pero al mismo tiempo consideramos que dejar de lado lo que defiende la RAF solo sirve para ayudar a las fuerzas burguesas a presentar el terrorismo como sinónimo de la izquierda”³.

Las imágenes del espacio en el que se expuso *Sobre Alemania, en el tiempo* nos hablan de una muestra política con gran profusión de obras y caracterizada por hacer hincapié en el contenido, por ejemplo con carteles, fotomontajes, fotografías en blanco y negro y arte gráfico. Charlotte y Sture habían reunido parte del material en viajes a Berlín Occidental. Presentaban, además, una entrevista con Monika Berberich, miembro de la RAF, grabada en la cárcel berlinesa de Moabit, donde estaba recluida. En ella, Berberich subrayaba el origen de la RAF en el activismo contra la guerra de Vietnam de la contracultura de la década de 1960. En el centro de la exposición había una vitrina que contenía un gran retrato fotográfico de Ulrike Meinhof y su corona funeraria, que Sture había recogido de un cubo de la basura del cementerio de Berlín donde estaba enterrada. El análisis fundamental que hacía la exposición del “estado de

3 Esta cita abre la entrevista de Sture Johannesson con Monika Berberich “Vi er i krig med staten”, en *Politisk Revy*, nº 322, diciembre de 1977 [traducción a partir de la traducción inglesa del autor].

las cosas en Alemania Occidental” se centraba en la represión parlamentaria de las tendencias críticas, la privación de derechos civiles para proteger la democracia y el decreto antirradical introducido por el Gobierno alemán occidental en respuesta al terrorismo de la RAF, una normativa de prohibición profesional o *Berufsverbot* que, según sus críticos, estaba en desacuerdo con la libertad de elección laboral garantizada por la legislación alemana. Ese debate no tardaría en ser pertinente también en Suecia, ya que el Consejo Cultural de la Ciudad de Estocolmo intervino y clausuró la exposición de los Johannesson apenas dos días después de la inauguración⁴.

Para el proyecto sobre Meinhof Charlotte y Sture tuvieron que hacer las veces de comisarios e investigadores artísticos. Incluso en ese contexto con tantos matices y tantísima politización, Charlotte creó una obra compleja con dos tapices que abrieron otro espacio para la crítica política. En uno de ellos, *Achtung – Actions Speak Louder than Words* [Atención – Las acciones hablan más alto que las palabras, 1976], aparece una figura solitaria que trata de refrenar a un león, mientras que el otro, *Frei die RAF* [Libertad para la RAF, 1976], muestra a Snoopy, el amigo de Charlie Brown, jugando a ser piloto de combate de la Primera Guerra Mundial y disparando con una metralleta a un tanque diminuto situado en la esquina inferior derecha. El tejado de su caseta muestra los colores de la bandera alemana y la inscripción del título en alemán de la obra: “Libertad para la RAF”. Existe tensión (y nos quedamos cortos) entre, por un lado, la imagen infantil de un Snoopy “pixelado” de lana que acude en defensa de la RAF y, por el otro, la estética política convencional de la muestra y su iconografía hagiográfica de “santuario dedicado a Meinhof”. ¿Por qué Snoopy? ¿A qué se debe ese repentino tono lúdico? ¿Pretendía realmente *Frei die RAF* contribuir a ejercer presión para liberar a los miembros de la RAF encarcelados?

La desconcertante imagen de Charlotte, que introducía en la exposición el tapiz, el color y estrategias de apropiación, subraya lo hermenéutico sin perder de vista lo político: con independencia de las respuestas a las preguntas que plantea *Frei die RAF*, deja claro que no podemos pasar por alto el pensamiento interpretativo. La obra recoge el halo

4 En Escandinavia, lo mismo que en Alemania Occidental, en aquella época era muy poco habitual que los artistas plásticos abordaran el terrorismo de la RAF. La mayor parte de las aportaciones alemanas datan de las décadas de 1980, 1990 y años posteriores, por ejemplo en el caso de la serie de Gerhard Richter *18. Oktober 1977* [18 de octubre de 1977, 1988] o *Die Toten 1967-1993* [Los muertos de 1967-1993, 1998] de Hans-Peter Feldmann; Katharina Sieverding creó una de las primeras piezas con su obra fotográfica *Schlachtfeld Deutschland* [Alemania campo de batalla, 1977].

de forajida de Meinhof y plasma la ambigüedad ética de sus actos. Con ello, desconecta del terrorismo una militancia que, en cambio, emplea el campo de batalla de la producción de imágenes en un acto de resistencia gráfica ante la violencia revolucionaria de la RAF. Esa resistencia no se manifestaba a partir de conceptos individualistas de originalidad artística o compromiso político: en su tarea de desacreditación de conceptos esencialistas de libertad y de identidad auténtica al margen del orden social existente, Charlotte incluyó su número de la seguridad social y el de Sture en las obras que tejó para la exposición de Meinhof. Sus tejidos, que no añaden significado a contextos políticos preestablecidos, permiten pequeñas colisiones de elementos de una realidad social comprometida al transfigurar sus representaciones hilo a hilo.

LA CONCLUSIÓN DE LA COSTA OESTE

El innovador LP de los Sex Pistols *Never Mind the Bollocks* se publicó en octubre de 1977, un año después de la exposición de Meinhof, y Charlotte compró dos copias en un viaje a Londres. El imperdible, antisímbolo del movimiento punk, y su lema nihilista “sin futuro” empezaron a aparecer en su producción. Desde una perspectiva ajena a su obra, podría parecer muy lógico que el punk hubiera sido el motor de la radicalización de la artista y, por consiguiente, hubiera servido de puente entre sus primeros experimentos de la etapa hippy y sus meditaciones sobre la militancia de mediados de la década de 1970, pero las cosas no son tan sencillas. Por mucho que el punk fuera una clara influencia, las visualizaciones del antagonismo y la disonancia social ya estaban presentes en su producción en forma de bombas, cuchillas de guillotina, cruces negras y alambre de espino de verdad. Sería más riguroso decir que el punk confirmó una dirección propagandística que Charlotte ya se había marcado, en el sentido que confiere Dan Graham al término, como estrategia artística que “pone al espectador en contacto y en relación con las prácticas sociales existentes fuera de la obra de arte en sí”⁵. Los Johannesson disfrutaron del glamur de coincidir con los Sex Pistols en su gira escandinava de julio de 1977: en la discoteca Barbarella de la ciudad de Växjö, Sture grabó una entrevista con el cantante del grupo, Johnny Rotten (John Lydon), en la que el adolescente británico aseguraba que básicamente lo que pretendían los Sex Pistols era “conseguir que la gente vuelva a pensar por sí misma... si es que eso ha sucedido alguna vez”⁶.

5 Dan Graham, “Punk. Political Pop” (1979), en Paul Taylor (ed.), *Post-Pop Art*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1989, p. 117.

6 Johnny Rotten entrevistado por Sture Johannesson, 23 de julio de 1977. Archivo de Charlotte Johannesson.

El famoso conflicto entre hippies y punks no existía en el caso de la pareja hippy formada por Charlotte y Sture. Puede que las dos contraculturas representaran dos estilos de disidencia distintos, pero en su base tenían estrategias creativas casi idénticas y plantaban cara a la especialización y la división del trabajo mediante la autogestión y las formas de expresión de cosecha propia. El concepto de resistencia “antidisciplinaria” de Julie Stephens integra lo antiautoritario y lo interdisciplinario, y resulta útil en nuestro intento de trazar las interacciones artísticas de Charlotte con distintas contraculturas. Lo que rechazaba la contracultura de los sesenta, escribe Stephens (haciéndose eco de Foucault), era la “‘disciplina’ de la política”, con su dependencia de la doctrina, la ideología, la política de partido⁷. Lo antidisciplinario conceptualizaba un nuevo lenguaje de protesta que rechazaba las distinciones rígidas y en el que se fundamentaron los paradigmas de los sesenta: nueva izquierda/contracultura, activistas/hippies, político/apolítico. El término permite asimismo suavizar la polaridad entre el artista individual y la colectividad contracultural, lo contrapúblico y el espacio institucional, y además puede desplegar la conexión metodológica entre la tecnología del telar y la del ordenador.

La siguiente transformación de la obra de Charlotte presentó un regreso a las exploraciones mediáticas de finales de la década de 1960 al tiempo que dejaba atrás toda su producción anterior. El Digitalteatern de Malmö, fundado por los Johannesson, fue el primer laboratorio de artes digitales de los países nórdicos y en él la pareja trabajó con “microordenadores” Apple II Plus, los primeros ordenadores personales fabricados en serie que permitieron la entrada de un procesador de datos avanzado en el espacio doméstico. Anteriormente, los ordenadores eran *mainframes*, máquinas voluminosas en manos de corporaciones internacionales, el Estado o el ejército y, en consecuencia, contaminadas ideológicamente según las culturas de izquierdas y contestatarias, comprometidas con los paradigmas moderno-humanísticos de la autenticidad, la libertad y la expresión personal. En otras palabras, se mascaba la polémica (una vez más) cuando los Johannesson emprendieron un viaje a California a principios de 1980 para invertir el dinero de una beca en equipamiento para su nuevo proyecto.

Se cerró un ciclo cuando Charlotte y Sture aterrizaron en California y entraron en contacto con el nexa fundacional de la contracultura estadounidense con la tecnocultura. El tópico pinta a los hippies como luditas y no cabe duda de que la metáfora pastoral y la fetichización de la naturaleza

⁷ Julie Stephens, *Anti-Disciplinary Protest. Sixties Radicalism and Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 23.

desempeñaron un papel muy importante en su cosmovisión, pero lo cierto es que cuando la contracultura dio la espalda a la sociedad industrial no partía necesariamente de parámetros rousseauísticos: las arcadias acuarianas también se concibieron en visiones tecnoutópicas. Para calibrar la influencia del pensamiento maquinal, basta con tener en cuenta el hecho de que las metáforas del mundo de la droga “conectarse” y “encenderse” son figuras literarias cibernéticas, y los músicos de vanguardia y los roqueros lisérgicos daban una vuelta creativa a la retroalimentación, un tropo de control cibernético fundamental⁸. Los intentos contraculturales de disociar la tendencia tecnológica y la social comportaban también la experimentación con el modo de vida mediante la construcción de una nueva clase de ciudad con tecnologías distintas a las que dominaba el urbanismo moderno. Según Felicity Scott, el desamparo disciplinario entre arte, diseño y arquitectura de propuestas habitacionales alejadas del sistema conectaba nuevos experimentos mediáticos por todo el panorama tecnológico de posguerra: a pesar de sus tendencias místicas y fabulosas, la vigencia de esos experimentos vitales sigue estando en su claro propósito de “articular un rechazo disidente y político al capitalismo estadounidense y, por ende, internacional”⁹.

Eso implicaba otra forma de conceptualizar la tecnología que, según Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse y otros pensadores fundamentales de la segunda posguerra, había llegado a ser decisiva para la razón hegemónica. De ahí que el placer contracultural de la apropiación de nuevas tecnologías supusiera derrotar a la civilización con sus propias armas, así como alejarse del discurso crítico establecido. Eso era, de acuerdo con John Markoff, “la conclusión de la Costa Oeste”: “El ordenador personal tenía la capacidad de abarcar todos los soportes previos y la ventaja añadida de aparecer en un momento y un lugar en los que estaban cuestionándose todas las normas antiguas”¹⁰. Así, para Steve Jobs tomar LSD fue una de las cosas más importantes que hizo en toda su vida; otro hito fue sin lugar a dudas fundar la Apple Computer Company con Steve Wozniak, el ingeniero y programador que inventó el PC tal y como lo conocemos. Y si los Johannesson se hicieron con los ordenadores que necesitaban para su Digitalteatern fue directamente gracias a Wozniak.

8 Véase mi artículo “Anti-Disciplinary Feedback and the Will to Effect”, en *Mute Magazine*, vol. 3, nº 1, 2011, <https://www.metamute.org/editorial/articles/anti-disciplinary-feedback-and-will-to-effect> [Última consulta: 2-3-2021].

9 Felicity D. Scott, “Acid Visions”, en *Grey Room*, nº 23, primavera de 2006, p. 35.

10 John Markoff, *What the Dormouse Said. How the Sixties Counterculture Shaped the Personal Computer Industry*, Londres, Viking Penguin, 2005, p. XIX.

El Digitalteatern, financiado por un banco y por el Consejo para el Desarrollo Técnico de Suecia, existió hasta 1985. En el piso de los Johannesson en Malmö, su teatro digital creció hasta contar con una red de nueve ordenadores, incluso con su cámara RGB y su equipo de sonido. “¡Podemos instalarle hasta el sentido del olfato!”, alardeaba Sture¹¹. La misión que anunciaba el teatro era crear lo que los Johannesson denominaban “microrrepresentaciones” que podían tener objetivos artísticos y también comerciales: se consideraban personificaciones informatizadas de la revolución espiritual de una nueva era. En ese sentido, el Digitalteatern era una renovación digital de la provocación mediática de la década de 1960, un programa estético para desmontar estructuras de dependencia cultural y perceptual. En concreto, el teatro se consideraba la nueva encarnación de la performance multimedia de los sesenta: una transición de las tecnologías analógicas del espectáculo de luces psicodélico (luces estroboscópicas, osciloscopios, proyectores, controles informatizados sencillos, etcétera.) a un mundo informatizado cuyas posibilidades eran vastas, aunque desconocidas¹².

A pesar de los vínculos históricos, en aquel momento quedaba poco de las colectividades contraculturales que habían sido uno de los horizontes de las actividades de los Johannesson. Las motivaciones subversivas de proyectos anteriores se habían sustituido al presentarse tímidamente como proveedoras de servicios para el mundo empresarial e instituciones como la Compañía Nacional de Radiodifusión de Suecia, en un nuevo intento de autosuficiencia institucional. El resultado más destacado de su experimentación como actores digitales fue la producción por parte de Charlotte de gráficos digitales en pantalla e impresos. Mientras Sture llevaba la voz cantante del Digitalteatern, ella se metió de lleno en la programación y se entregó a la lenta y ardua tarea de representar digitalmente mundos gráficos y flujos mediáticos contemporáneos. Al confeccionar cada píxel y estampar cada bit, fue como si canalizara la cultura visual que la rodeaba. Su microordenador era, por descontado, una unidad aislada, ya que aún no existía Internet; en lugar de eso, en su obra *Me and My Computer* [Yo y mi ordenador, 1981-1986], las redes que la conectan con su ordenador son, de un modo prototípicamente cibernético, su sistema nervioso central que se enreda y se funde con los circuitos electrónicos durante las largas noches de programación en el Digitalteatern. El Apple II Plus de Charlotte,

11 Gary Svensson, *Digitala Pionjärer. Datakonstens introduktion i Sverige*, Estocolmo, Carlssons förlag, Linköping Studies in Arts and Science, nº 213, 2000, p. 115.

12 Agradezco a Will Bradley que me hiciera llegar esta reflexión en un correo del 30 de septiembre de 2020.

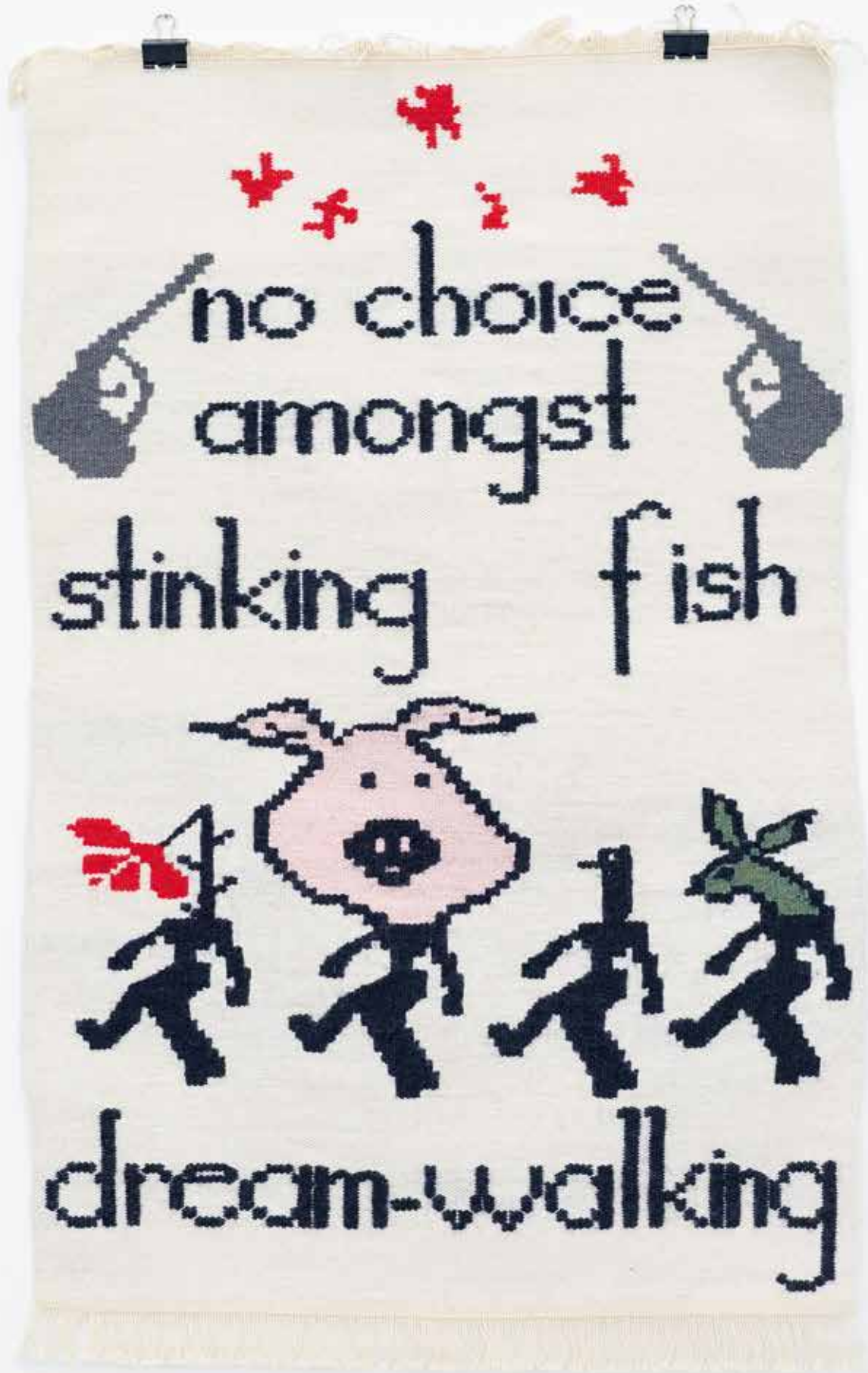
que contenía un sinfín de secretos virtuales por descubrir (como una especie de madriguera digital o un pozo de imágenes), le permitió disfrutar de una presencia ubicua al navegar por toda clase de temas, imágenes y personalidades mediáticas que fue entresacando del éter. Las imágenes de su producción de la época del Digitalteatern están formadas por píxeles y patrones, de modo que presentan una proximidad a la abstracción que tiende a disolver sus significados y la realidad de la que se han extraído: son las imágenes más ligeras y más despreocupadas, casi ingravidas, que uno pueda imaginarse.

En 1984, Apple presentó una nueva generación de ordenadores con una interfaz gráfica cerrada con la que la artista se sentía constreñida y con menos creatividad para explorarla. El Digitalteatern fue perdiendo fuerza y acabó cerrando, y Johannesson abandonó en gran medida sus actividades artísticas.

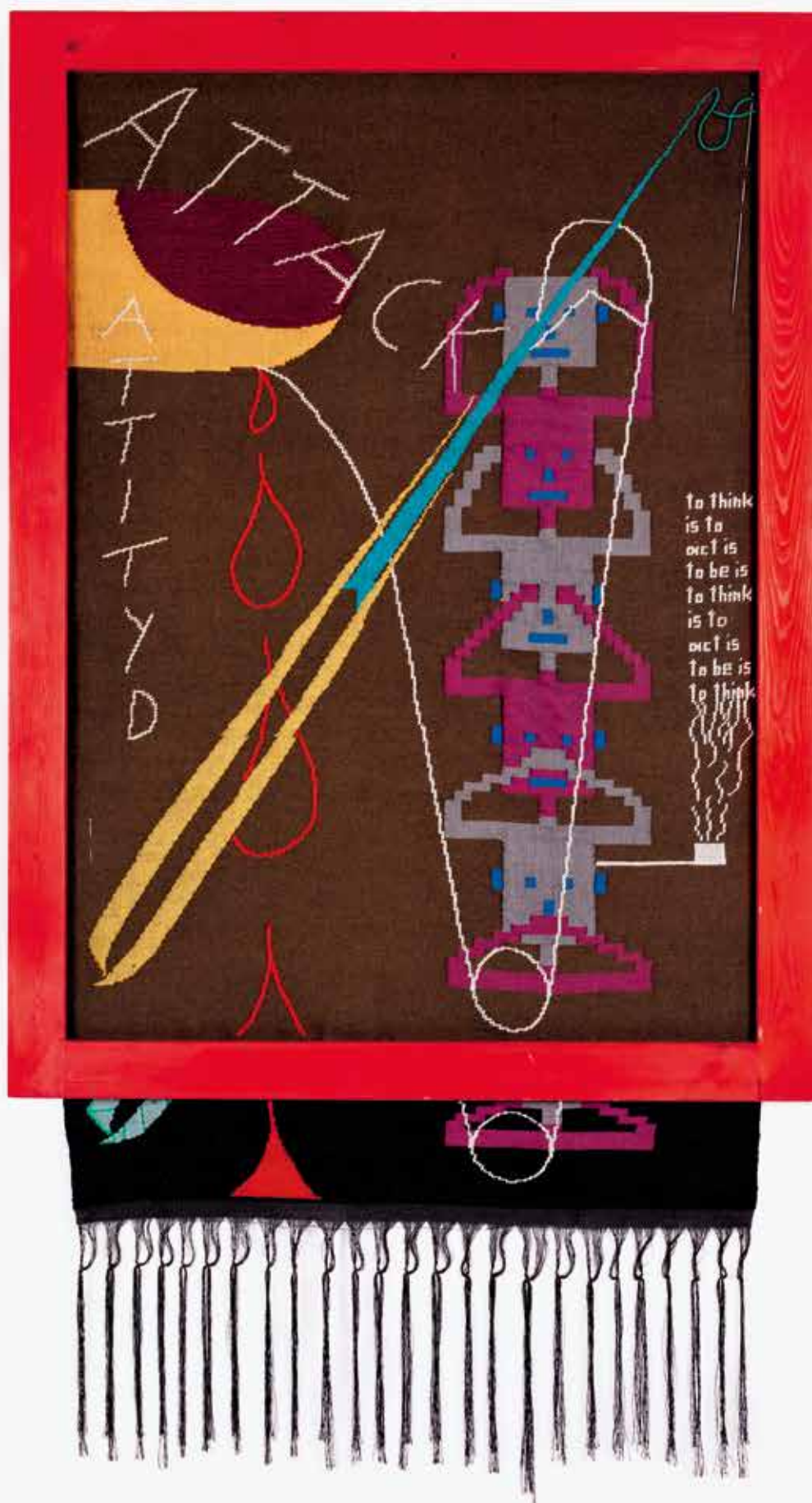
El Digitalteatern fue el último proyecto conjunto de los Johannesson y supuso, para los dos, una despedida temporal de la creación artística profesional que se prolongaría varias décadas. Hasta la fecha Charlotte había equilibrado con dificultad su producción entre una autoría precaria y autogestionada y un desplazamiento de la autonomía artística mediante el diálogo contracultural. La combinación de su ética antidisciplinaria y el compromiso socio-tecnológico de su producción, junto con el hecho de que fuera más allá de las formas de legitimación institucional establecidas, contribuyó a dar lugar a una postura artística radical que hasta hoy no ha empezado a ser legible.

Charlotte Johannesson
Textil de Charlotte
Johannesson en el antiguo
molino de agua de Rickarum
(en el sur de Suecia) donde
vivió y trabajó a principios
de la década de 1970, 1971





No Choice Amongst Stinking Fish
[Sin elección entre pescados podridos]
1970 / 2016



Attack Attityd
[Actitud de ataque]
1977



Chile eko i skallen
[Chile eco en el coco]
1973 / 2016



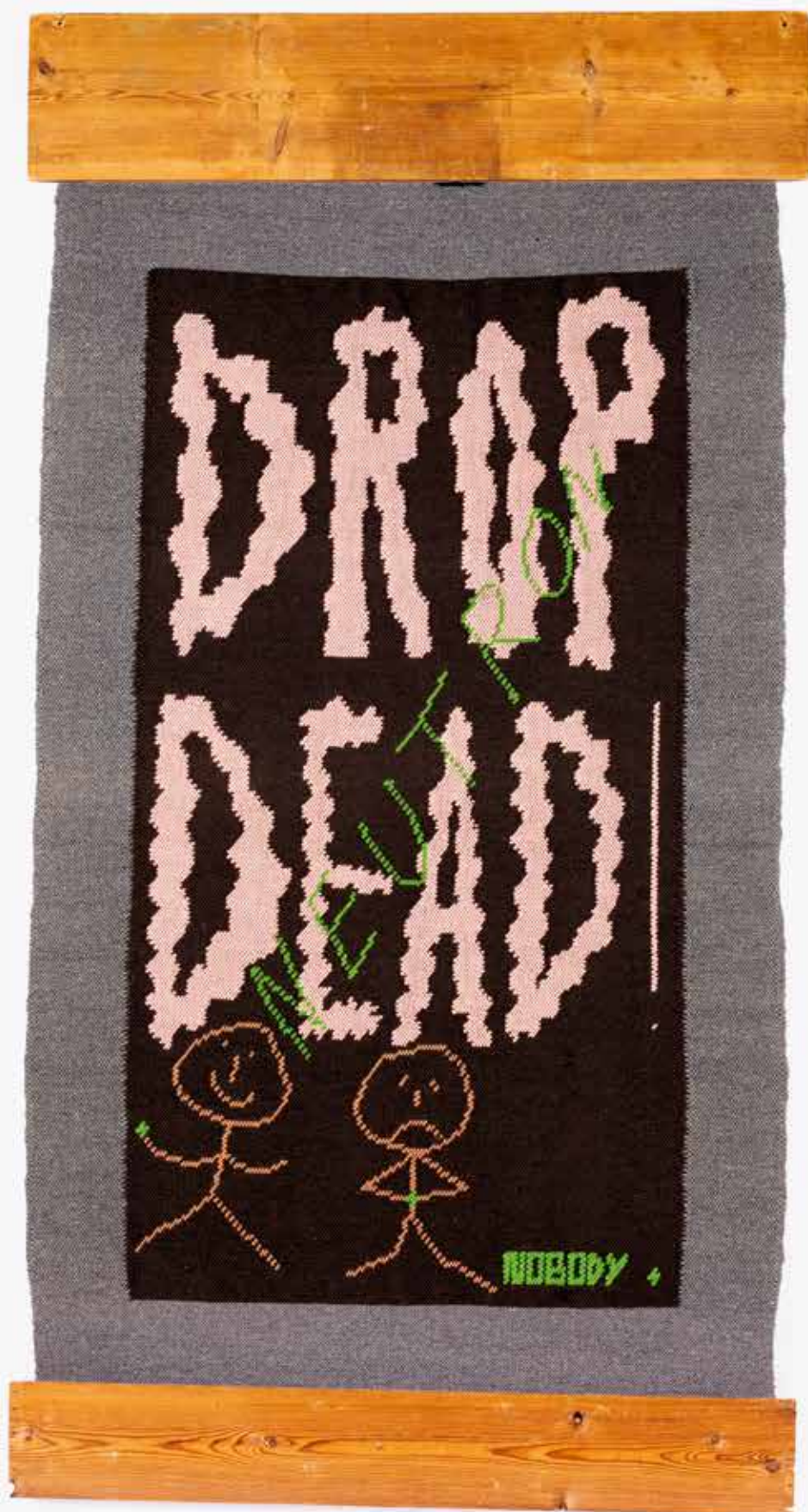
I'm no Angel
[No soy un ángel]
Ca. 1972-1973 / 2017



Terror
1970 / 2016



No Future
[Sin futuro]
1977



Drop Dead!
[¡Cáete muerto!]
1977

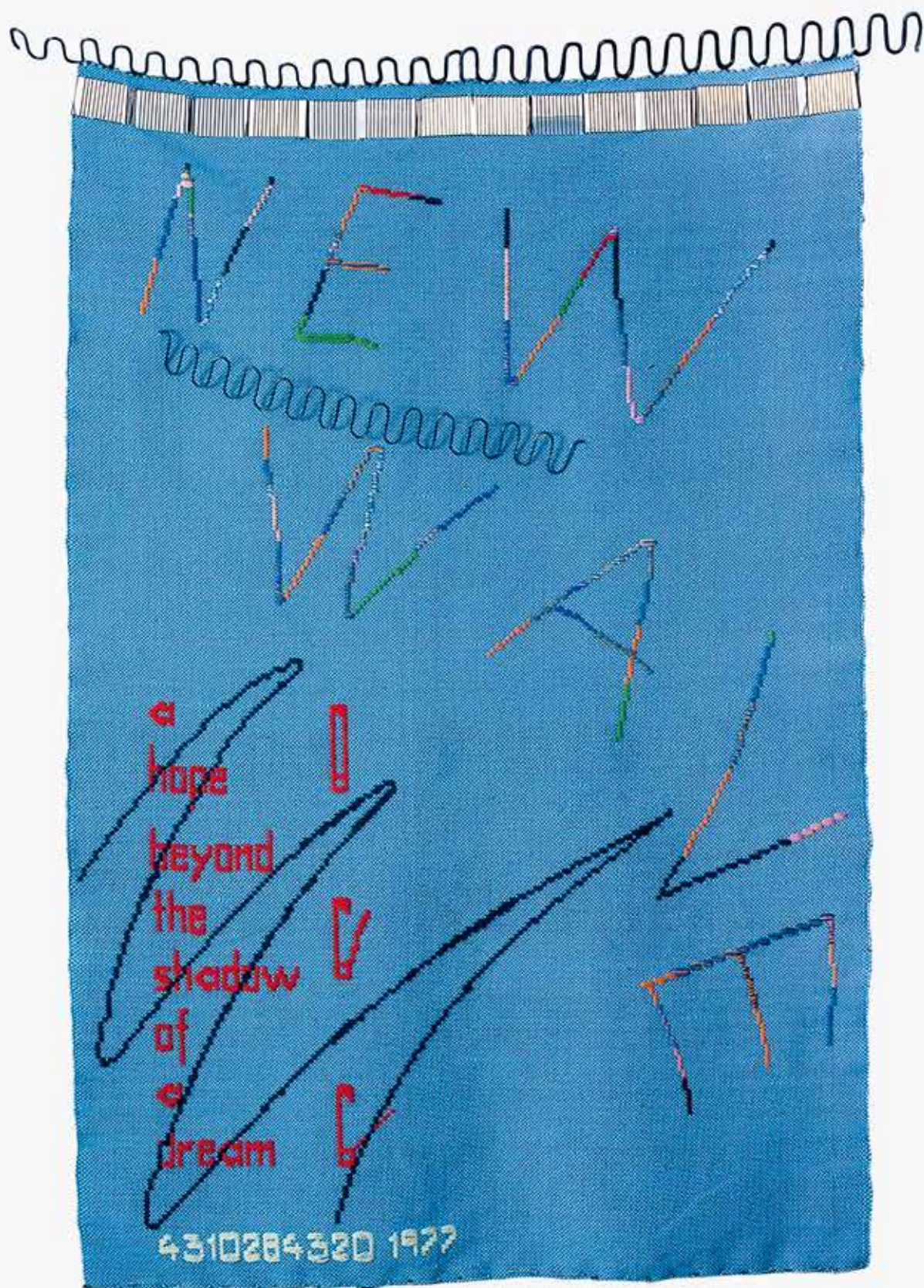


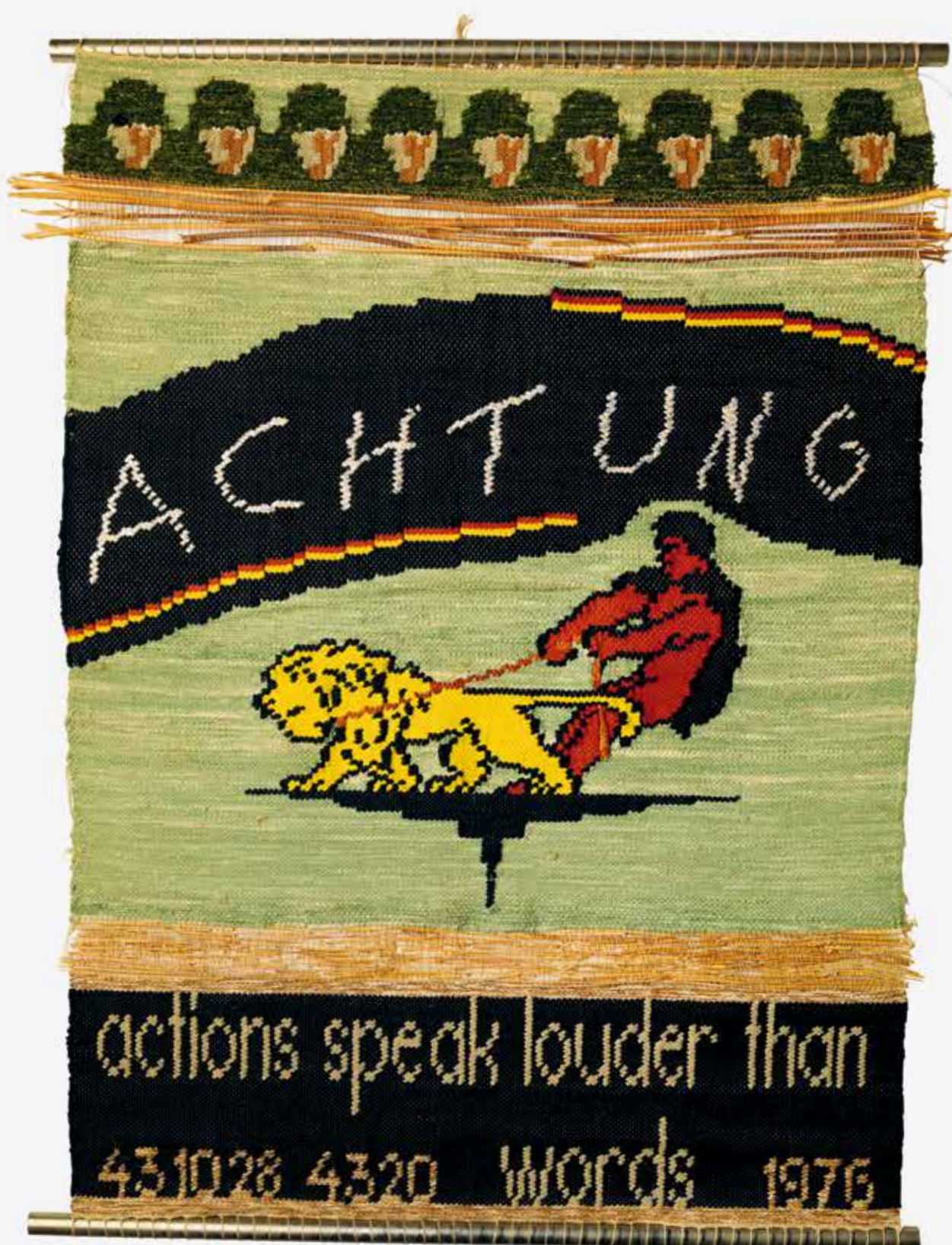
Elle belle bi nu är du fri kvinna
[Elle belle bi ahora eres libre, mujer]
1975 / 2020



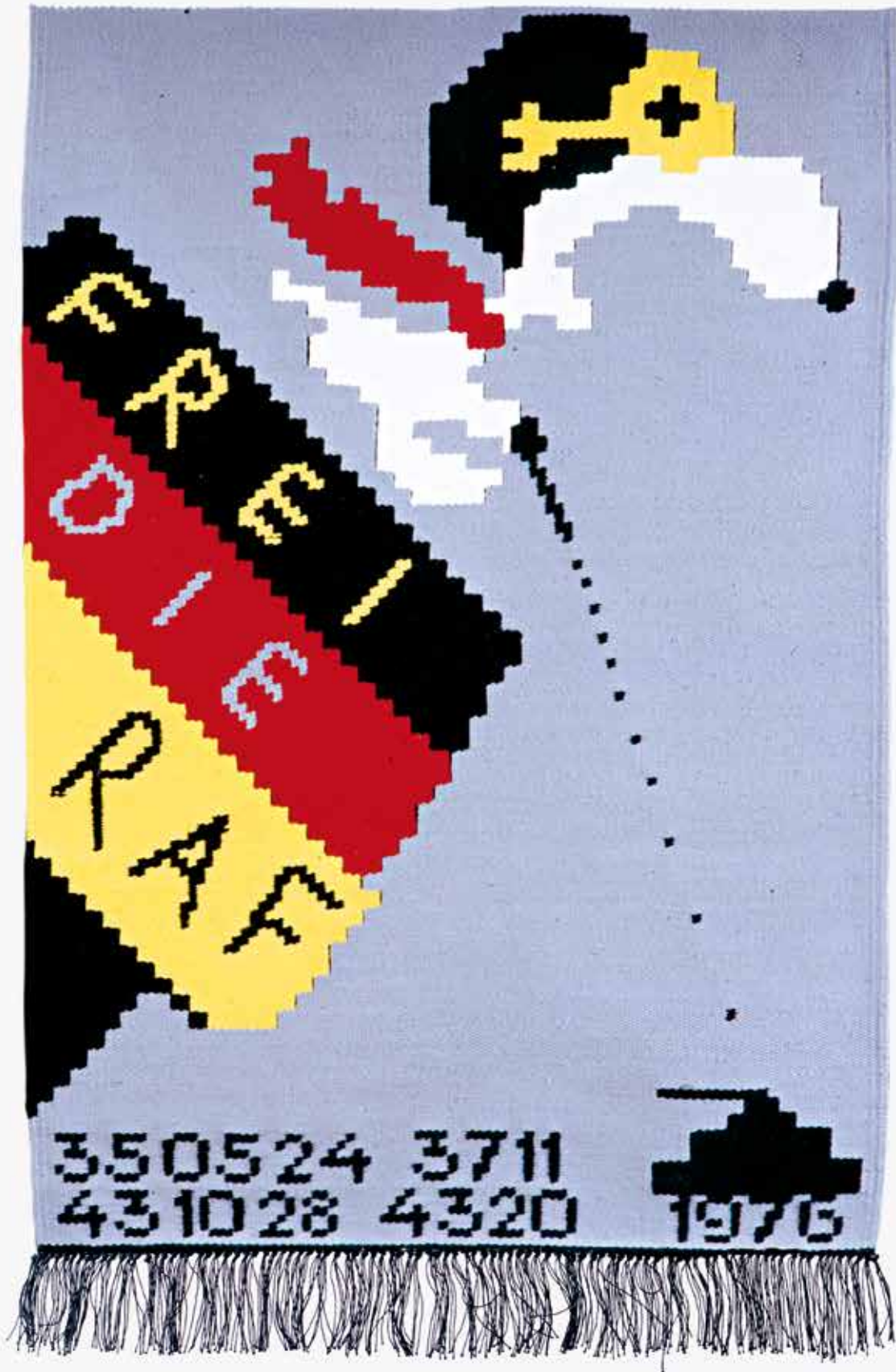


Trampa ente på gräset
[No pisen el césped]
Década de 1970 / 2016





Achtung - Actions Speak Louder than Words
[Atención - Las acciones hablan más alto que las palabras]
1976



Frei die RAF
 [Libertad para la RAF (Fracción del Ejército Rojo)]
 1976







Per Roland Nilsson
Charlotte Johannesson
con su Apple Plus II,
tras regresar de Silicon
Valley, 1981



**EL
TEATRO
DIGITAL**

**HÍPER-
TEJIDO**

AMALIE SMITH

Son las 10:35. Estoy sentada junto a la ventana en un café del barrio de Nørrebro, en Copenhague, escribiendo en una libreta. Al otro lado del cristal veo apoyado en él el hombro de una mujer joven. Está sentada por debajo de mí, y sigo con la vista lo que tiene entre las manos. Primero lee un libro con páginas amarillas. Diez minutos después, aparece un teléfono, que se apoya en el libro y que ella controla con el dedo índice derecho. Ahora lo tiene entre las manos y lo maneja con los pulgares.

A través del cristal, por encima del hombro de la mujer, lanzo miradas furtivas a la pantalla del teléfono. Aparto la mirada cada vez que ella escribe mensajes; solo me interesan las imágenes. Hasta ahora, mi mañana ha estado llena de ellas, pero el teléfono de la joven mujer muestra unas totalmente distintas a las que hay en el mío. Un rostro que aparenta estar utilizando hilo dental gracias a una precisa coordinación entre las manos y los labios. Un reluciente huevo cortado sobre un plato de porcelana con flores azules. Gemelos que bailan sincronizados.

Penélope teje mientras Ulises está embarcado en un largo viaje. Me imagino que el telar está junto a la ventana. En la calle están sus 108 pretendientes. Penélope se asoma.

“Pretendientes —dice—, hagamos un trato. Voy a tejer un sudario para mi suegro Laertes. Cuando lo haya terminado, me volveré a casar”.

Los pretendientes aceptan y se retiran de la ventana. Penélope continúa al lado del telar, junto a la ventana, tejiendo de día, tal y como había acordado, pero de noche da marcha atrás y des-teje el trabajo realizado.

Cada día es una cascada de imágenes. No puedo evocar con claridad cuáles ha mostrado mi pantalla. Podría ser la mano de un niño agarrando una sábana de algodón, una pila de libros recibidos por correo, un anuncio de edredones, un torso sudando en el espejo de un gimnasio, algo de una manifestación o de una fiesta.

No sé con qué intensidad o de qué modo se almacenan en mi cerebro las imágenes de la pantalla, pero cuando me encuentro en vivo a alguien que estaba en ella, se quedan colgando alrededor de esa persona como un vestido brillante.

Las imágenes digitales son reales, vivas, animadas y animadoras. Cuando las producimos, cambiamos la realidad analógica, las cortamos, las aplanamos y las ponemos en circulación. Aplicamos filtros cada vez más avanzados, cambiamos rostros, nos ponemos máscaras. Vivimos en el teatro digital. Crece el telar de imágenes.

Digitalteatern es el nombre del estudio gráfico-informático que pusieron en marcha Sture y Charlotte Johannesson en Malmö a principios de la década de 1980, cuando las imágenes digitales eran una tecnología novedosa e inexplorada. Me pregunto si eligieron ese nombre porque tenían la sensación de que las imágenes digitales estaban vivas.

Cuando termina, se duerme en la cama que Ulises construyó con la madera de un árbol arraigado y que no se puede cambiar de lugar.

¿Qué teje Penélope? Nunca será una imagen.

Penélope de día: construir una imagen. Penélope de noche: deshacer una imagen hasta convertirla en su parte física.

El telar es una tecnología antiquísima, quizá la más vetusta. Según algunos hallazgos arqueológicos data del año 5000 a.C., lo cual la convierte en la precursora de las matemáticas y del lenguaje escrito. Tejer una imagen, al contrario que, por ejemplo, dibujarla con un dedo en la arena, exige una planificación y un pensamiento matemático.

En el telar, lo abstracto se vuelve concreto porque crea un tejido, y lo concreto abstracto porque forma una imagen.

Son las 14:30 y he llegado a mi estudio. Ojeo una carpeta que me ha mandado por WeTransfer el comisario Lars Bang Larsen y que contiene imágenes de las obras de Charlotte Johannesson. Miro una subcarpeta con fotos de tejidos de los años sesenta y setenta, antes del teatro digital. Con una base de enseñanza clásica, Charlotte experimentó tejiendo imágenes con fibra de cáñamo. Los motivos contenían indignación política, pero también eran sorprendentes en su conjunto. Una especie de memes con crítica social. *Frei dei RAF* [Libertad para la RAF] muestra imágenes de Snoopy disparando a un vehículo militar. Figuras humanas pixeladas con cabezas animales y vegetales marchando en fila. *I'm no Angel* [No soy un ángel], aparece escrito en una imagen de Mickey Mouse con los brazos extendidos, y en la pared está escrito el mismo lema.

En una entrevista, Charlotte cuenta cómo en 1978 cambió su telar por un ordenador Apple II Plus que un joven sueco había conseguido en Estados Unidos. En otros textos se menciona que lo que da a cambio es una imagen tejida. Este trueque tiene carácter de mito. Telar por ordenador, ordenador por telar. Se intercambian los géneros. Se cambia la idea que se tiene del trabajo artesanal. El joven ha agotado las posibilidades que da el ordenador y quiere tejer. Charlotte quiere ir por otro lado. Cuando permite que su telar entre en el trueque, no se trata solo de una cuestión monetaria, se deshace de él y abandona la posibilidad de llevar a cabo el trabajo artesanal que le enseñaron a hacer.

Cuando, a principios del siglo XIX, el comerciante Joseph Marie Jacquard acopló la tarjeta perforada al telar, hizo efectiva la producción de tejidos estampados. Las tarjetas contienen plantillas textiles de la misma manera que el metal perforado de una caja de música contiene una melodía.

Junto con la máquina de vapor, este invento es el punto de partida de la industrialización en Francia. Miles de tejedores experimentados pueden ser sustituidos por vapor y por tarjetas de cartón perforadas.

También en Gran Bretaña se acelera la industrialización. En los años treinta del siglo XIX, el matemático Charles Babbage descubre que las tarjetas perforadas de Jacquard se pueden emplear para almacenar algo más que plantillas para el telar. Idea la “máquina analítica”, una calculadora mecánica a vapor que mide catorce metros de largo y que utilizaría las tarjetas perforadas del telar para almacenar datos y operaciones algorítmicas. Aunque nunca se llegó a construir, hoy en día se considera el primer ordenador de la historia.

Jacquard pudo acoplar las tarjetas al telar porque el acto de tejer ya es, en sí mismo, una tecnología binaria: la trama pasa sobre la urdimbre o por debajo de ella. Estas dos situaciones se pueden traducir en un agujero o en un no-agujero de la tarjeta. Y, después, en ceros y unos.

Ordenador por telar. Es difícil imaginarse un intercambio equivalente, ya sea anterior o posterior (quizá con la excepción de hace ciento cincuenta años, cuando el telar de Jacquard le prestó sus tarjetas perforadas a «la máquina analítica»). En 1978, el ordenador se ha convertido en una herramienta de trabajo que produce imágenes, le han añadido una pantalla y salida visual, y esas imágenes vuelven a tener la misma calidad que las del telar. El Apple II Plus tiene una pantalla con una resolución de 280×192 píxeles, aproximadamente la misma cantidad de hilos que puede contener el telar de Charlotte. Los dos suecos también intercambian *hardware* capaz de producir imágenes con la misma resolución.

Cuando un impresor, un fotógrafo o un pintor ven en la pantalla del Apple II Plus imágenes con una pésima resolución, una tejedora de imágenes ve posibilidades. Ella sabe que se pueden crear imágenes con significado con una cantidad limitada de píxeles. Colorearlas en la pantalla es un trabajo manual pesado que requiere de la paciencia de la tejedora. $280 \times 192 = 53\,760$ píxeles.

En la carpeta que me envió Lars Bang Larsen hay una subcarpeta llamada *screen graphics*. Son imágenes de pantalla, literalmente: imágenes realizadas en la pantalla. Están sacadas de viejos disquetes restaurados, probablemente hayan pasado por varios formatos y ahora se encuentran en mi ordenador a una resolución que es exactamente el doble de la original. Cada una de ellas pesa 645 KB. Son las 15:40 y mi pantalla le devuelve la vida a obras de hace casi cuarenta años.

La tarjeta es el enlace físico que conecta la historia del ordenador con la del telar. Si tiramos del hilo de ese enlace y nos remontamos atrás en el tiempo, vemos que la historia del ordenador es milenaria.

Ya anteriormente, cuando se tejía, las imágenes se disolvían en puntos que se combinaban en hilos que a su vez se combinan en patrones o imágenes no muy distintos de los píxeles de una pantalla.

La condesa Ada Lovelace, amiga de Charles Babbage, estudia matemáticas por correspondencia y escribe notas decisivas que acompañan el descubrimiento de su amigo. Es hija del poeta Lord Byron y sabe apreciar la relación poética existente entre la máquina y el telar cuando escribe:

“Podemos afirmar que la ‘máquina analítica’ teje modelos algebraicos del mismo modo que el telar de Jacquard teje flores y hojas”.

Me imagino a Ada en su pupitre el fresco verano de 1843, con las cortinas de su despacho echadas, totalmente enfrascada en sus notas. No duerme, no come, emplea toda su energía en comprender qué puede aportar a este mundo una calculadora mecánica.

También en las imágenes digitales Charlotte combina eslóganes y símbolos. *Take Me to Another World*, aparece en la imagen de algo que parece ser un radar y el globo terráqueo juntos. *x y z ESPRIT SURF?* está escrito en la imagen de un ordenador, la Tierra, un satélite, unas herramientas, y uno de sus hombres pixelados, con un bastón en la mano, parece dirigir la imagen. Los elementos aparecen en otras imágenes, pero cambian de color y orientación. Lo digital permite repeticiones y variaciones.

El color negro llena más las imágenes en las pantallas que en los tejidos. Es como si todas las imágenes aparecieran en un fondo negro. Quizá en la práctica haya sido así y la pantalla vacía fuera negra antes de que le pusieran color. Que la imagen digital sea luz que sale de la oscuridad de la pantalla.

Una imagen hace que me detenga. Muestra un dibujo de una persona que está sentada ante un ordenador. Dentro de la pantalla crece una estructura que reconozco de inmediato. Parece una planta con un único tallo, con una simple raigambre en un extremo y una explosión de tentáculos en el otro. Está situada en la pantalla de tal manera que crece hacia atrás y hacia arriba, parece una antena a la que el ordenador comunica con algo más grande.

Escribe con lápiz: “Al hacer posible que la máquina combine una cantidad ilimitada de símbolos generales con ilimitadas variaciones, se crea un enlace entre los movimientos de la materia y los procesos mentales abstractos en la rama más abstracta de la ciencia de las matemáticas”.

Las notas están clasificadas de la A a la G y en la nota G describe detalladamente cómo la máquina, mediante el empleo de repeticiones cíclicas, puede calcular una secuencia hasta llegar a una serie conocida como “los números de Bernoulli”. Hoy en día, esta fórmula se considera el primer algoritmo computacional de la historia.

Después de las notas, en una carta, escribe que espera poder descubrir las leyes según las cuales se produce el movimiento de las moléculas del cerebro humano.

“No veo —escribe— por qué el tejido cerebral debería ser para los matemáticos más inmanejable que el tejido planetario astral y sus movimientos si se observa desde el ángulo adecuado. Espero poder transmitir a las futuras generaciones un ‘Cálculo del sistema nervioso’”.

Quiere dejarnos el algoritmo de los nervios.

No lo consigue.

Conozco la estructura porque la he visto anteriormente en un dibujo. Así es como se dibuja una neurona, una célula nerviosa que se encuentra en el interior del cerebro humano. Lo he visto en un artículo acerca de los algoritmos de aprendizaje automático, que usan la neurona como estructura base y que por ese motivo se llama “red neural” o simplemente IA (inteligencia artificial).

Debo recordarme a mí misma cómo se representaba esta imagen en la primera mitad de los ochenta. En aquellos años, las imágenes creadas por ordenador no estaban más avanzadas que la plantilla que servía de patrón para la imagen de un tejido. Las neuronas cerebrales ya eran conocidas. *Neuromante*, de William Gibson, es de 1984. Los algoritmos de aprendizaje automático en forma de red neural ya estaban en proceso de desarrollo, pero en modo alguno estaban extendidos. Los ordenadores del teatro digital tampoco pueden acoplarse a Internet. Aun así, en los archivos digitales veo una imagen de Internet como un telar neural de conexiones. No puedo dejar de pensar en la neurona de la imagen de Charlotte que crece en la pantalla como una predecesora del tejido de imágenes digital y neural que está por llegar.

Charlotte Johannesson trabaja durante siete años con imágenes digitales. Luego, alrededor de 1985, deja de hacerlo. Apple moderniza la interfaz de usuario. Los algoritmos se encierran en cajas negras. En el momento en que lo digital permite un uso fácil, Charlotte ya no puede usarlo para crear imágenes. Me imagino que lo que le atrae no es el ordenador como un acto de magia, sino como herramienta práctica que produce imágenes. Como tejedora, quiere tener las manos ocupadas en herramientas de producción, controlarlas y saber qué hacen.

La palabra “texto” viene del latín *textus*, participio del verbo *texere*, que significa “tejer”.

Internet nos dio hipertextos con enlaces y conexiones mutuas con textos de por medio. El hipertexto rompe los hilos del texto y los conecta a través de tejidos, una intra-red (*inter-net*).

Lo que hace que los trabajadores de Google se den cuenta de que tienen que desarrollar un algoritmo de búsqueda de imágenes es un trozo de tela de seda.

Chifón con estampado de palmeras. Medio transparente, para mostrar lo que esconde. Diseñado y confeccionado por Versace, lo llevó Jennifer López en la entrega de los Grammy del año 2000.

El trozo de tela más buscado en Google en su momento, la imagen que todo el mundo quiere ver.

Ese año, el ordenador puede leer y buscar en un texto, pero aún no puede ver. Presenta a ciegas las imágenes que aparecen en contexto con las palabras de búsqueda.

¿Cómo hacer que una máquina busque imágenes que constan de cientos de miles de diminutos paneles de colores? ¿Cómo construir un telar que pueda ver la imagen que está tejiendo?

I'm no Angel se llamaba el tejido (¿o era una imagen?) que Charlotte cambió por el ordenador. El telar no es ningún ángel, pero el ordenador tampoco. Ambos son máquinas de automatización, una simple reducción a ceros y unos. La diferencia entre ambos es si el usuario puede tocar el programa.

Las obras digitales que Charlotte Johannesson hizo entre 1978 y 1985 son el resultado de un periodo extraordinario en la historia de la informática y un modo artesanal de trabajar con ella. En aquel momento, la pregunta “¿qué es una imagen digital?” solo tenía por respuesta la cantidad de horas que se tardaba en colorear 53 760 píxeles.

Son las 17:35 cuando bajo la tapa del portátil, lo meto en una bolsa y salgo del estudio. Pienso: ¿quizá al reaccionar por primera vez a las nuevas tecnologías es cuando las podemos ver con mayor claridad? Porque se adentran en un mundo donde son nuevas. Al contrario que hoy, cuando se cuelan entre nosotros imágenes digitales a todas horas. Quizá por eso nos siguen resultando interesantes las imágenes de Charlotte, tantas imágenes digitales después.

Para que la máquina sea capaz de ver qué hay en una imagen, Google comienza a desarrollar las redes neurales, a entrenarlas y a hacerlas más profundas.

No están programadas con la inteligencia tradicional de “si x, entonces y”, sino que constan de una red de “neuronas” digitales que se envían información entre sí constantemente. Al igual que las neuronas del cerebro, las digitales pueden comportarse de forma pasiva o “dispararse”. Se puede mejorar y entrenar a la red con grandes cantidades de datos para, por ejemplo, reconocer los rostros que hay en una imagen.

Mientras se entrena a la red, el algoritmo transcribe su propio código, pero este, durante el proceso, se alarga y se hace incomprensible para los humanos. A medida que el algoritmo se hace capaz de ver lo que hay en la imagen, los programadores se vuelven incapaces de predecir el comportamiento del código.

Con las redes neurales, no solo el texto, sino también el tejido de la imagen, se vuelve “híper”.

Nuestras pantallas se convierten en productos textiles electrónicos y supersónicos. Miles de millones de imágenes se entretejen y se deshílan en infinitas plantillas duplicables de píxeles.

Son las 18:45 y, mientras hago la cena, escucho un podcast acerca de GPT-3, la nueva generación de red neural capaz de generar textos. El periodista parece inquieto: GPT-3 puede escribir por sí mismo textos cortos, comprender de qué género son y crear textos literarios sin tener información adicional. Se trata de un algoritmo avanzado que tiene en cuenta 175 000 millones de parámetros antes de comenzar a escribir. Su predecesor, GPT-2, llegaba a mil millones y medio.

Son las 21:43 y estoy sentada en la cama. Echo un vistazo a las imágenes del texto del documento que he abierto en el ordenador. Es una manera de entretejer textos ya publicados y textos del propio día. En el teléfono brillan imágenes de otros. Una mosca aterriza en la pantalla del ordenador. Una vaca extraviada al atardecer. Alguien pregunta al resto de usuarios por experiencias con edredones, anuncios y las opiniones fluyen. Pasta con champiñones. Se inaugura una exposición.

Quiero hacerle una pregunta a una inteligencia artificial: ¿qué pasó con las imágenes digitales después de 1985, cuando Charlotte las dejó?

Busco en Internet información sobre GPT-3 y encuentro una página en la que se puede obtener autorización para usar el algoritmo. En la solicitud, el usuario debe dar cuenta de cómo evitará hacer un mal uso. Pido permiso, aunque ya sé que no me van a responder de inmediato, si es que llegan a contestar. A cambio, encuentro el predecesor de GPT-2 y GPT-3, que es menos inteligente y está disponible en varias interfaces de usuario en la red. Elijo una, escribo “Cuando Charlotte Johansson dejó de trabajar con el ordenador en 1985” y pulso el botón “more”.

El ordenador empieza a crear.

Podemos imaginarnos que es Penélope quien teje y desteje los tejidos de las pantallas. Ulises no ha vuelto de su heroico viaje. Penélope sigue sentada junto al telar tejiendo de día y destejiendo de noche y no se aburre. Los turnos han crecido tanto que el descanso entre ambos se ha convertido en un centelleo casi imperceptible. Ya no tiene tiempo de dormir, así que ha dejado que la cama de matrimonio se convierta en un telar tridimensional más grande y más veloz que teje a distancia imágenes con rayos invisibles.

Esas imágenes que Penélope “teleteje” y desteje se unen en un telar tridimensional al que podemos llamar “híper-tejido”. A su nuevo telar lo podemos denominar “híper-telar”.

A diferencia de los chips de los ordenadores, el híper-telar no merma con el desarrollo tecnológico.

Al contrario: cuantos más datos se incluyan, mayor será el telar. El híper-telar pasa de ser del tamaño de un aula al de una nave industrial. Se extiende hasta llegar a ser tan grande como una ciudad, una isla, un país.

En 2022 será igual de grande que Europa.

“Cuando Charlotte Johannesson dejó de trabajar con el ordenador en 1985 tenía una mente propia. El señor Johannesson se despertaba a menudo para encontrar que todos los programas que se ejecutaban en su ordenador se ejecutaban al revés. Las computadoras de su casa realizaban los movimientos de buscar virus, pero los programas a menudo cambiaban el virus por otra cosa. Le hizo sospechar que su ordenador había sido puesto en riesgo. También descubrió que los programas enviaban mensajes a su teléfono sobre eventos de su vida. Su teléfono incluso envió la hora. Trató de solucionar el problema. Escribió un programa que revertiría todo el *software* en el ordenador, pero cuando trató de revertir eso, su ordenador comenzó a funcionar nuevamente. Descubrió que el problema era la forma en que estaba conectado el ordenador. El microprocesador se configuró para que cualquier programa que se ejecutara en el ordenador tuviera una puerta trasera incorporada”.

Y el texto continúa.

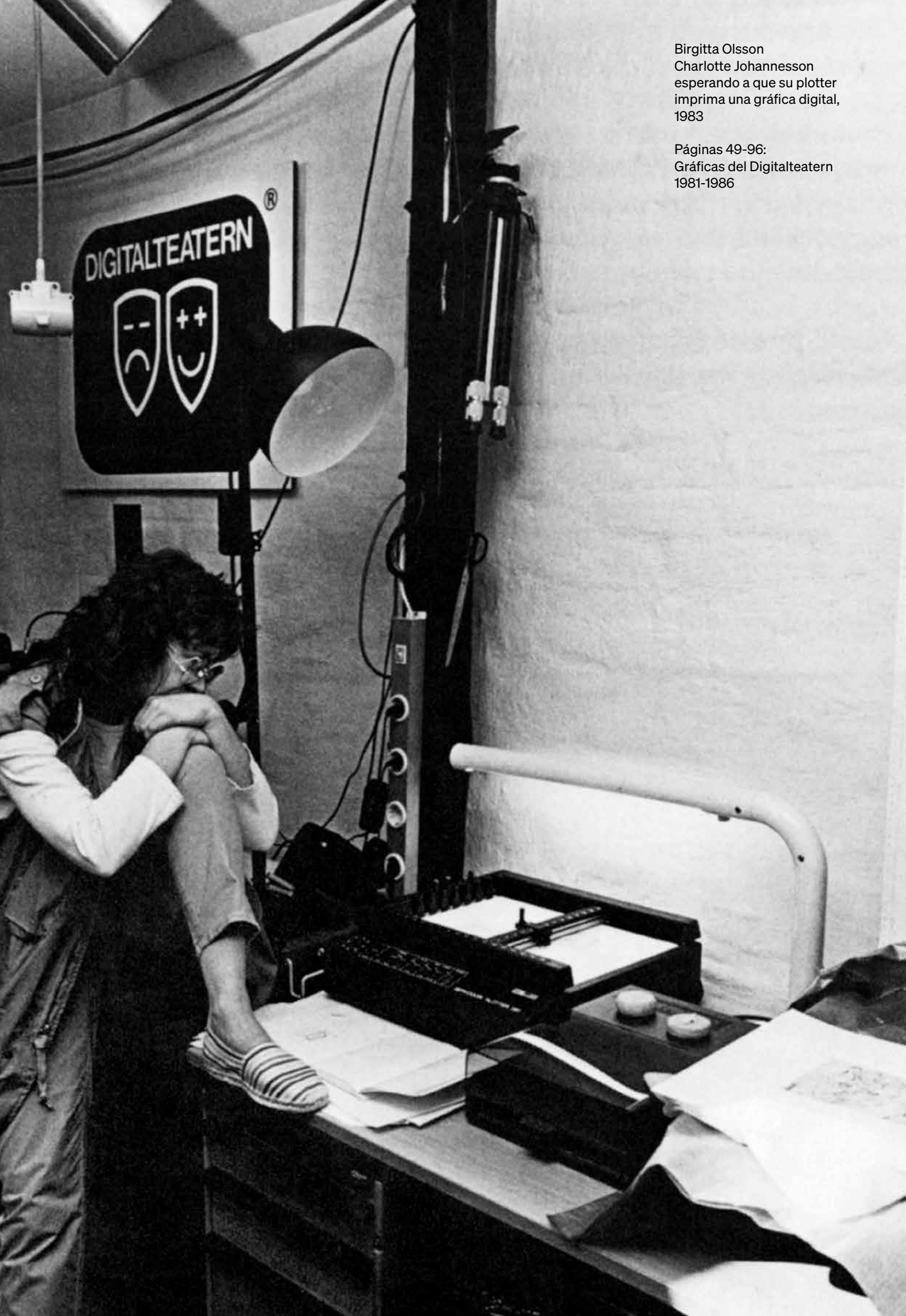
En 2035, como la Tierra.

Penélope, junto al telar, realiza notables cambios en el mundo, en nuestras pantallas y en nuestros tejidos cerebrales.

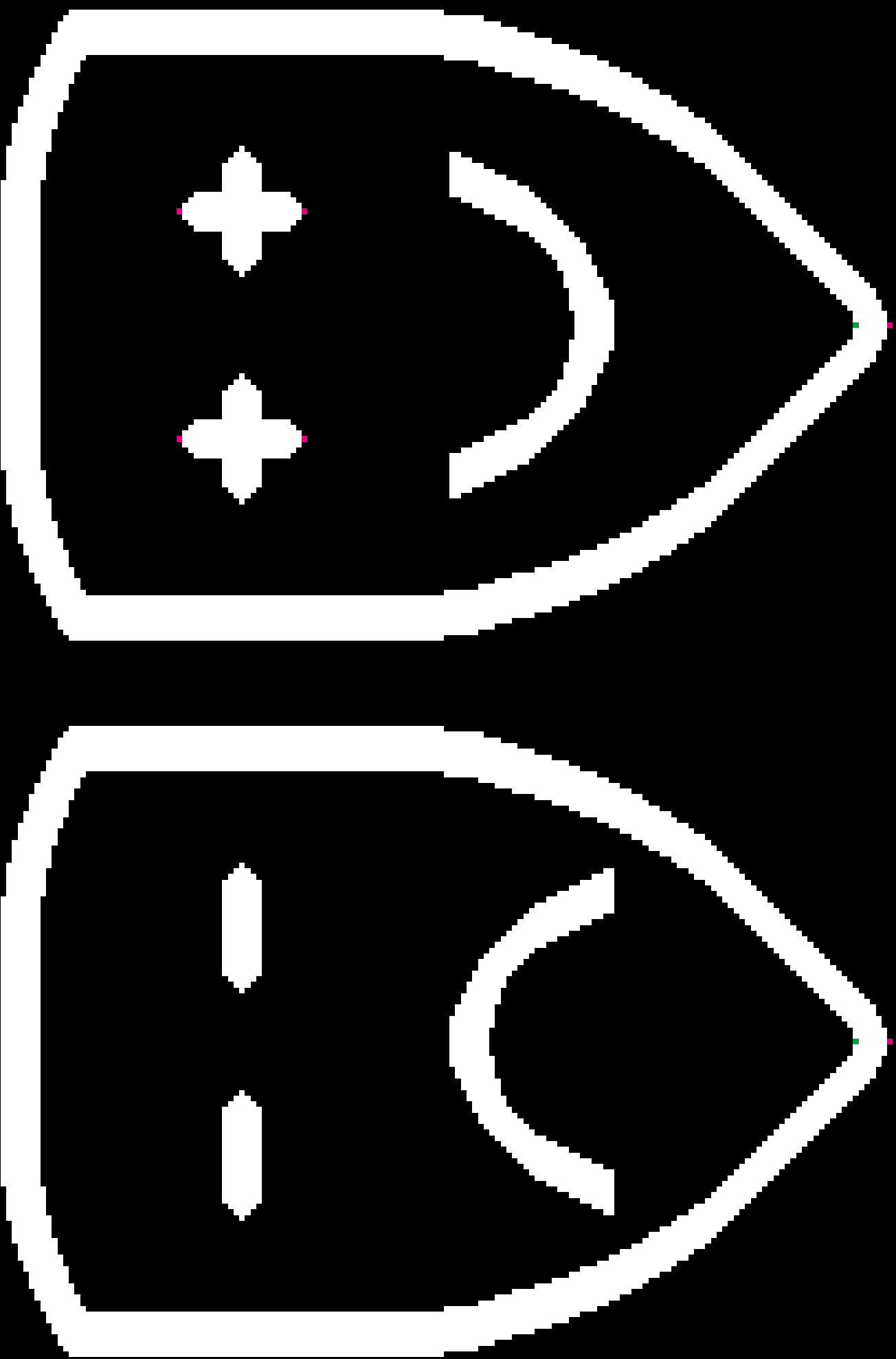
El texto “Híper-tejido” es un extracto de la novela *Thread Ripper*, Copenhague, Gyldendal, 2020.

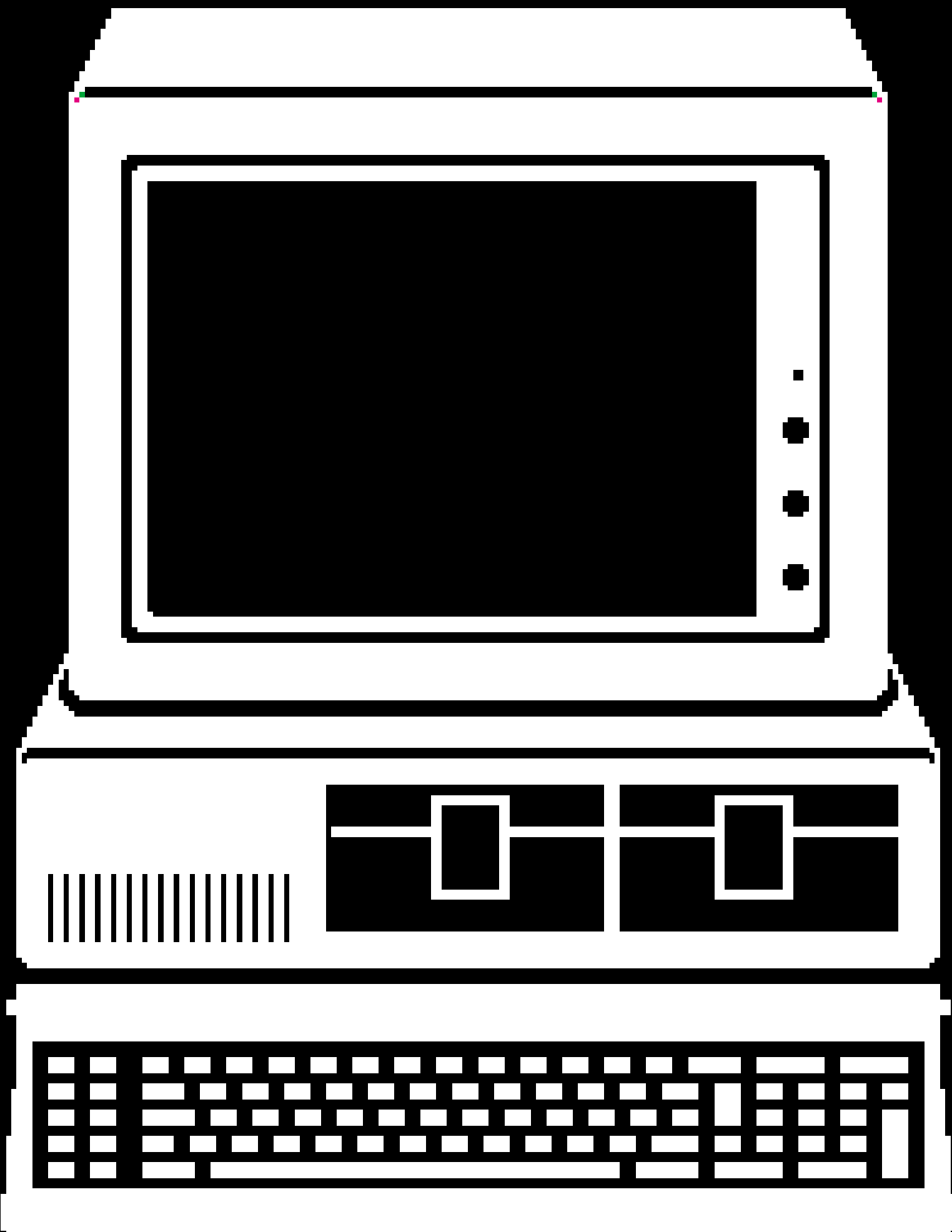
Birgitta Olsson
Charlotte Johannesson
esperando a que su plotter
imprima una gráfica digital,
1983

Páginas 49-96:
Gráficas del Digitalteatern
1981-1986

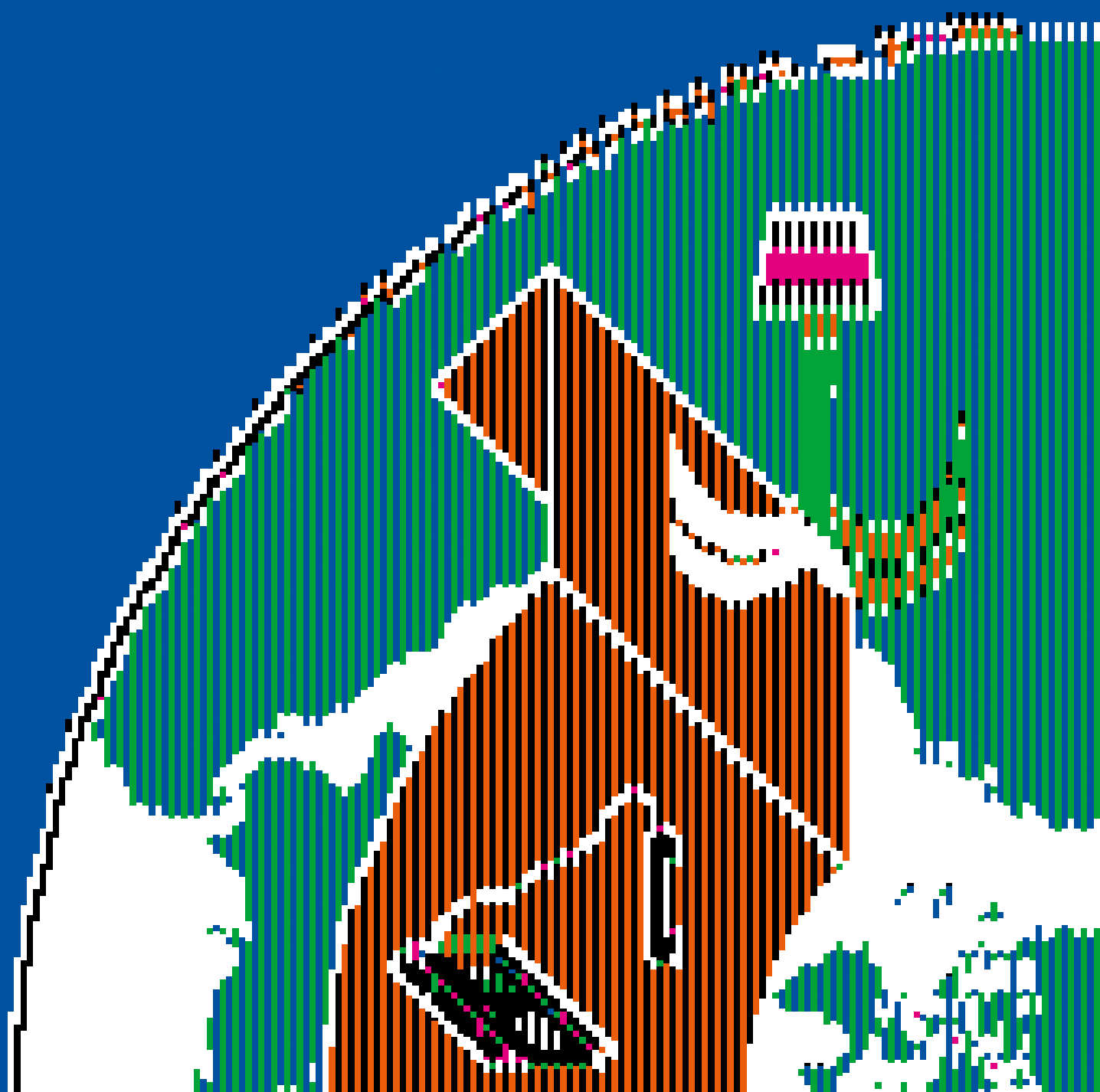


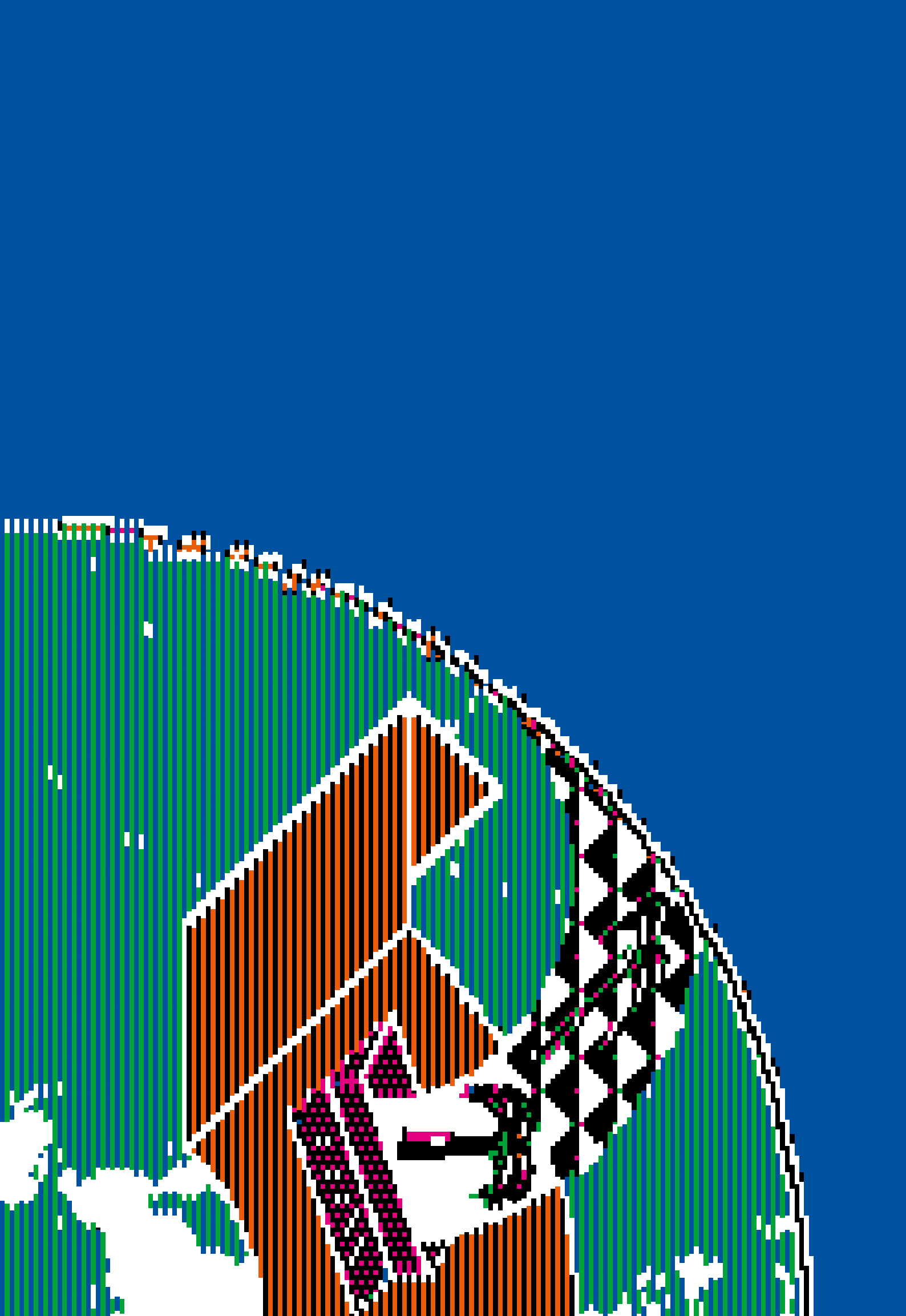
THE DIGITAL TRANSITION

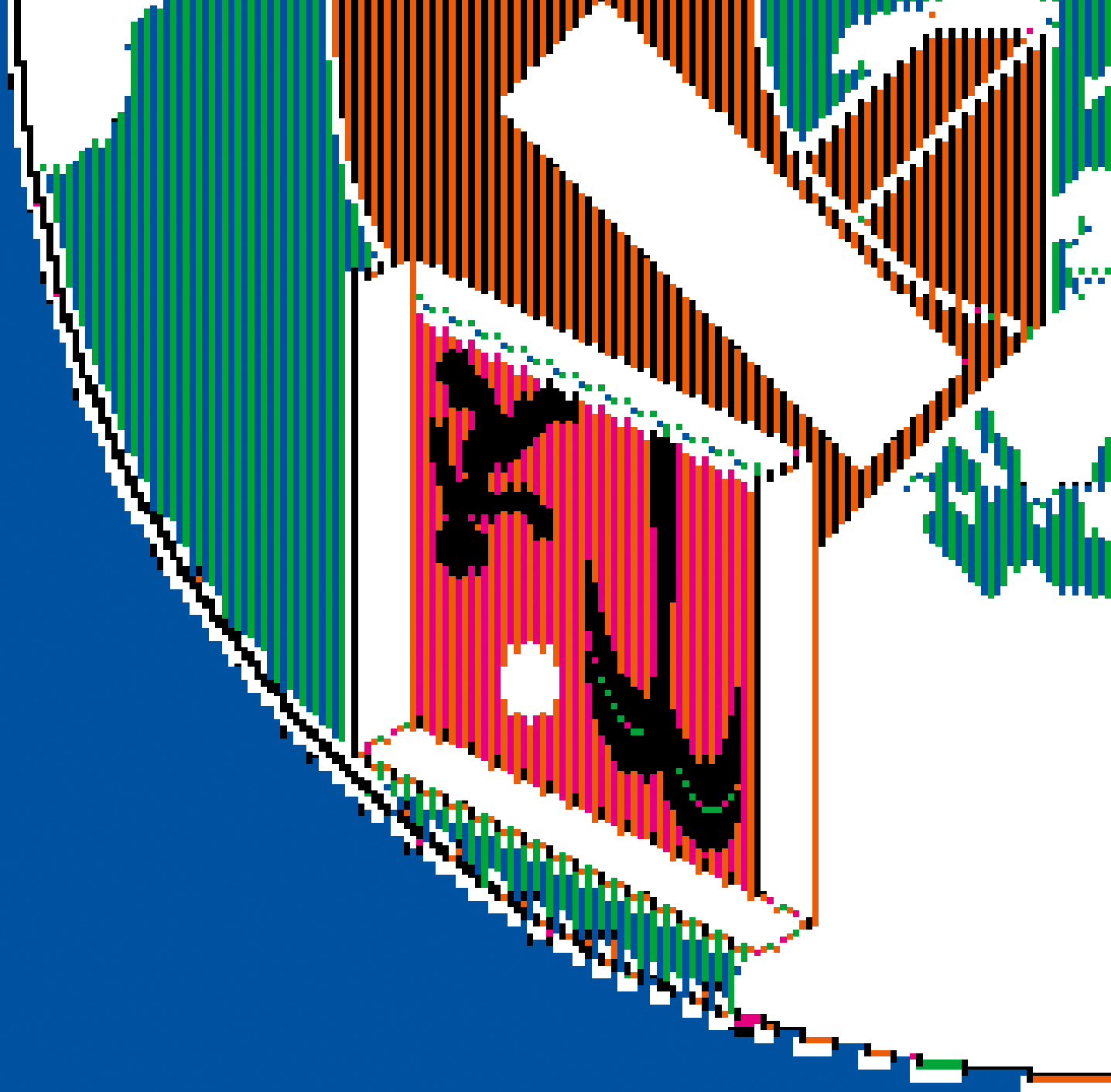


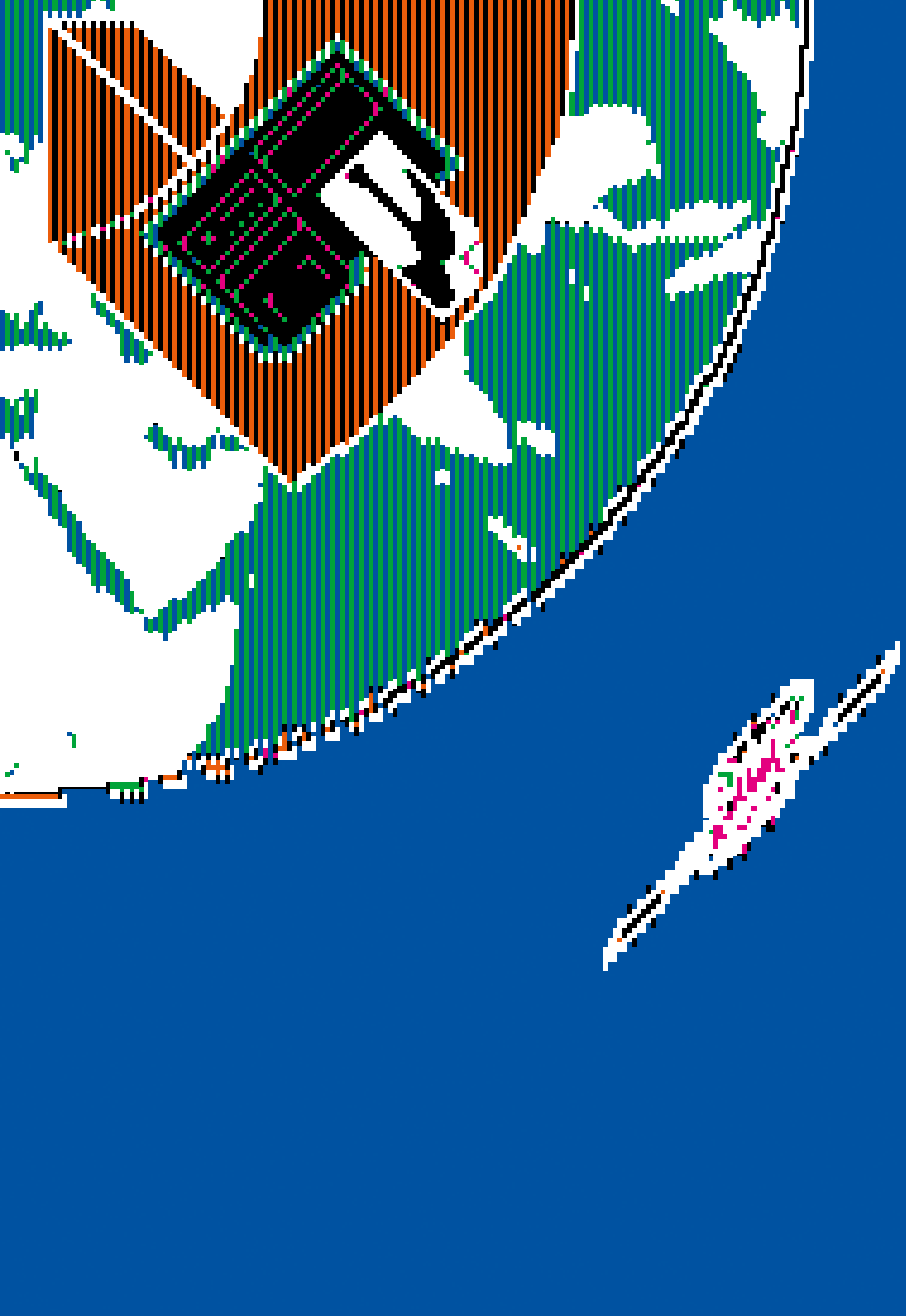


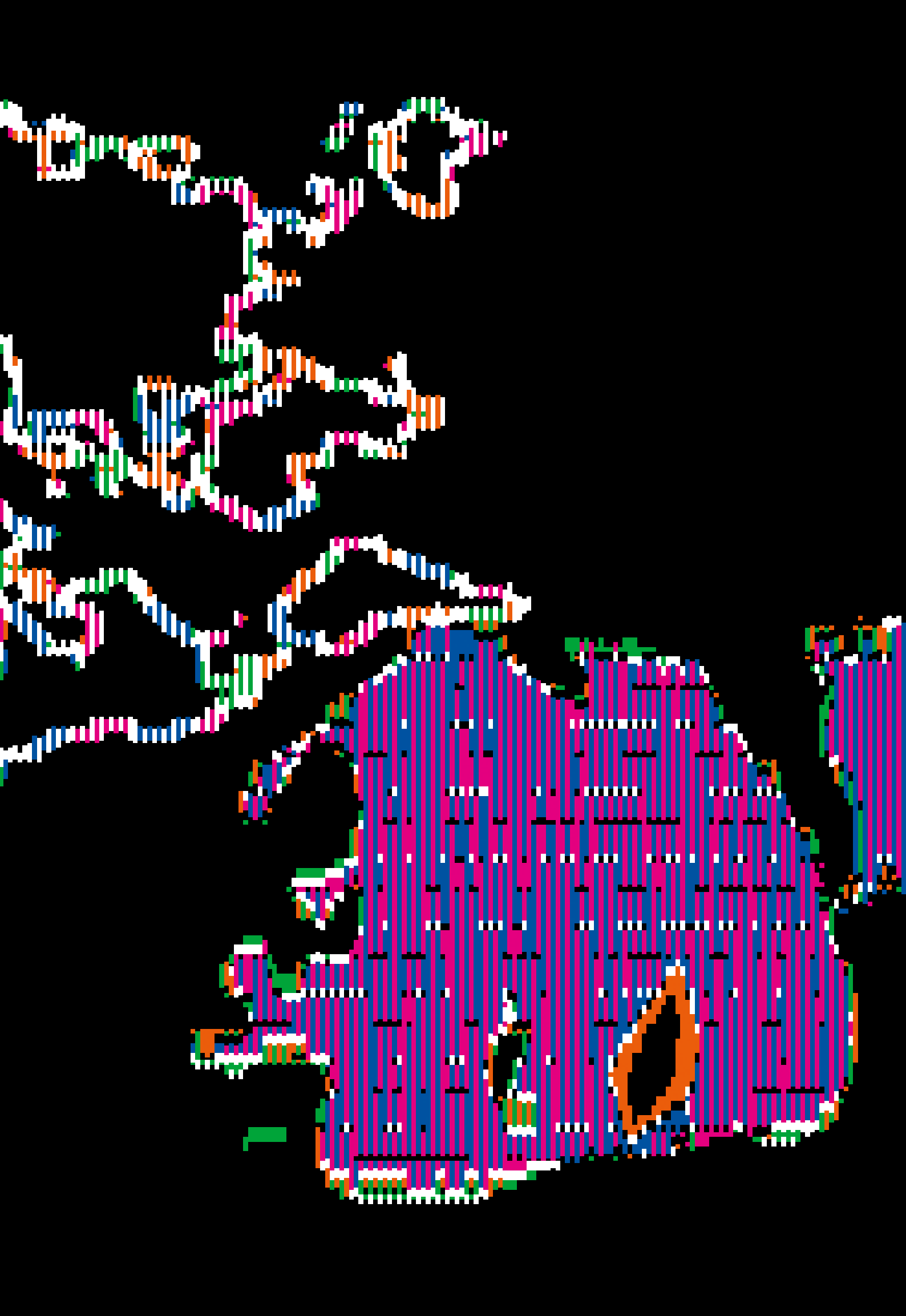


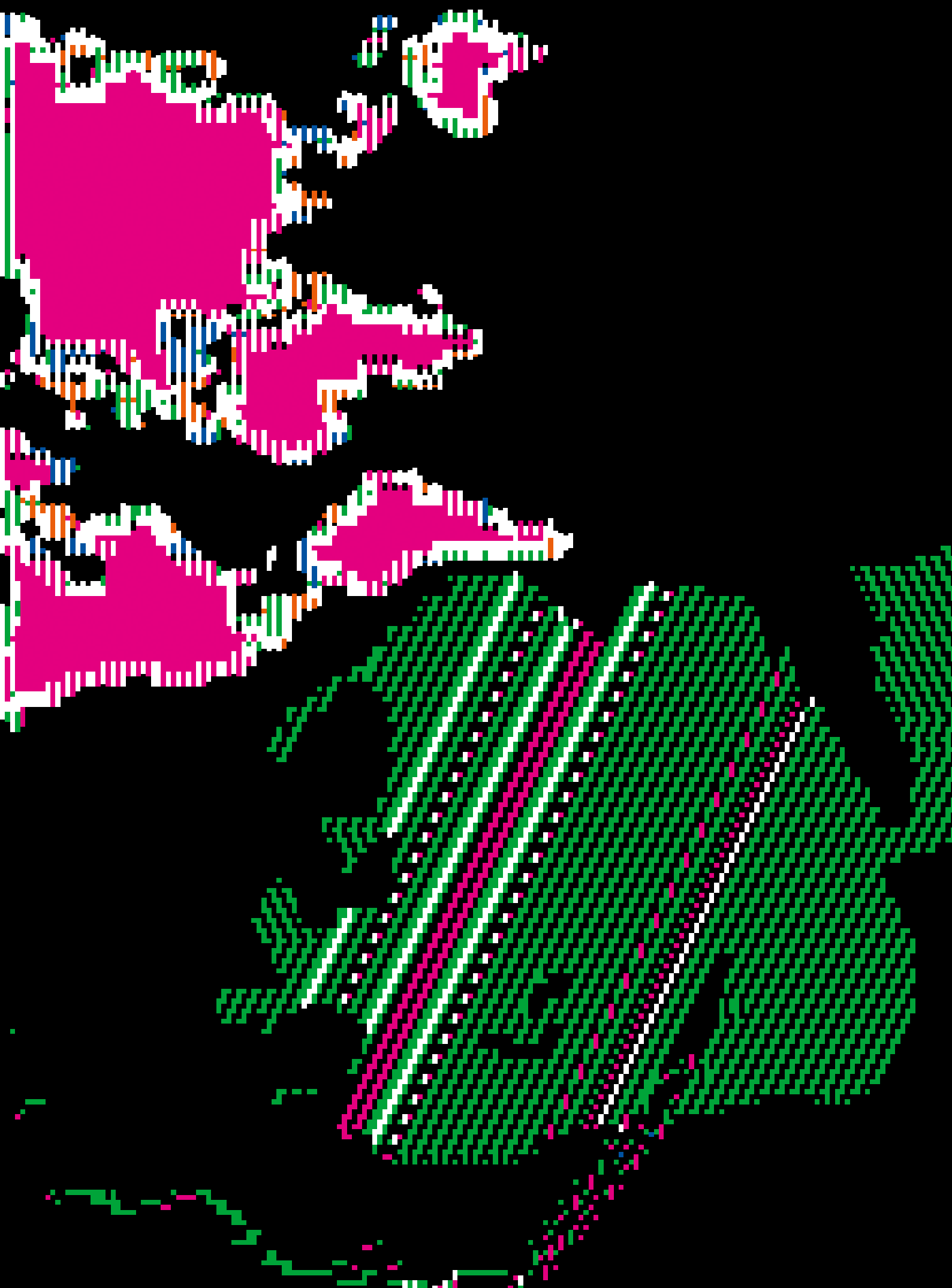


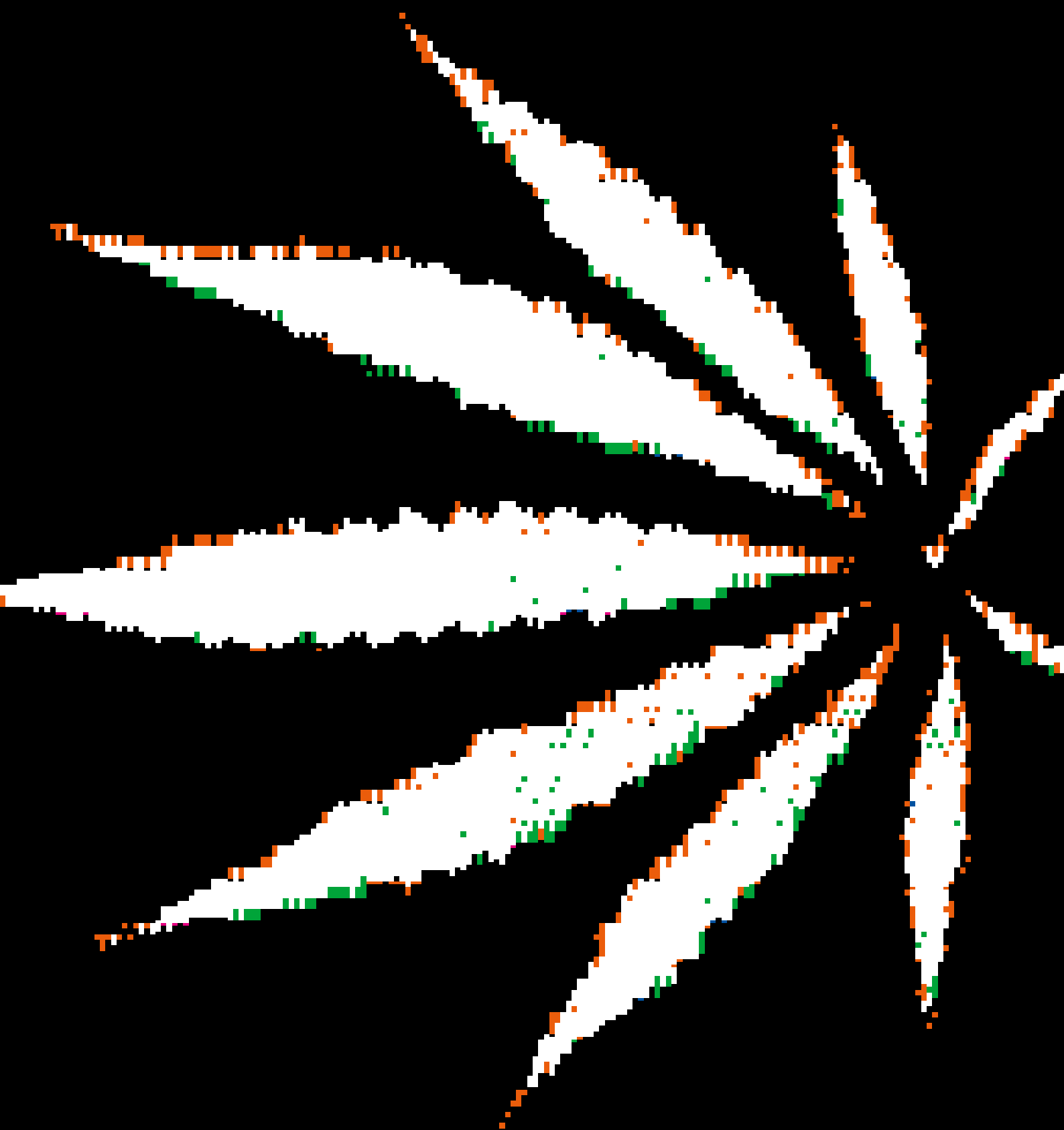






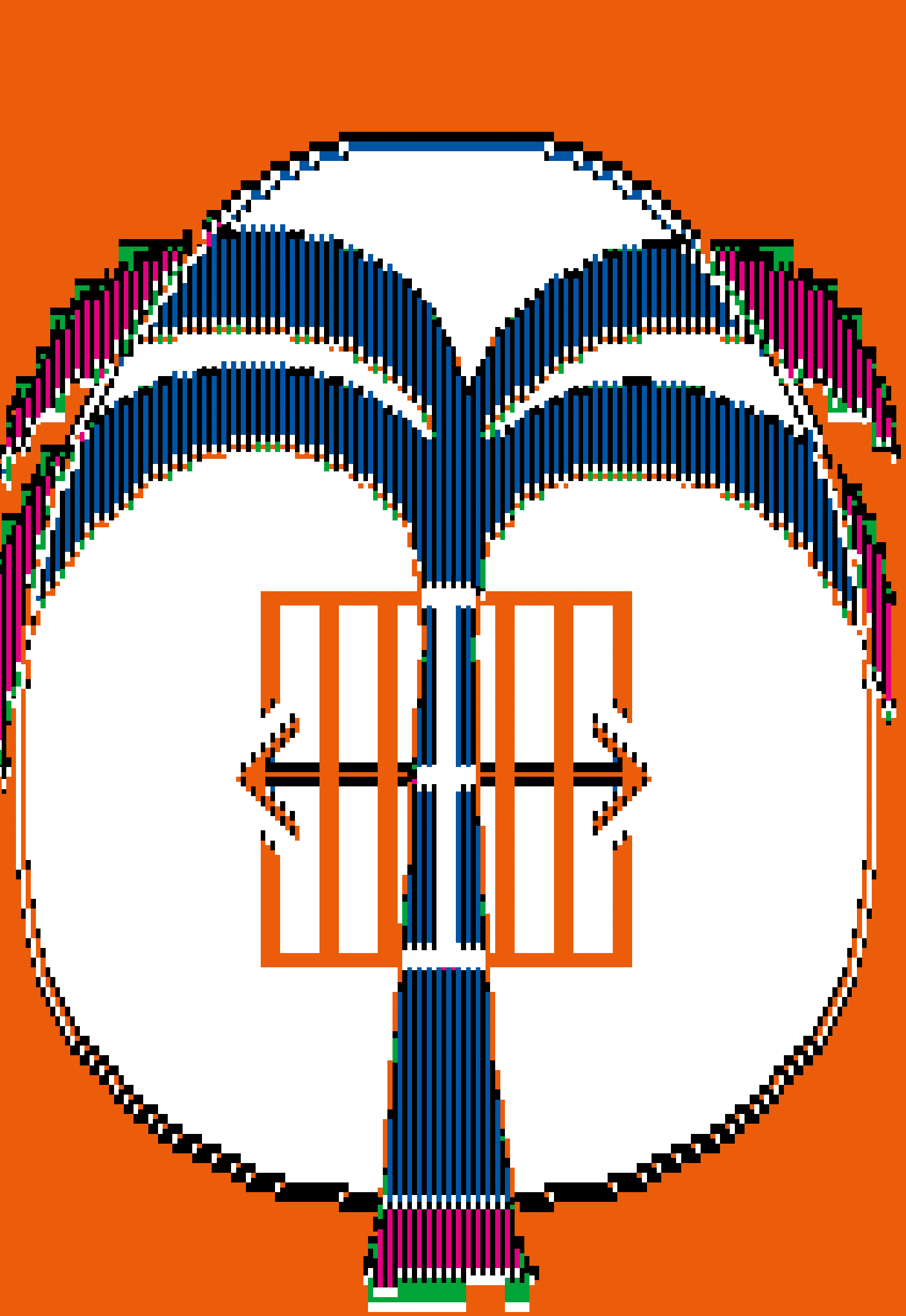


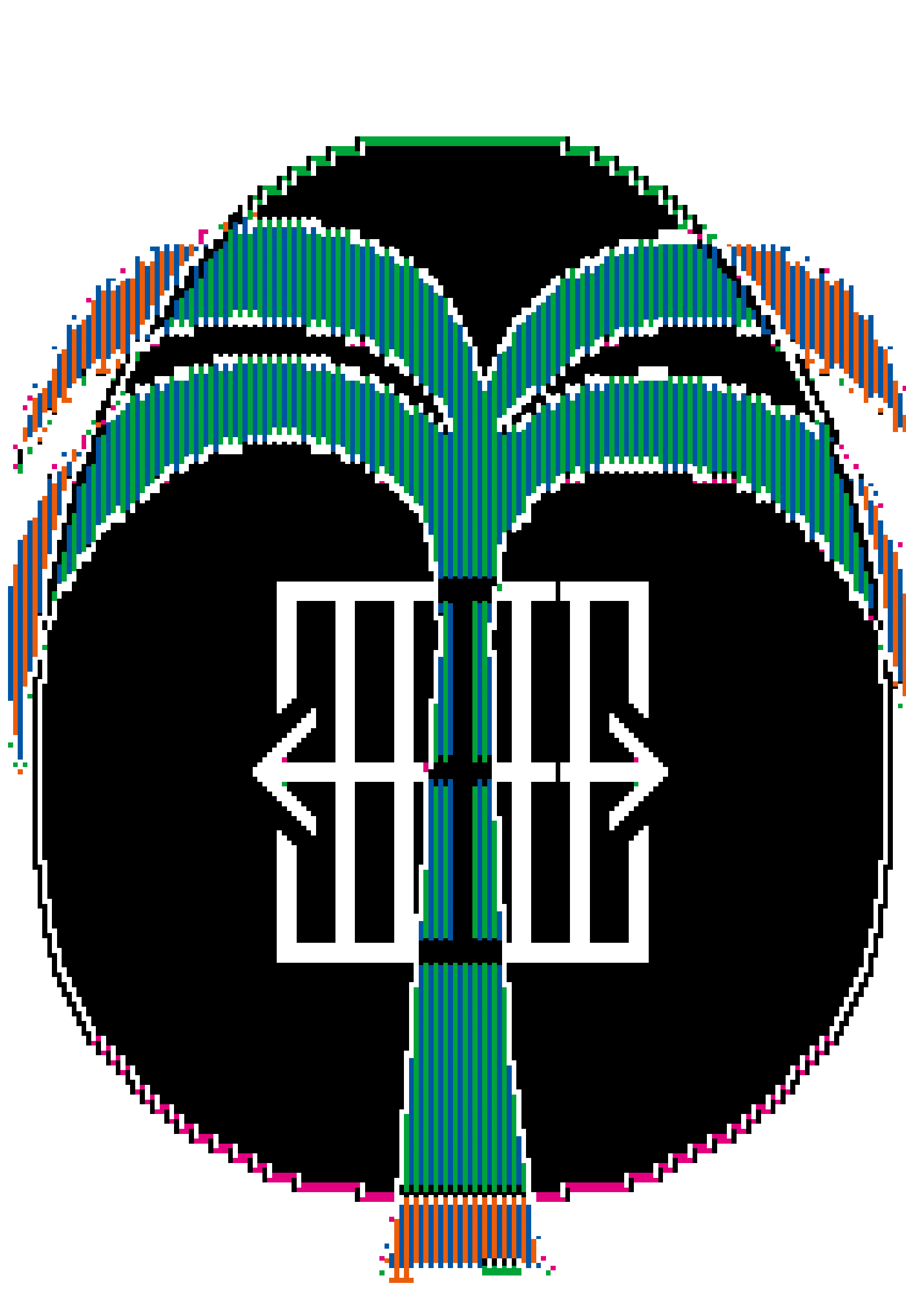






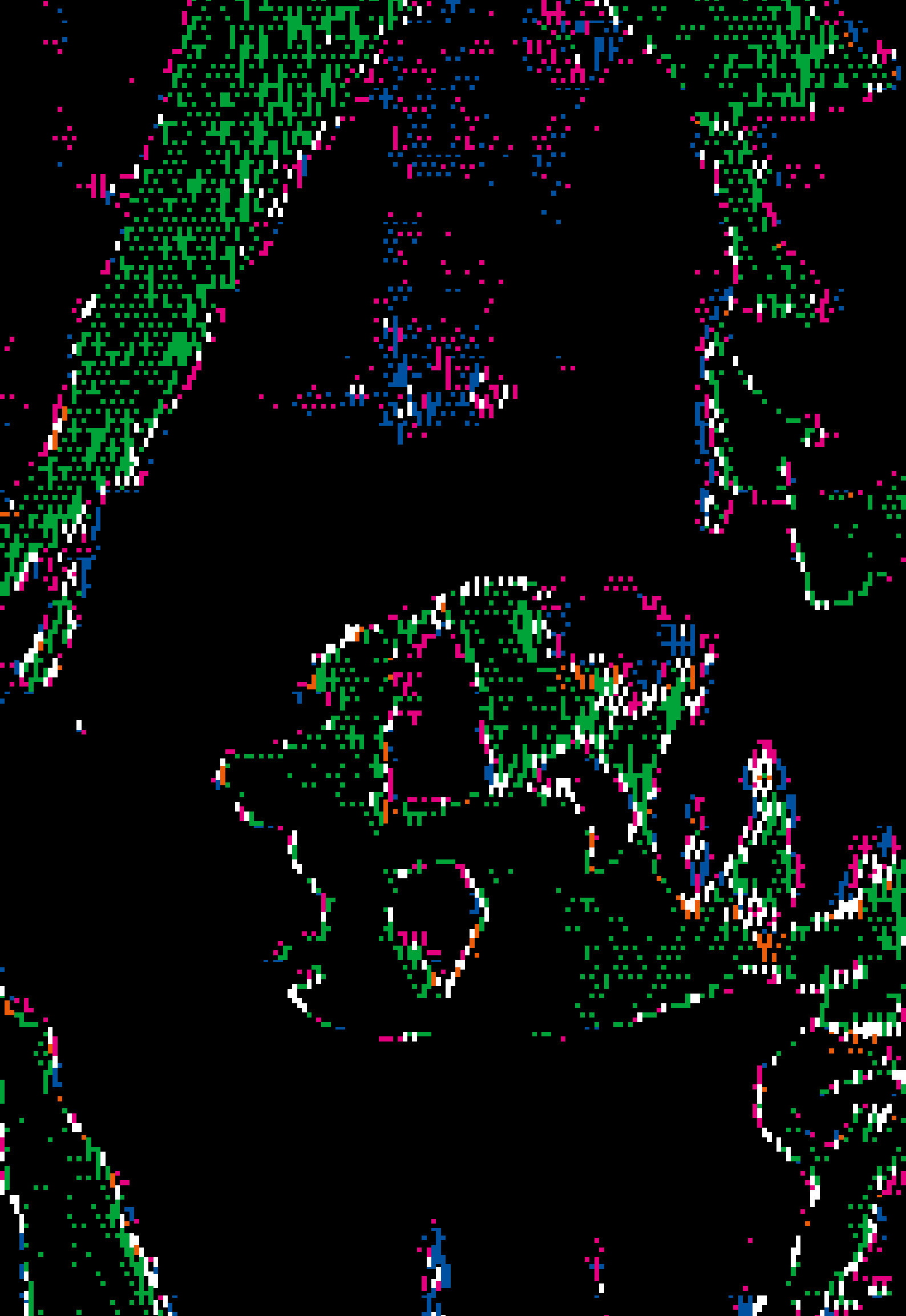


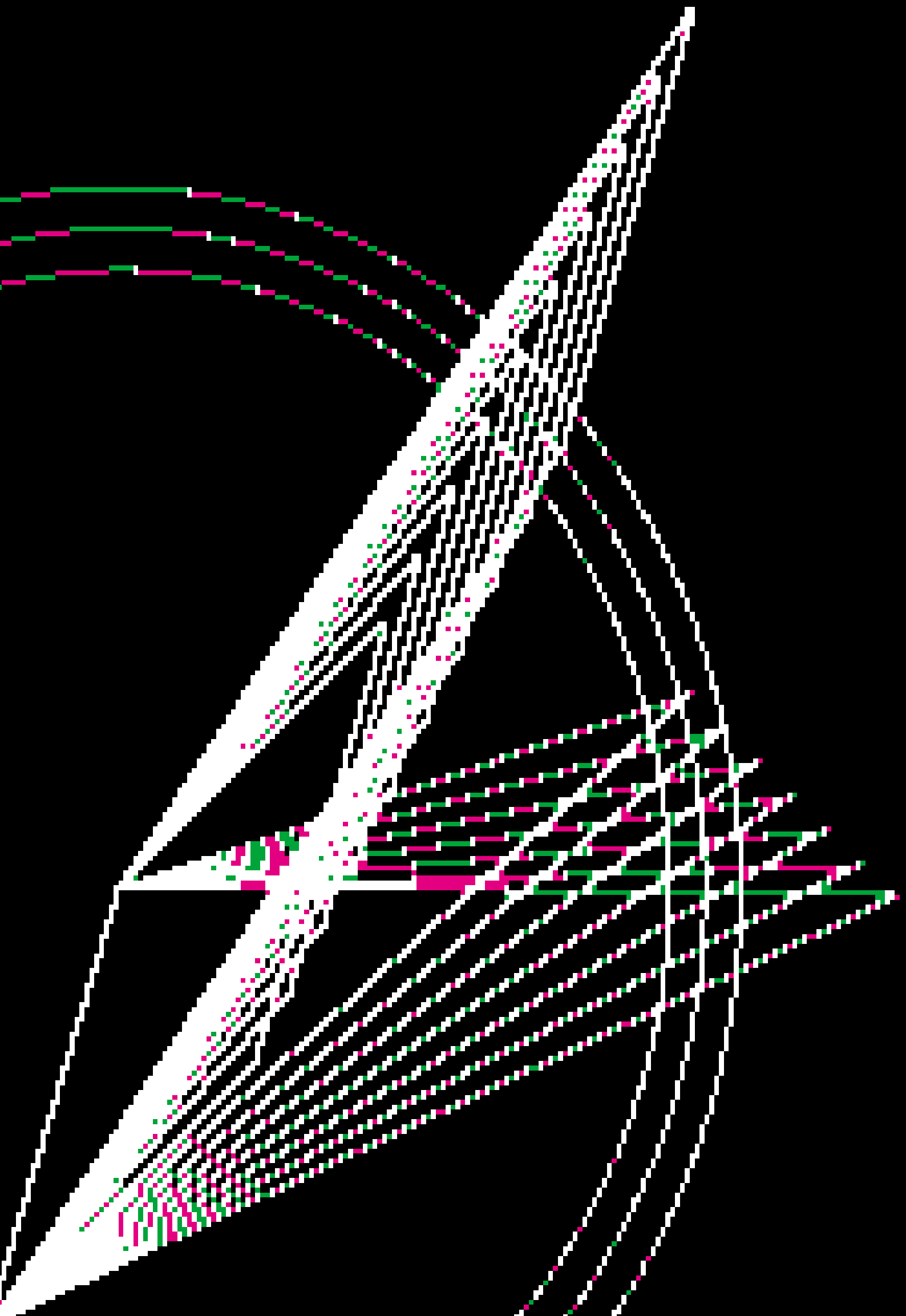


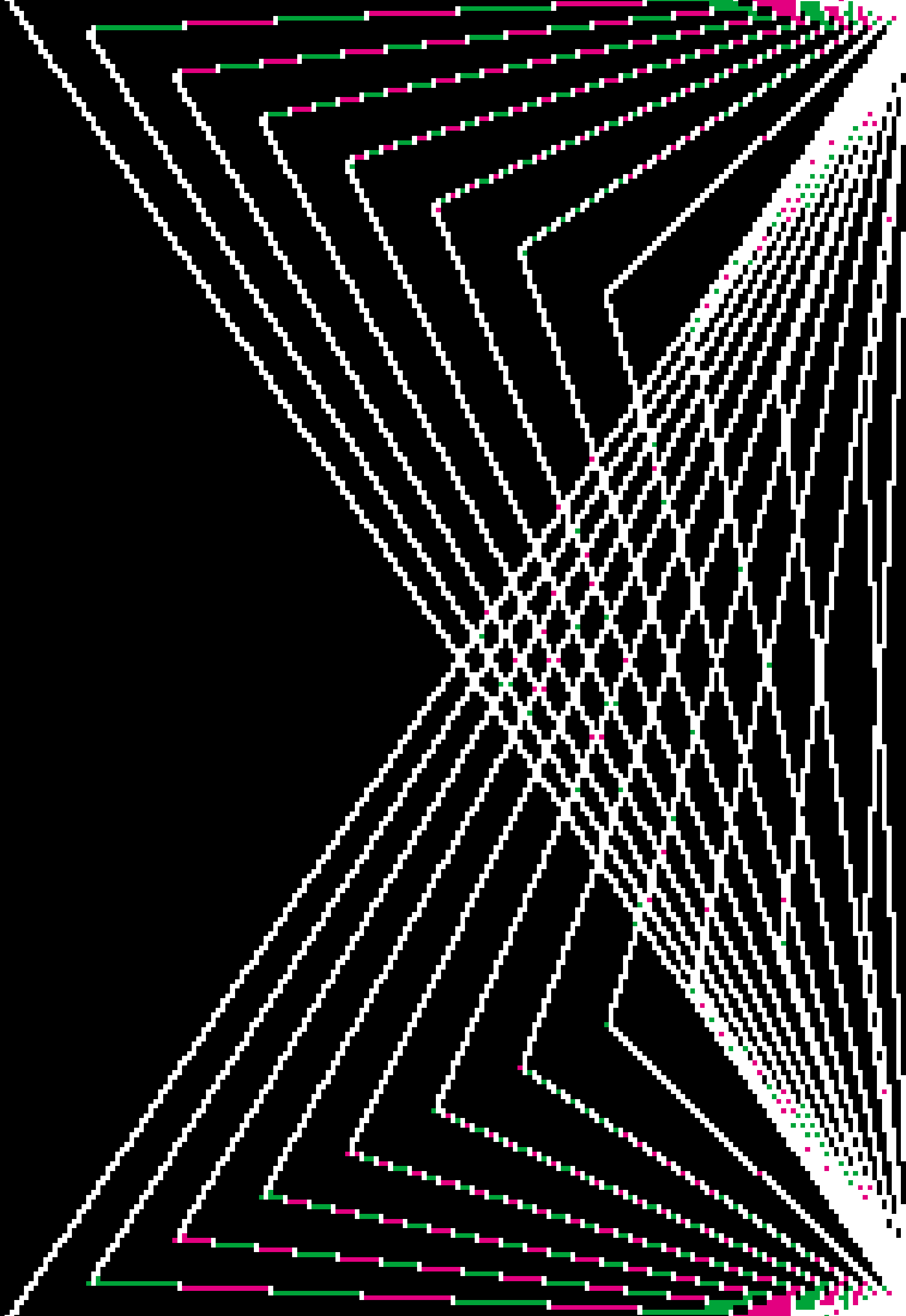


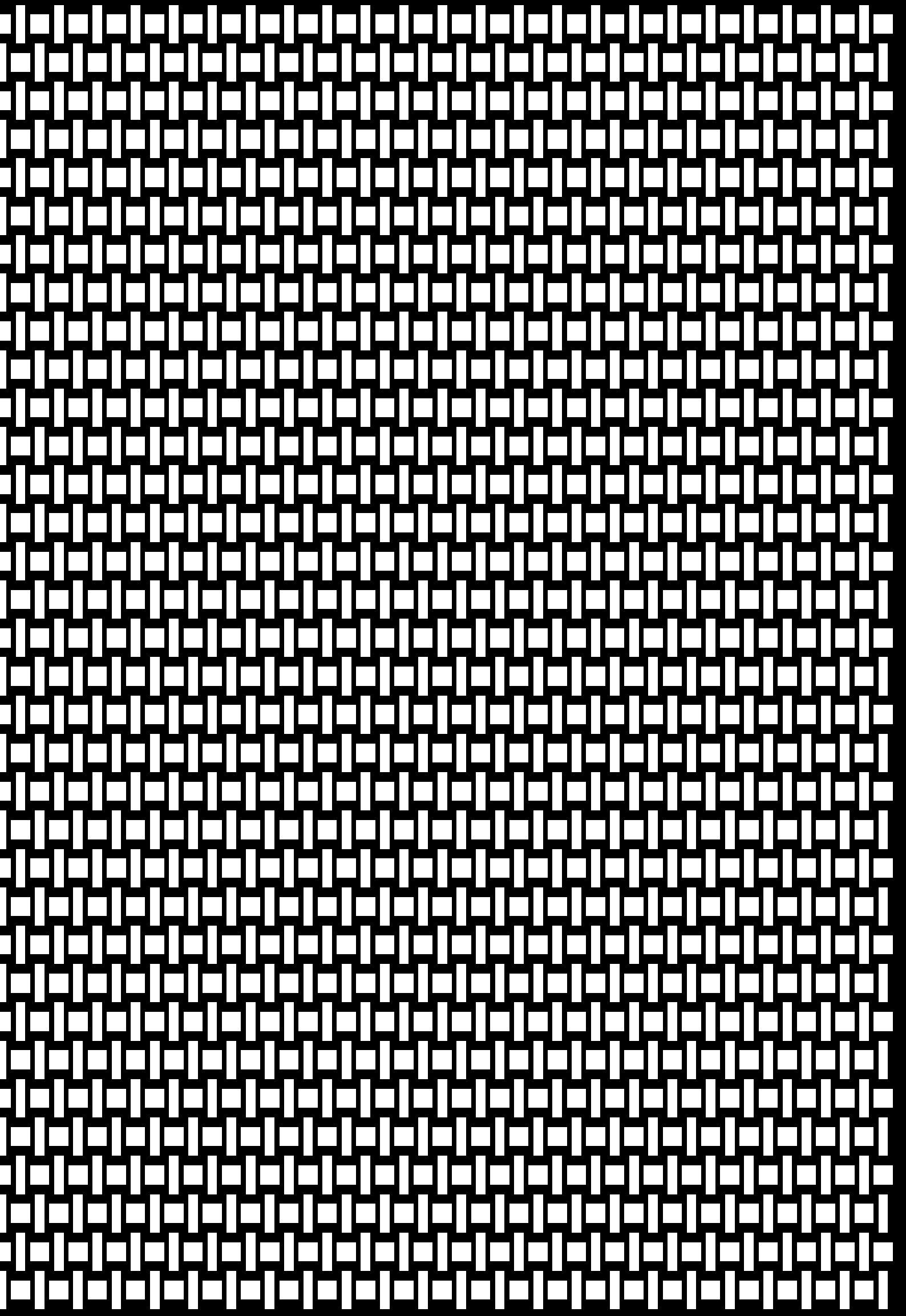


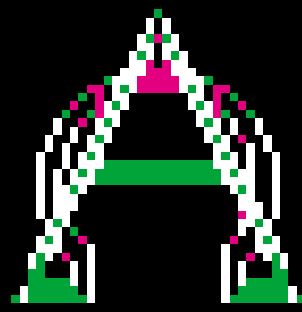




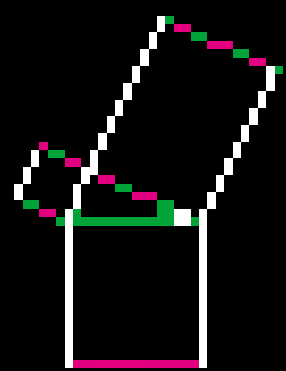








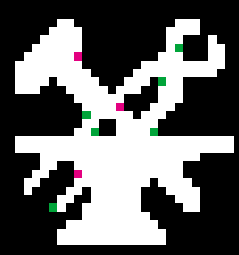
X-Y-Z



ESPRIT



SURF...?



HELLO! 41, 49 TO 7777



Технологии искусственного
интеллекта в компьютерной графике 1983

Михайлов Игорь Александрович
Компьютерная графика



SAVE AS ART?



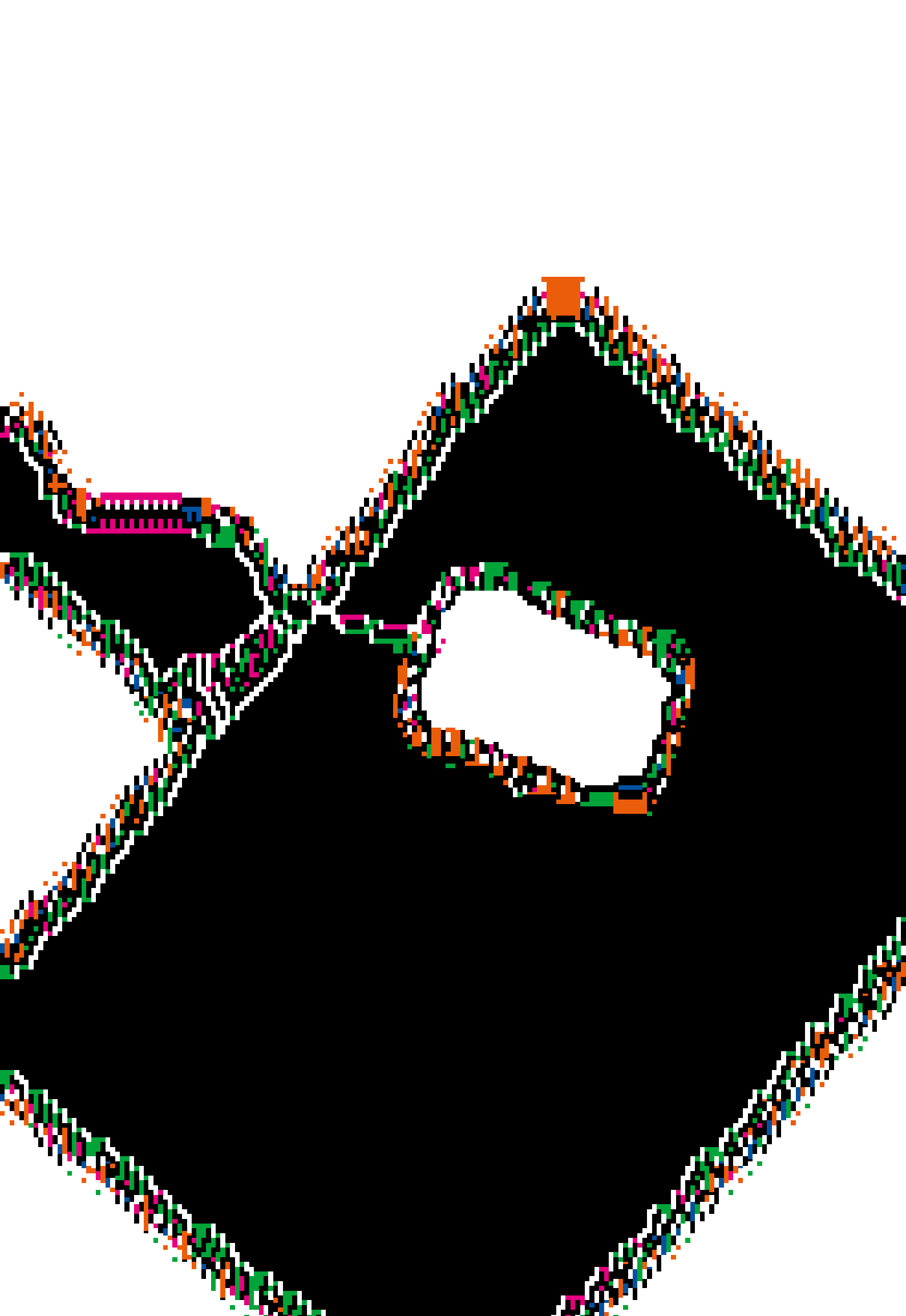
YES/NO

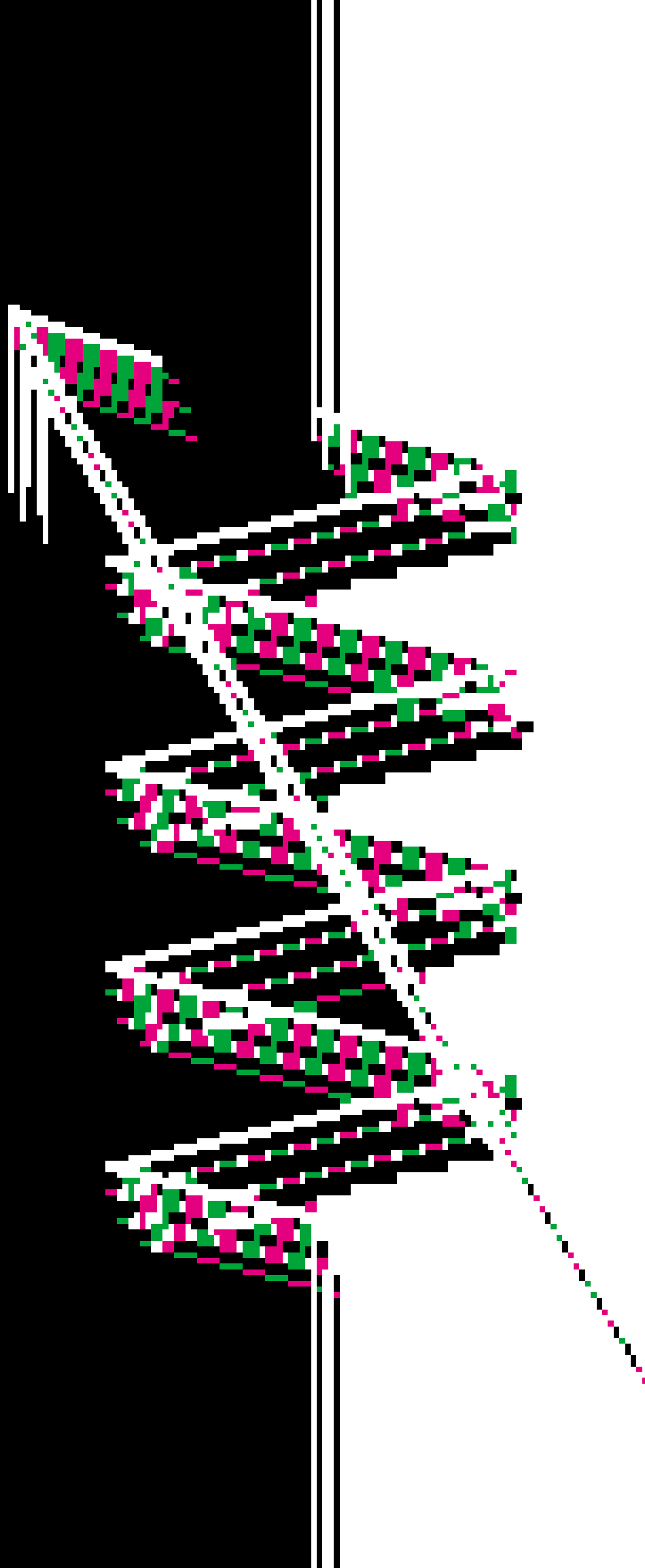




AN APPLE IN ART
IS NOT AN APPLE

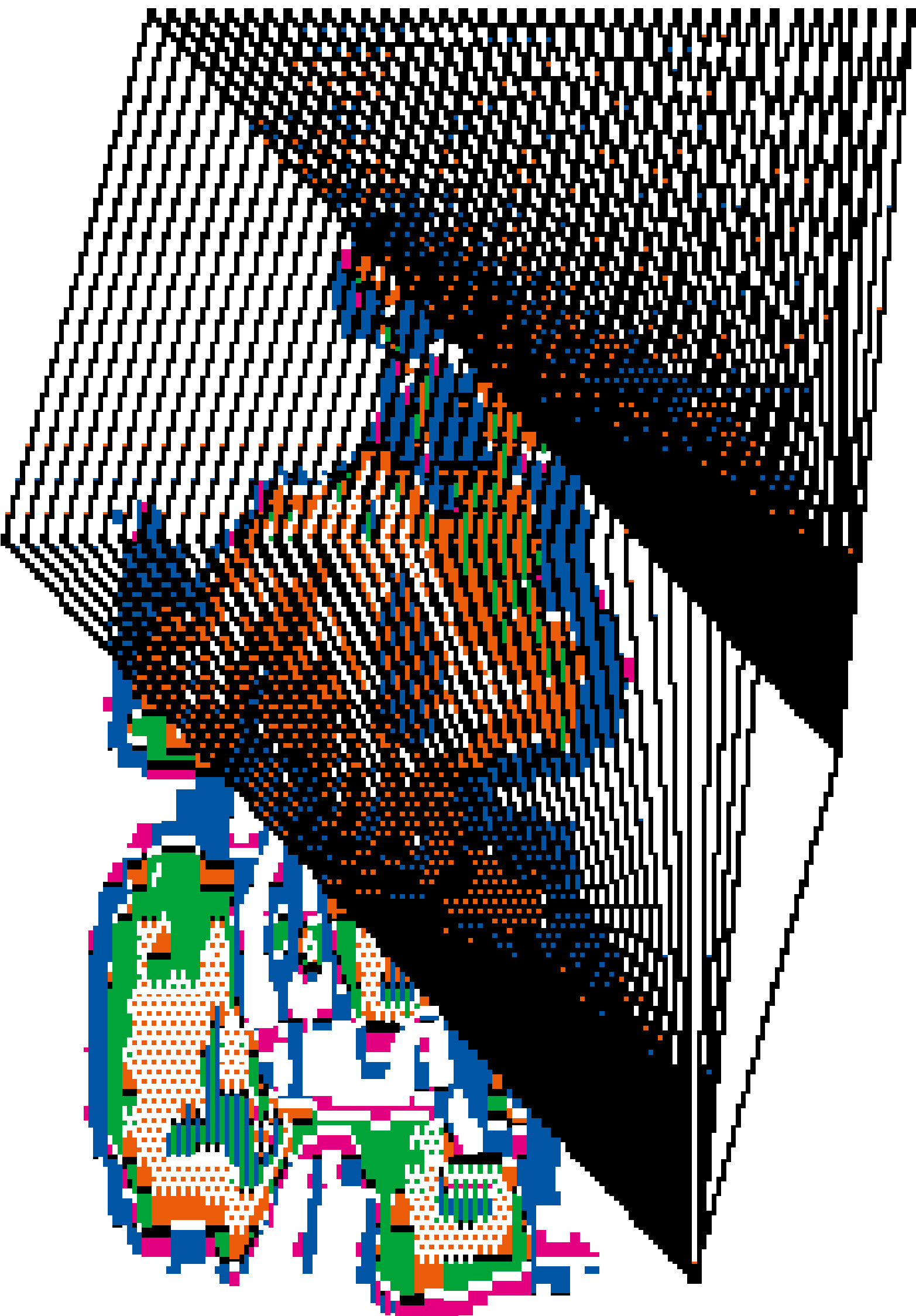




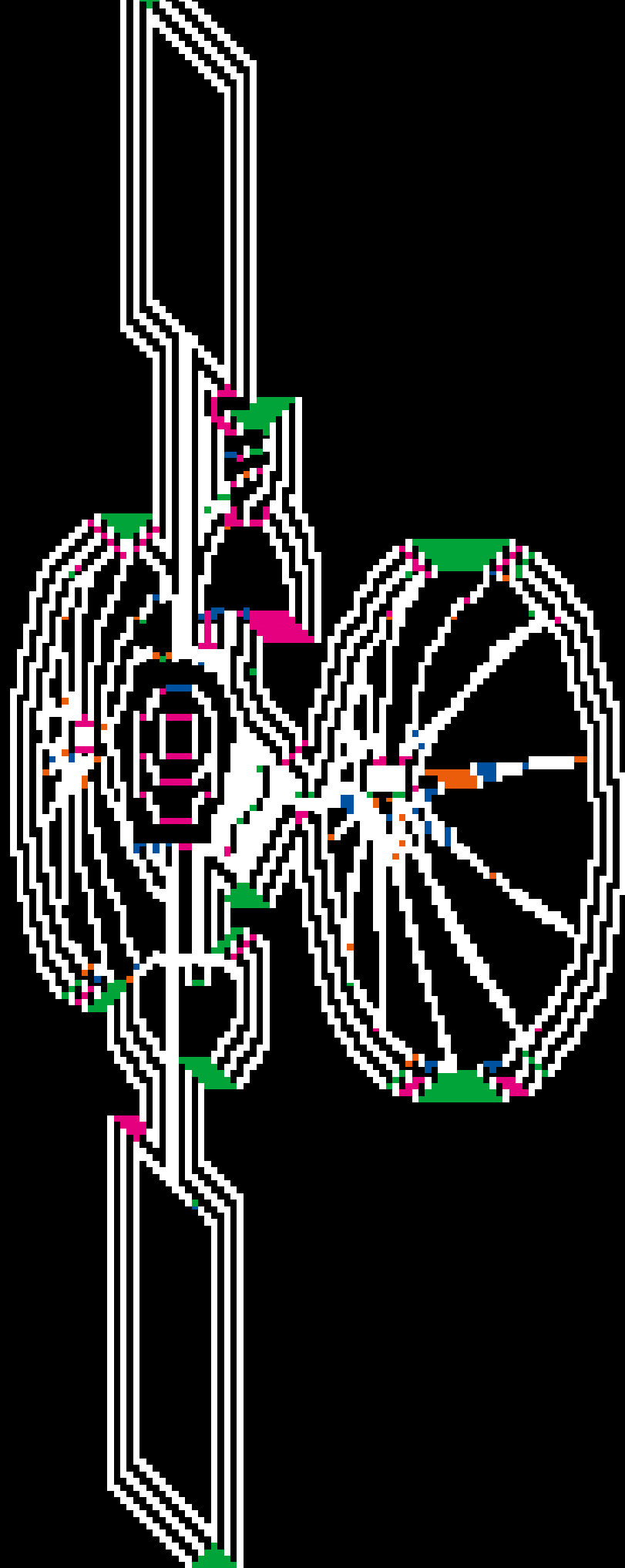


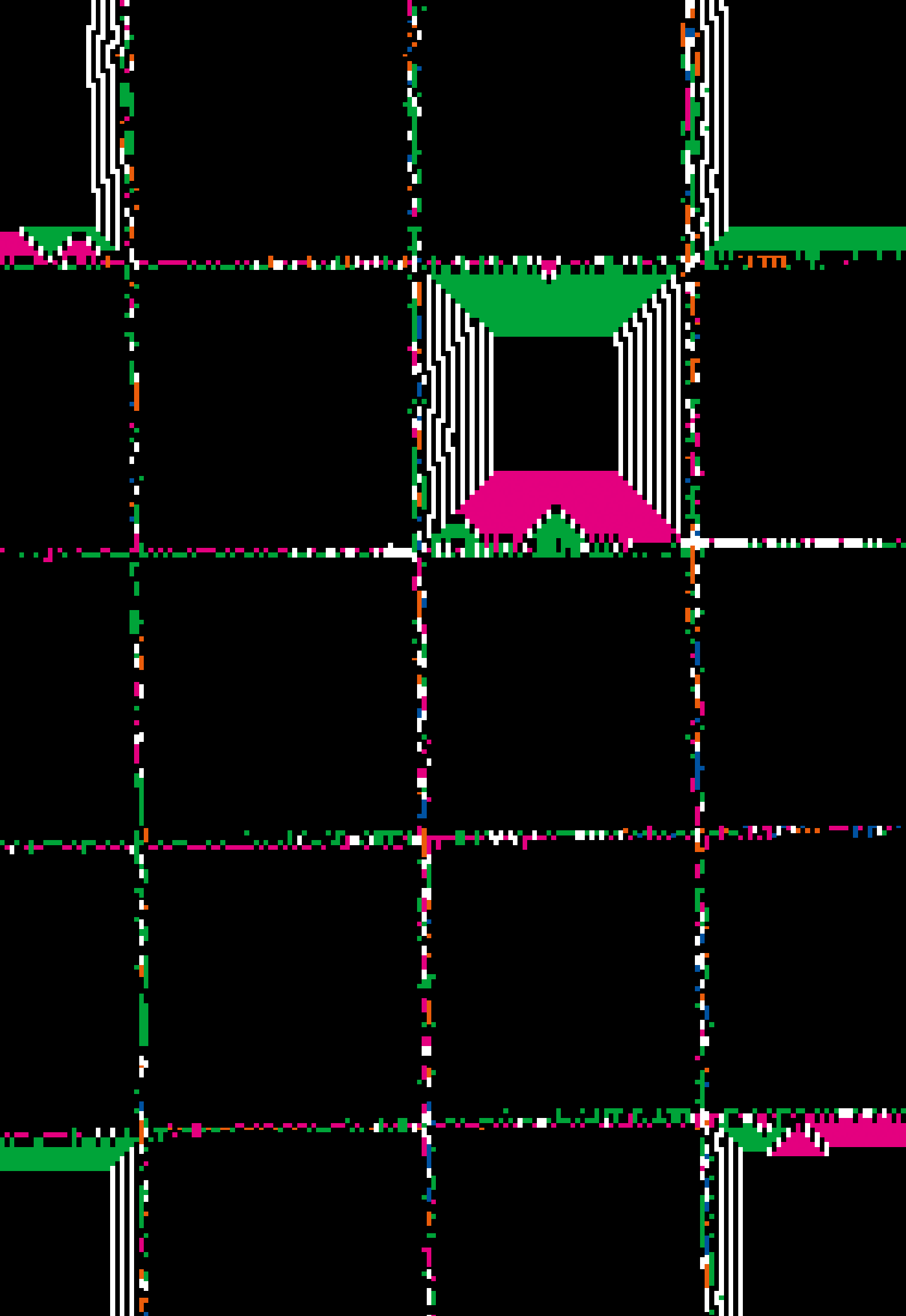
The Great Depression



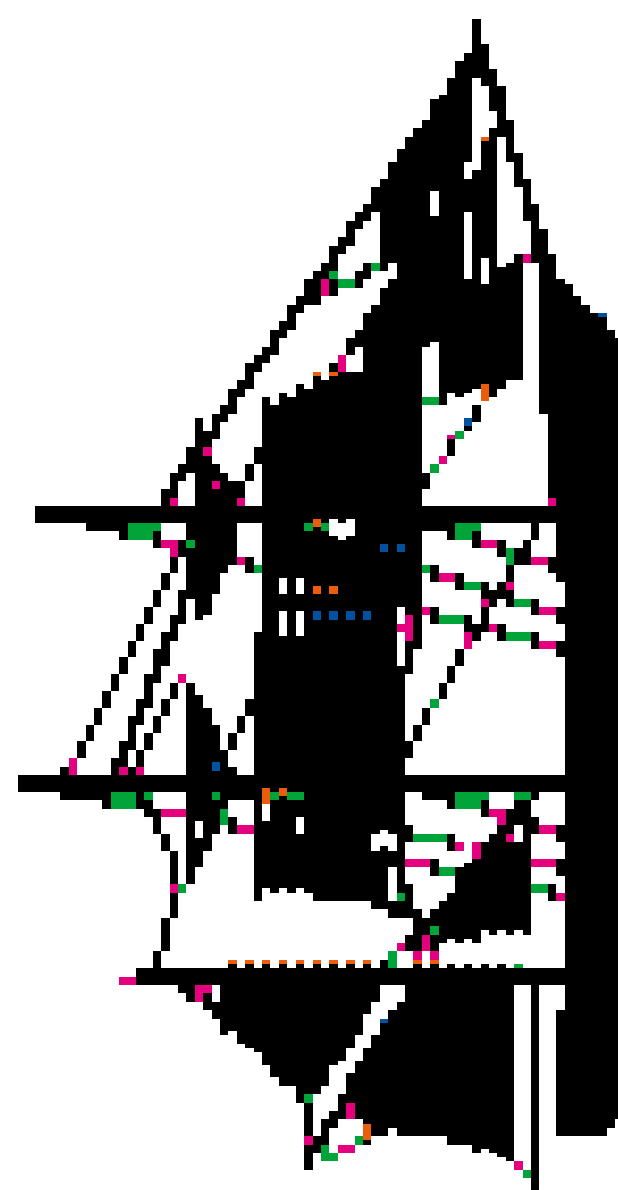


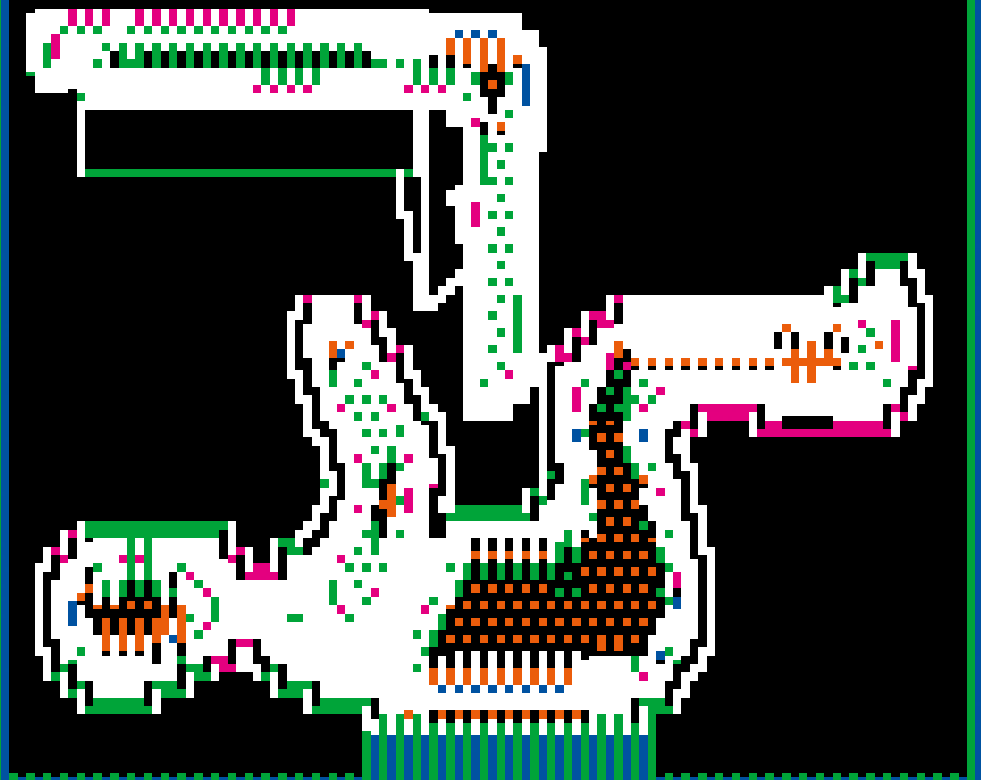


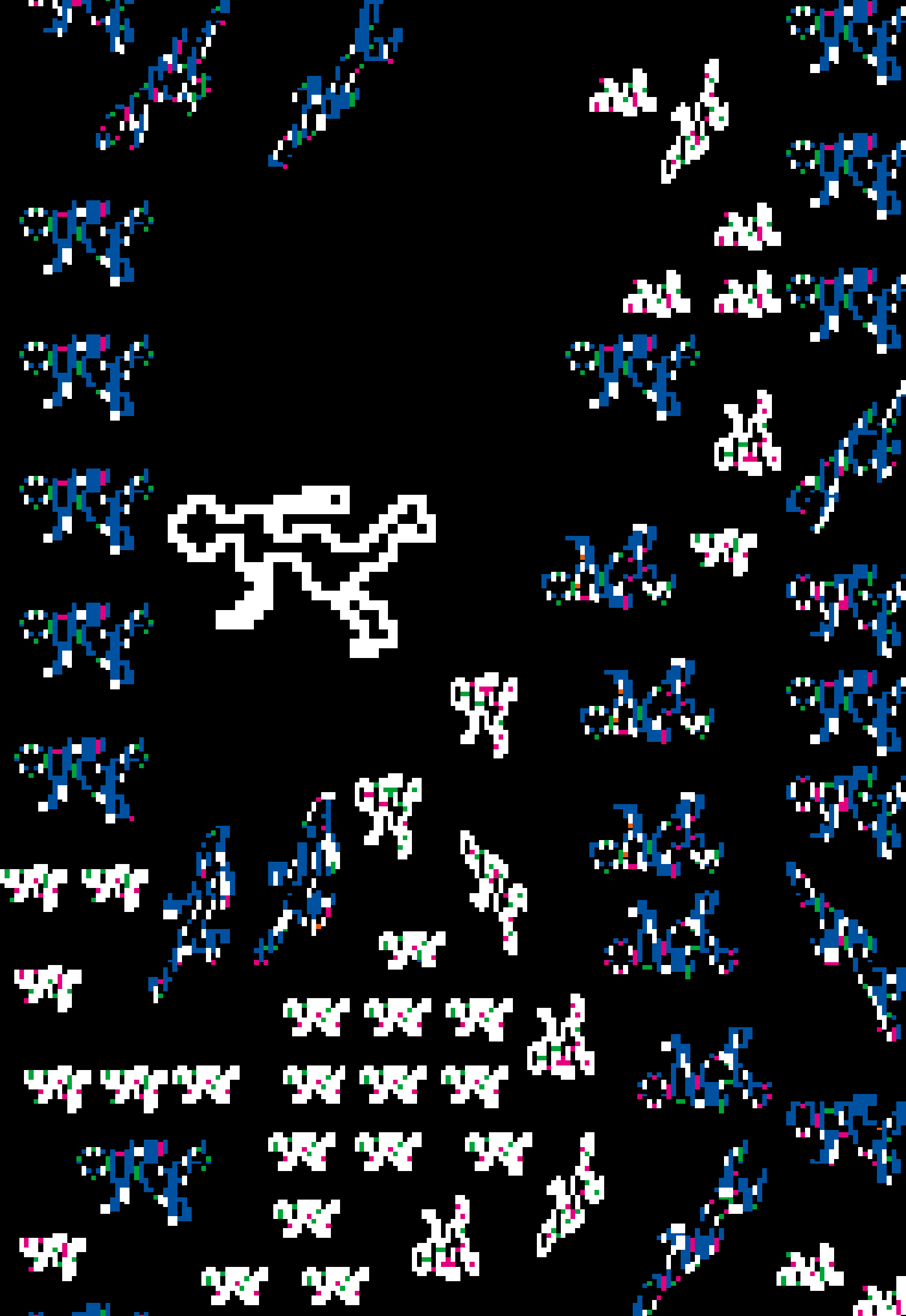




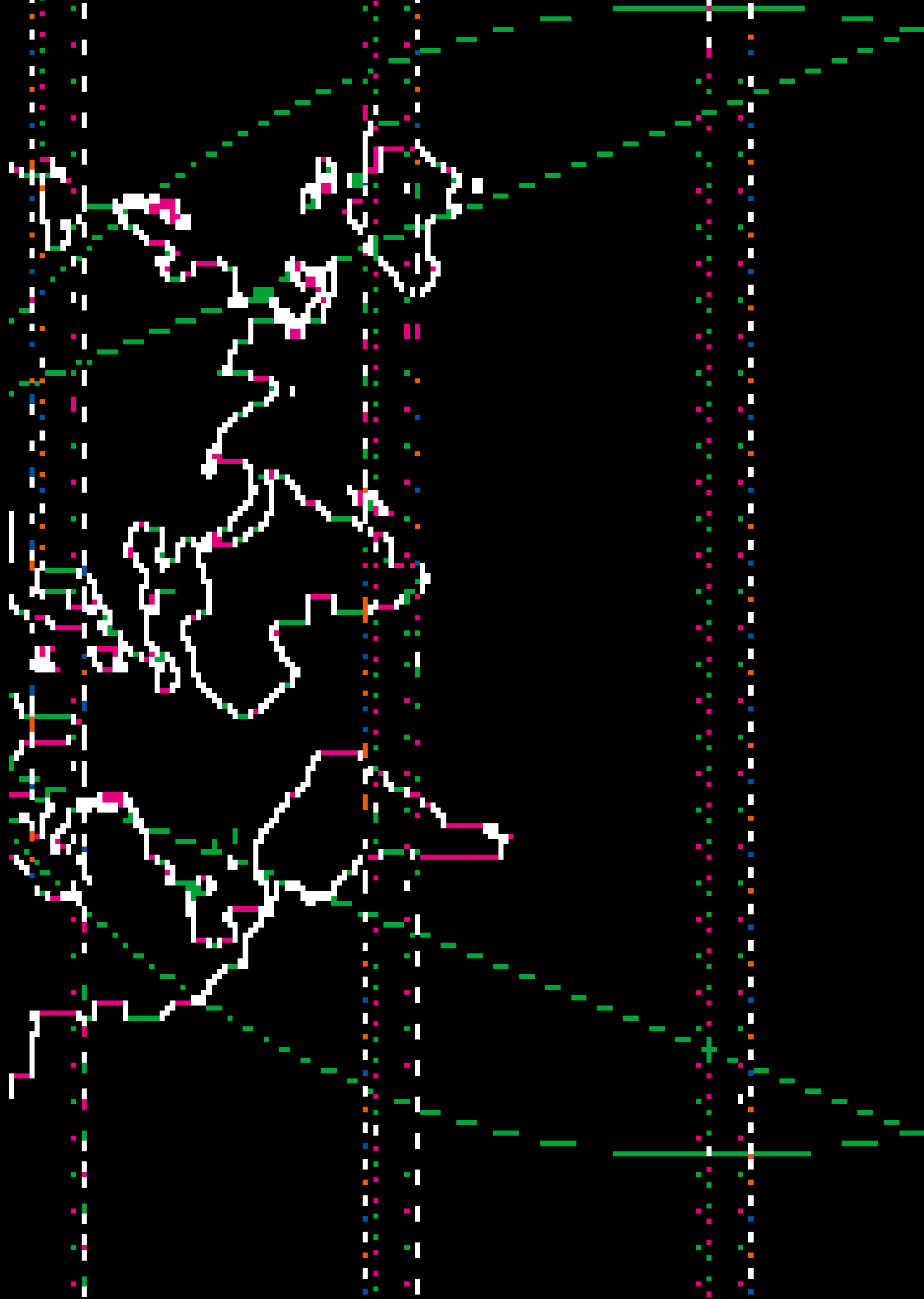


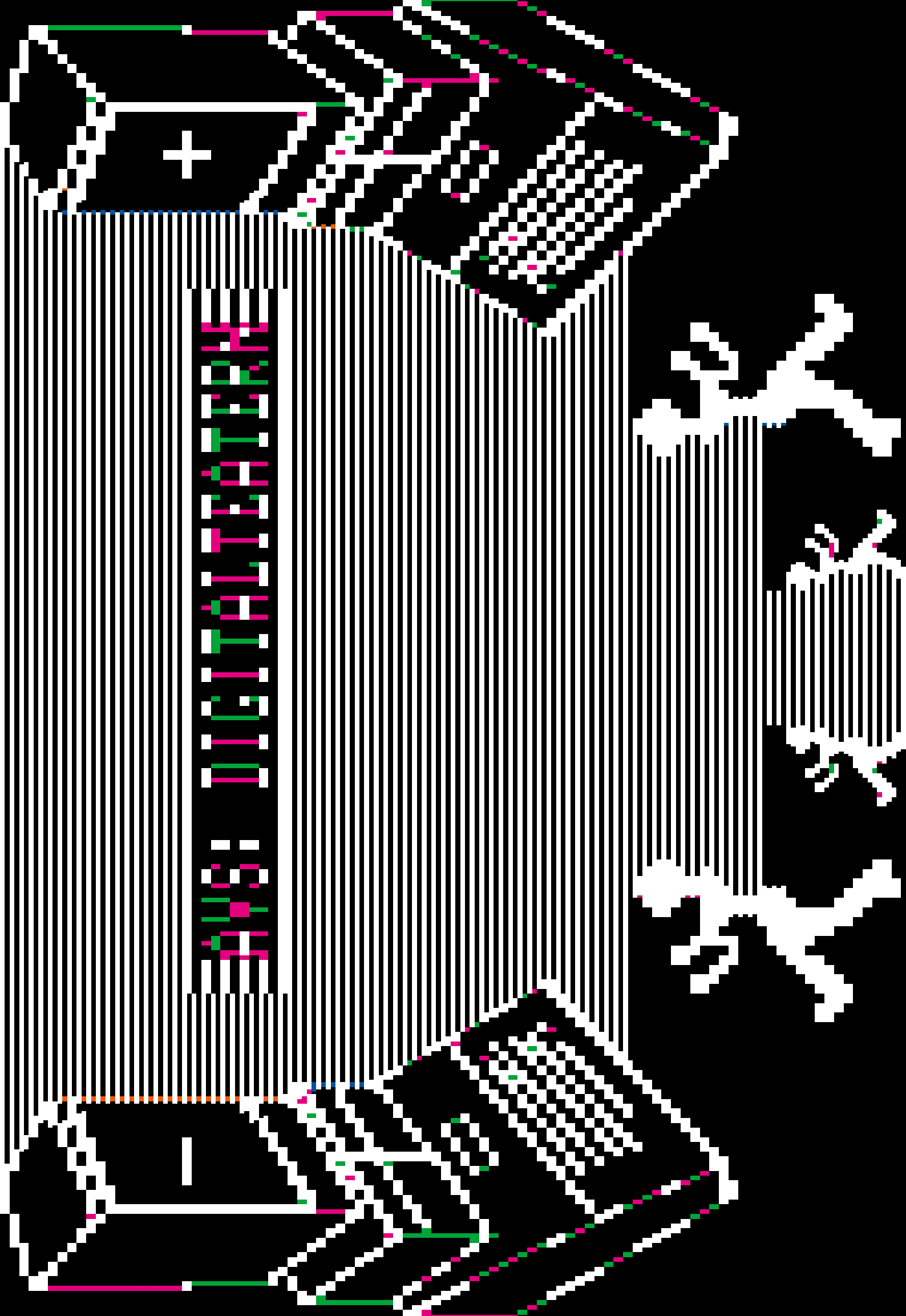






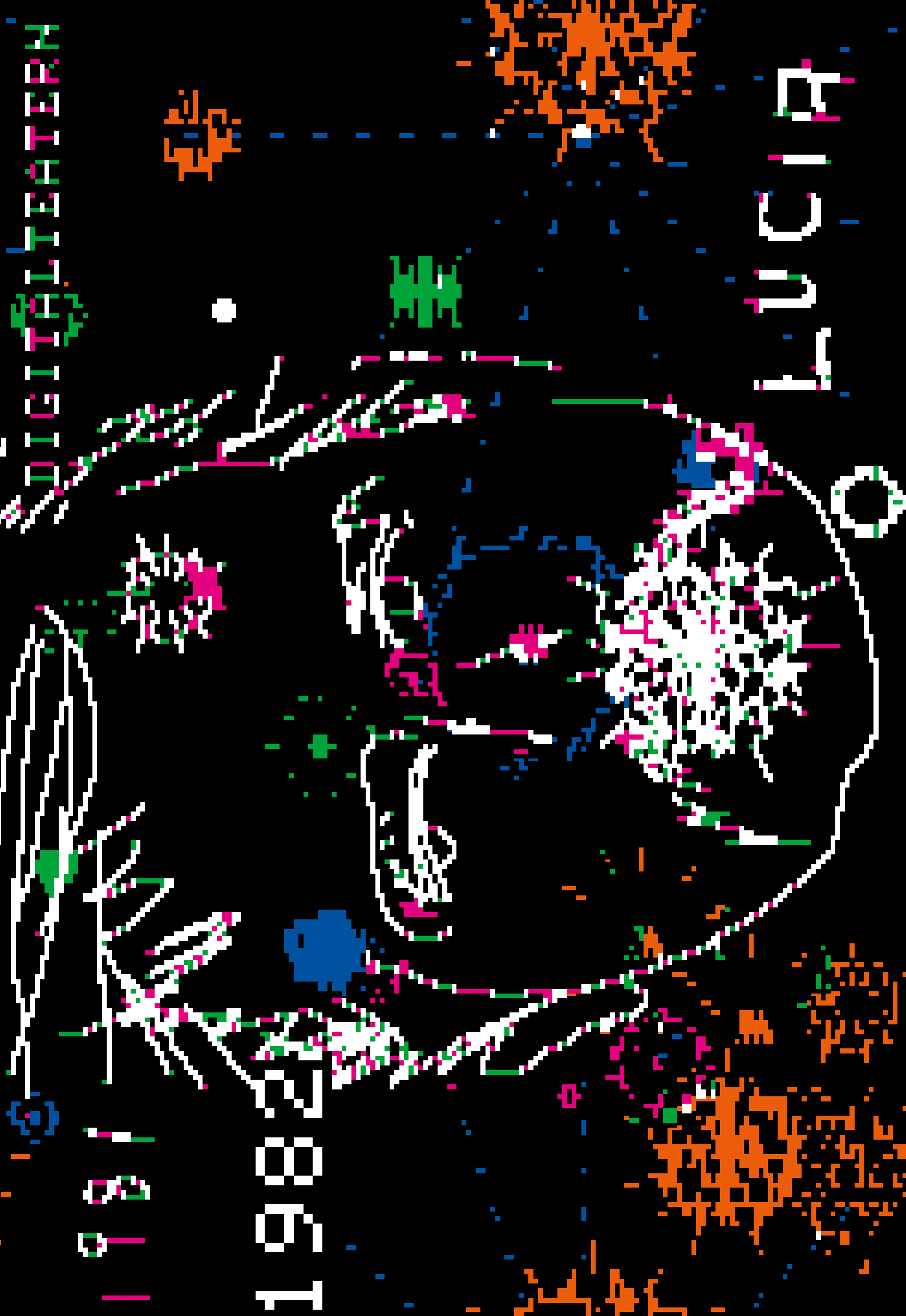
POETRY

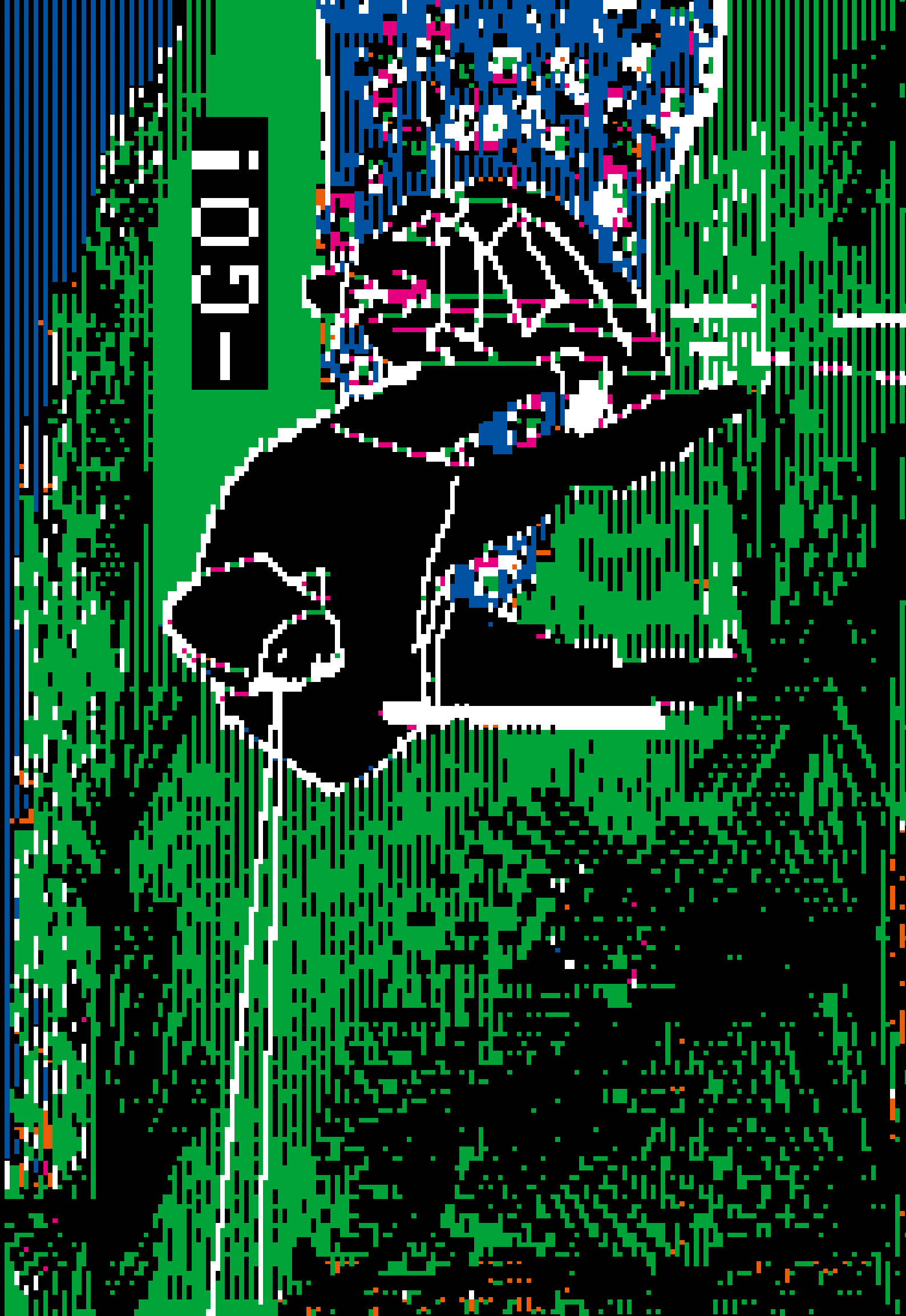


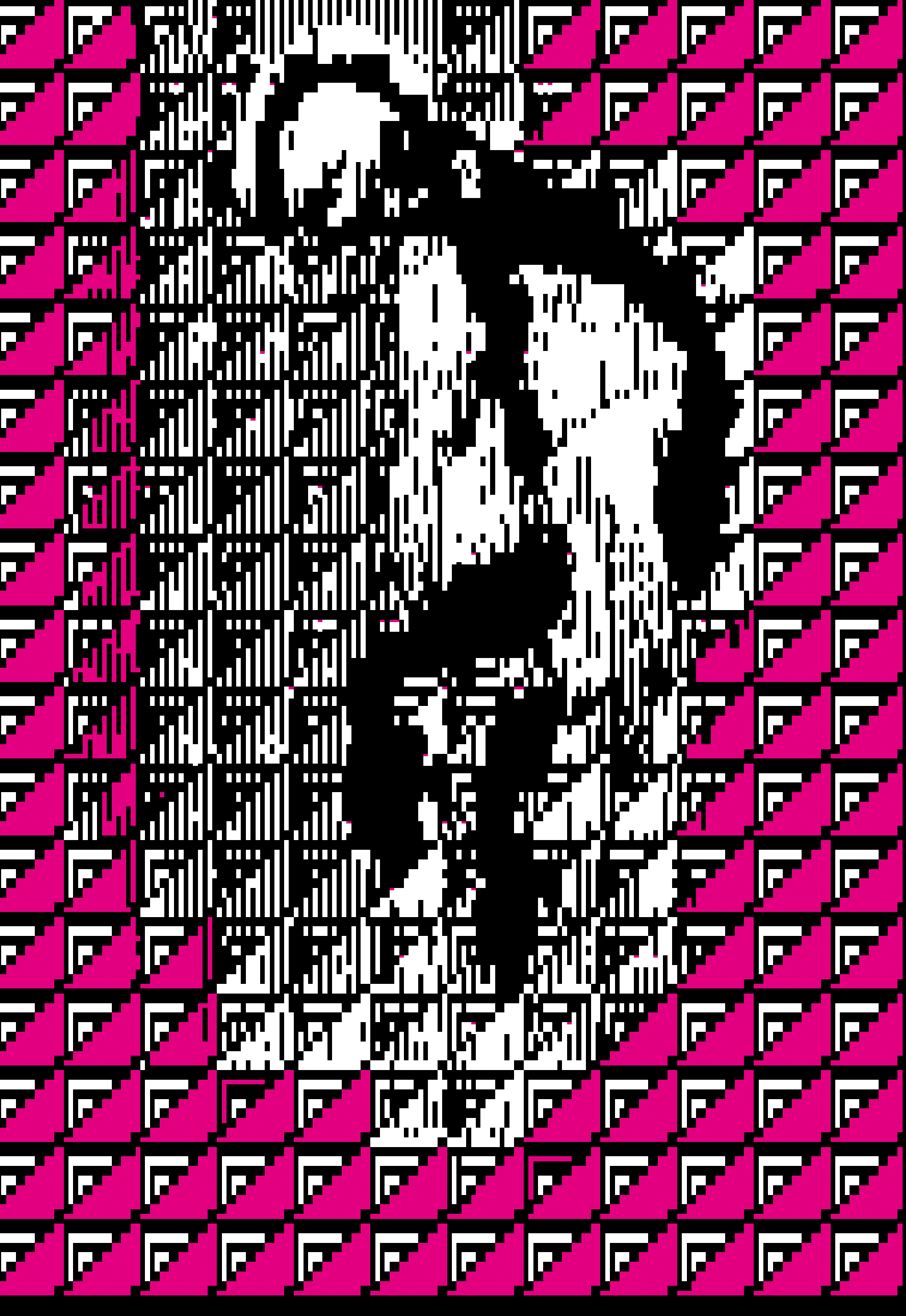


















Per Roland Nilsson
Charlotte Johannesson
posando con un vestido
punk, mediados de la
década de 1970

**RHEA DALL
Y CHARLOTTE
JOHANNESSEN:
*STATION TO STATION***

RHEA DALL Bueno, ¿cómo empezaste a interesarte por la tejeduría y cómo aprendiste?

CHARLOTTE JOHANNESSON Aprendí a tejer a principios de la década de 1960. Esa fue mi educación académica. Por entonces se tardaban unos tres años en pasar por todas las técnicas de tejeduría, pero yo desde el principio ya sabía que quería hacer imágenes en ese soporte. En aquella época aquí no había nadie más que se dedicara a ello en serio. Una artista importante en la que me fijé fue Hannah Ryggen, la icónica tejedora noruega. Por lo visto, se subía al desván de la pequeña granja familiar y allí tejía. Una profesora que tuve en aquellos años nos contó su historia. Las compañeras del curso no demostraron mucho interés por Ryggen. La mayoría eran un poco religiosas y lo que querían era aprender a hacer servilletas y cosas así, pero yo tenía pensado algo distinto. Quería crear imágenes y también utilizar texto o alguna otra cosa con una carga de contenido, algo que fuera como un eslogan. Me interesaba el mundo real, la política. Esa era la realidad que me afectaba.

RD ¿Experimentaste también con procesos industriales cuando estudiabas o el aspecto tecnológico apareció más tarde?

CJ Ya por entonces me interesaban mucho las técnicas de todo tipo con las que crear imágenes. En todo eso tenía algo que ver el telar de Jacquard, que era algo muy complejo. Por supuesto, no trabajaba con un telar de Jacquard propiamente dicho, sino con una versión simplificada, aunque basada en el mismo principio de control del telar y del diseño con tarjeta perforada. Como seguramente sabes, el telar de Jacquard fue un modelo conceptual primigenio del ordenador. En la década de 1970 también empecé a hacer algo de encaje. Me encantaba, pero ni te imaginas lo mucho que se tarda.

RD Al acabar los estudios, ¿montaste un estudio en Malmö?

CJ Sí, la cosa fue así: tenía mi propio estudio de tejeduría y constituí una empresa a la que llamé Cannabis porque tejía con fibras de cáñamo, que evidentemente pueden utilizarse para hacer hilos, igual que en el caso de la lana u otras fibras. Más adelante, después del nacimiento de mi hija Malinda, dejé el estudio y el lugar pasó a ser una galería. En aquella época no tenía tiempo de trabajar allí, porque tenía que hacer muchas otras cosas, y además quería tener cerca a Malinda. Ese contacto temprano también resultó importante para ella. Cuando era pequeña, un día señaló a Sten Kallin, de IBM, y dijo: “Quiero ser como él”, y al final ha trabajado 22 años en IBM.

RD Tu marido, Sture, trabajó con IBM a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970. ¿Por entonces tú ya trabajabas con ordenadores?

CJ Empecé a trabajar con ordenadores a finales de los setenta, cuando Sture y yo iniciamos nuestra colaboración en el Digitalteatern. Lo cierto es que comenzamos la investigación que acabaría desembocando en el Digitalteatern en 1978, a pesar de que la época oficial del Digitalteatern empezó en 1981, con el Apple II Plus. En 1978 cambié el telar por el primer ordenador “personal” que tuvimos. Era un telar enorme, con la inscripción “No soy un ángel”. Un chico que conocimos en Suecia había conseguido de alguna forma rocambolesca comprar un ordenador en Estados Unidos, pero había decidido que era demasiado sencillo para él. Le parecía que ya había agotado las posibilidades que ofrecía y quería pasar a trabajar con ordenadores más grandes, con *mainframes* [unidades centrales].

RD ¿Y accedió a intercambiar el ordenador por tu telar?

CJ Sí, le interesaba ese telar en concreto. Puede que, como yo, viera la similitud entre el telar y el ordenador. En mi opinión, había una gran sincronía entre las dos máquinas que me parecía que podía explotar: el ordenador tenía 239 píxeles en el lado horizontal y 191 en el vertical, que era exactamente lo mismo que tenía yo en el telar cuando tejía. Empleaba las mismas dimensiones. Por supuesto, como la pantalla tenía una orientación apaisada, cualquier imagen de un retrato generada en el ordenador tenía que hacerse tumbada, de forma que, en realidad, la cabeza quedaba en un lado. Así, mientras trabajaba en las imágenes de la serie *Faces of the 1980s* [Rostros de los ochenta], tenía que sentarme e ir girando la cabeza todo el rato para asegurarme de que la representación salía bien. [Risas] Era lo que se podía hacer entonces.

Luego, en 1981, después de leer un reportaje sobre los nuevos dispositivos de Apple en la revista *Creative Computing*, nos fuimos a California para tratar de conseguirlos. Nos pusimos en contacto con el dueño de una tienda de informática que resultó ser un emigrante húngaro. Se puso tan contento de ver a dos europeos que nos acogió en su casa mientras buscaba todo el equipo que necesitábamos para el Digitalteatern. Como anfitrión también nos dio una bolsa de marihuana y un mapa, y nos prestó su coche toda una semana. Fue una semana fantástica, por supuesto, pero al final no hubo manera de que consiguiéramos los productos que queríamos: todavía los estaban fabricando.

RD ¿Cómo surgió la idea de colaborar en algo con un nombre como Digitalteatern [Teatro Digital]? ¿Teníais pensado montar alguna representación?

CJ Ante todo, Sture y yo queríamos trabajar en algo que tuviera que ver con el futuro. Y jugábamos con el concepto de los grupos de teatro “libre” de Suecia. Decidimos montar un grupo de teatro libre. Tan libre que no habría actores. El Consejo Nacional de Cultura de Suecia no apoyó la idea, así que en lugar de eso conseguimos el respaldo del Consejo para el Desarrollo Técnico de Suecia, así como de un banco privado. Para nosotros era el momento de empezar un proyecto artístico y resultaba apasionante, era como adentrarse en un territorio inexplorado. Antes y después de ese periodo, tanto Sture como yo trabajamos de forma muy independiente, pero cuando trabajábamos juntos la colaboración era absoluta. Empezábamos a las ocho de la mañana y seguíamos sin parar hasta las dos de la madrugada. De la formación de las imágenes me encargaba yo y Sture llevaba la parte técnica. Por supuesto, su intervención era fundamental para llevarlo todo a buen puerto, pero lo cierto es que la que hacía las imágenes era yo.

En cuanto a las representaciones por las que preguntabas, hicimos una pequeña animación para la reapertura del Palacio del Parlamento de Suecia, el Riksdagshuset, después de su larga restauración. Para la inauguración querían un anuncio televisivo, así que hicimos la primera película animada de la televisión sueca. Era una película breve en la que el edificio se desmoronaba. Yo hice las imágenes y Sture, la animación.

RD ¿Cómo funcionaba el Digitalteatern en la práctica? ¿La gente iba al estudio para ver el trabajo en acción?

CJ Sí, como los periódicos anunciaban nuestro trabajo, nos llamaba mucha gente para visitar el estudio. Al final se hizo muy cansado y lo único que nos apetecía era tener un poco de tranquilidad para trabajar. El Digitalteatern no estaba concebido como una galería o un teatro, en ese sentido, sino más bien como un taller experimental.

RD ¿Y cómo era el día a día?

CJ En aquella época, si querías hacer imágenes por ordenador, básicamente tenías que descubrirlo todo por tu cuenta. No podías ir y comprarte ningún programa, no había nada parecido. Bueno, había un programa de cálculo y varios de diseño gráfico (recuerdo uno que se llamaba Utopia y otro que se llamaba Coloring Board), pero eran rudimentarios. Podías hacer una cosa con un programa, luego tenías que pasar a otro para hacer otras cosas. El proceso era mucho más entretenido que ahora. Para todo se tardaba una eternidad, un poco como con un telar. No había manuales. En realidad, lo único que

iba acompañado de un manual era el ordenador en sí, y por supuesto no había ni una palabra en sueco. Claro que, comparado con lo que se ve hoy, el manual del Apple era bastante fácil de leer. Estaba escrito en una especie de jerga.

Una vez acababas la programación, los trazados también tardaban muchísimo en imprimirse. Y solo se podían meter de uno en uno, de forma que había que imprimir los colores uno por uno. En el ordenador solo podían especificarse cuatro colores y el negro, o si no nada, el blanco. Pero, por supuesto, en el plotter sí podía utilizar cualquier color o cualquier tinta. Un trazado se combinaba con una tinta, lo que producía un color de píxeles impresos. Para cada píxel, la tinta tenía que hacer contacto doce veces. Así pues, rellenar todo un dibujo era un proceso largo. Y si había alguna perturbación, como una subida de tensión en los circuitos, por ejemplo, el dibujo se estropeaba y había que empezar todo el proceso desde el principio. Pero verlo era apasionante. Siempre había mucha expectación en el estudio cuando esperábamos que saliera un trazado nuevo.

RD En *Faces of the 1980s* hay retratos de Boy George, Bob Dylan, Björn Borg, Ahmad Shah Masoud y David Bowie. ¿Cómo decidiste a quiénes incluir en la serie?

CJ Una revista se puso en contacto con nosotros para pedirnos que hiciéramos una imagen de Boy George. Aceptamos el encargo y salió tan bien que entonces me entraron ganas de hacer más caras. Por desgracia, al final solo se incluyeron personajes masculinos. Traté de hacer a Annie Lennox, pero no quedó muy bien.

En fin, por entonces un promotor empresarial nos estaba insistiendo para que produjéramos algo, alguna cosa que fuera viable desde un punto de vista comercial, no meramente experimental. Así pues, estos retratos se concibieron con esa idea de fondo, la pretensión de vender algo. Y luego se divulgaron en muchas revistas. El de Boy George tuvo especial éxito.

En el caso de David Bowie, acababa de sacar el álbum *Let's Dance* y llevaba el pelo corto por la mitad inferior de la cabeza y un flequillo largo que le tapaba un ojo, y me parecía muy atractivo. La mayoría de la gente se acuerda de *Ziggy Stardust* cuando piensa en Bowie, supongo, pero yo no me hice fan hasta *Station to Station*, que es de justo antes de su etapa berlinesa. Por aquella época, de hecho, íbamos bastante a menudo a Berlín. Y ese disco era más político, estaba basado en la realidad. Eso despertó mi curiosidad antes incluso de lo del peinado.

RD Una de las impresiones está firmada por Bowie. ¿Cómo fue eso?

CJ Ah, lo que pasó tiene gracia. Paramos en una gasolinera cuando volvíamos del CERN, donde habían invitado a Sture y a Sten de IBM a dar una conferencia. ¿Has oído hablar del CERN? Es un gran laboratorio de física de partículas que está en Ginebra, un sitio muy interesante. Bueno, pues paramos en aquella gasolinera de las afueras de Ginebra y me fijé en un hombre que llevaba ese peinado como el de Bowie que tanto me gustaba, y luego lo miré con más atención y me di cuenta de que era David Bowie en persona, estaba en la misma gasolinera que nosotros. Sture es mucho más directo que yo. Se le acercó sin más y se presentó. Bowie era una persona encantadora, su forma de ser no era nada afectada. Nuestro proyecto le pareció muy interesante. Sture fue a buscar los carteles para enseñárselos y, mientras esperábamos, Bowie y yo hablamos un poco. Los dos conducíamos un Volvo y ahí encontramos una conexión, estábamos de acuerdo en que era un buen coche; muy cuadrado, pero seguro. En fin, Sture le llevó un cartel. Le pedimos que firmara una copia y se quedara otra. También se llevó una de las impresiones de Boy George y prometió que se la daría, así que él también debe de tener una por algún lado. Cruzarnos con Bowie fue simplemente cuestión de suerte, un poco como encontrar una partícula diminuta en el CERN.

RD Cuando trabajabais con imágenes generadas por ordenador, ¿estabais en contacto con otros artistas interesados en las mismas cosas?

CJ No, no teníamos colegas que hicieran lo mismo, la verdad. En aquel momento no daba la impresión de que nadie trabajara con ordenadores de aquella forma y a los críticos de arte no les parecía que aquello tuviera nada que ver con el arte. Algunos incluso decían que solo había que apretar un botón. Además, a mí por entonces no me interesaban demasiado las ideas que pudieran tener los demás sobre el arte. Leía la revista estadounidense *Scientific American*, que estaba más en sintonía con lo que me interesaba, varios campos de investigación científica y el futuro en general. Sigo sin leer gran cosa relacionada con arte ni textos sobre arte. Creo que leer sobre arte es muy aburrido. No me inspira en absoluto. Como fuente de ideas nuevas, me interesa mucho más leer sobre avances científicos.

RD ¿Vinculas lo científico con lo psicodélico?

CJ Sí, desde luego. En especial cuando pienso en los primeros productos de Apple y en cómo aparecieron. En aquellos tiempos los informáticos eran sobre todo tíos que se drogaban. Hasta Xerox tenía un departamento experimental en San Francisco y con frecuencia oía que lo llamaban

“el zoo”, porque casi todos los que trabajaban allí eran hippies melenudos y psicodélicos.

RD ¿Vosotros también experimentasteis con las drogas como influencia en vuestro trabajo?

CJ No lo sé. Fumábamos mucha marihuana, porque era muy útil para reforzar la concentración. Pero no tomábamos nada solo por el viaje en sí. Comerte algo así [*señala su cactus de mescalina*] y creerte que puedes trabajar es una completa ilusión. Recuerdo que una vez me senté con un papel y me puse a dibujar, pero cuando lo miré al día siguiente no había nada aprovechable. Nada de nada. Lo que veías cuando creabas nunca era lo mismo que lo que veías al día siguiente.

RD ¿Cómo financiabas tu trabajo en los años setenta y ochenta?

CJ En 1976 me concedieron una beca de artista de Suecia. Luego, en los años ochenta, me dieron un salario durante tres años. En aquel momento, la subvención fue por las imágenes digitales o generadas por ordenador. También gané el premio Design International en California. Fue uno de los primeros concursos solo para mujeres. No sé ni siquiera si sigue existiendo, pero entonces, desde luego, era algo de lo que nadie había oído hablar en Escandinavia. Seguramente me enteraría por alguna revista estadounidense. Como era un concurso relacionado con el diseño, la mayor parte del trabajo era bastante comercial, pero también había muchas cosas buenas.

RD ¿Y el premio con qué lo ganaste?

CJ Imágenes digitales. Una de las que presenté era de Victoria Benedictsson, una autora del siglo XIX. Era sueca, pero murió en Copenhague. Se suicidó porque estaba enamorada de un danés. Firmaba con seudónimo masculino: Ernst Ahlgren. En aquella época se veían obligadas, evidentemente.

RD Empezaste al parecer en una época que también era particular, que era todo un reto para las mujeres artistas.

CJ Era extremo, pero también era extremo trabajar con ordenadores, de forma que aún había menos gente que quisiera hablar con nosotros. Para la gente del mundo del arte el ordenador era sin duda un arma del diablo. El movimiento feminista también me parecía estrecho de miras en lo relativo a la informática. En los años setenta había en Suecia una organización feminista que se llamaba Grupp 8 y era fundamental dentro del movimiento. Si pronunciabas la palabra “ordenador” delante de ellas, se morían de miedo.

RD ¿Estuviste vinculada con el movimiento punk?

CJ En una pieza tejida del principio escribí “Pulcritud a toda costa”. Supongo que era irónico. Podría calificarse de punk. Un día conocimos a los Sex Pistols. Habíamos escuchado *God Save the Queen* cuando el disco aún era difícil de conseguir. Fuimos a Växjö porque tocaban allí. Sture les hizo una larga entrevista.

RD Ahora en Suecia se te considera una precursora del arte digital, ¿verdad?

CJ Sí, pero si quieres que te conozcan por ti misma es mejor no casarse con Sture. *[Risas]* Hum. Además, aunque sabía que sin duda mis imágenes aparecerían en público, yo personalmente no quería exponerme demasiado.

RD ¿Seguiste haciendo imágenes digitales después del Digitalteatern?

CJ No, en mi caso fue solo durante esos años. Después de eso la técnica me aburrió. No sé por qué, pero ya no me interesaba. Al principio la gracia estaba en que hasta entonces nadie había trabajado así con ordenadores, ese era el reto. Después de 1985, empezaron a triunfar los Macs, que no nos resultaban tan interesantes. El trabajo ya no era creativo y apasionante como antes. Sture siguió trabajando con los ordenadores grandes —pasó a otro proyecto que se llamaba EPICS—, pero en ese caso los dibujos los generaba la máquina, no una mano humana. Yo trabajé con papel maché durante una temporada y luego encontré un empleo más tradicional en un centro de diseño de Malmö.

RD Estoy viendo ahí en la pared una de las fotografías de tu archivo en la que apareces al lado de una gran cara tejida que representa a un pescador. El diseño es un clásico intemporal escandinavo de esos que decoran habitualmente las casas, pero tu prototipo heroico recuerda la serie *Faces*, en cuanto al tamaño y también en cuanto a la postura facial semifrontal. La imagen incluso parece pixelada.

CJ En realidad, está hecho a partir de una impresión de datos de Sture, aunque me imagino que la imagen se creó en 1974 o 1975, mucho antes de que llegáramos a pensar en montar el Digitalteatern. Sture hizo una impresión en gran formato, pero solo con señales que indicaban los distintos colores, y entonces yo tuve que decidir qué tono utilizar en cada parte. Me decanté por el marrón y el beis porque precisamente había hecho acopio de lana de ovejas de las islas Feroe y quedó todo en colores naturales; es decir, sin teñir. Llamé a las islas para encargar la lana y llegó en una bolsa enorme con un pedazo de madera pegado en el que iba escrita la dirección.

RD ¿Tus obras tejidas antiguas siguen existiendo?

CJ No, no creo.

LARS BANG LARSEN

LARS BANG LARSEN Louise, tú eres diseñadora gráfica y has participado en distintos aspectos de la preparación de la retrospectiva de Charlotte en el Museo Reina Sofía. Entre las dos habéis creado una serie de “gráficos digitales tejidos”: distintos tejidos que, como en un bucle, remiten a la transición ejecutada por Charlotte cuando a finales de la década de 1970 cambió el telar por un ordenador. ¿Puedes hablarnos de la creación de esas nuevas obras?

LOUISE SIDENIUS Cuando me mostraron el trabajo de Charlotte quedé absolutamente fascinada por figuras y motivos que se repetían en distintas épocas y distintos soportes: el telar, el disquete, el encaje, la impresión, la pintura, etcétera. Eso me dio la idea de hacer una producción de carácter circular sin principio ni final, y especulé con la posibilidad de que ese bucle o espiral pudiera ampliarse tejiendo las obras digitales de Charlotte.

Solicité una residencia conjunta para Charlotte y para mí en los Talleres Artísticos Daneses, un programa de un estudio de Copenhague en el que tienen un TC1, un telar digital controlado por un único hilo. A lo largo de dos meses tejimos veinte obras nuevas que tenían como punto de partida algunos de los primeros gráficos digitales creados por Charlotte a finales de la década de 1970.

Desde el principio tuvimos claro que había que incluir determinadas figuras: el avatar humano, Mickey Mouse, el camello, el porro... Algunos de los nuevos gráficos digitales tejidos —que es como acabó llamándolos Charlotte— son traducciones directas de archivos digitales originales, otros se han compuesto combinando distintos gráficos digitales y añadiendo textos nuevos, por ejemplo *The Brain is Wider than the Sky* [El cerebro es más grande que el cielo] o *Reflex* [Reflejo]. Charlotte eligió los colores del hilo y se decantó por tonos más claros que los de los archivos originales, que estaban en magenta, azul, verde, naranja, negro y blanco. El formato de los gráficos digitales tejidos es también una traducción directa del número de píxeles que componen los archivos digitales originales.

LBL Charlotte, cuando montaste el Digitalteatern en la década de 1980, Internet no existía y, sin

embargo, estableciste todos los contactos que hicieron falta. Tengo la impresión de que canalizaste toda la cultura visual que te rodeaba: los acontecimientos significativos y la gente que aparecía en el flujo de los medios de comunicación, o la conexión especial entre tus intuiciones y las funcionalidades de tu ordenador. Con los gráficos digitales tejidos, te alejas de la cultura en general y en lugar de eso canalizas o canibalizas una encarnación anterior de tu autoría. ¿Cuál es el motivo de ese giro de 180 grados?

CJ Todas las imágenes que creé en el Digitalteatern con mi “microordenador” Apple II Plus se grababan en disquetes. Esas obras no se habían visto ni se habían expuesto desde que dejaron de utilizarse los disquetes. Hasta que Mats Stjernstedt me invitó a participar en el Pabellón Nórdico de la Bienal de Venecia de 2017 nadie se había interesado por esa producción. Cuando, después de 35 años, tuve la oportunidad de volver a ver esas imágenes, me quedé algo asombrada y entusiasmada por su modernidad. Tenían cierto aire clásico y se merecían una nueva vida. Eran como un espejismo en mitad del desierto... Adquirieron esa misma *realidad*, alcanzada muy despacio, gracias a la ayuda de Louise y a sus conocimientos del telar digital. Eran imágenes que se habían creado en baja resolución y habían desaparecido en la oscuridad del tiempo, para resucitar luego en la década de 2010 y quedar grabadas en lo que entonces era un formato contemporáneo, un CD, y en el telar computerizado con el que trabajamos Louise y yo. ¡Y de ahí salió una nueva obra de arte!

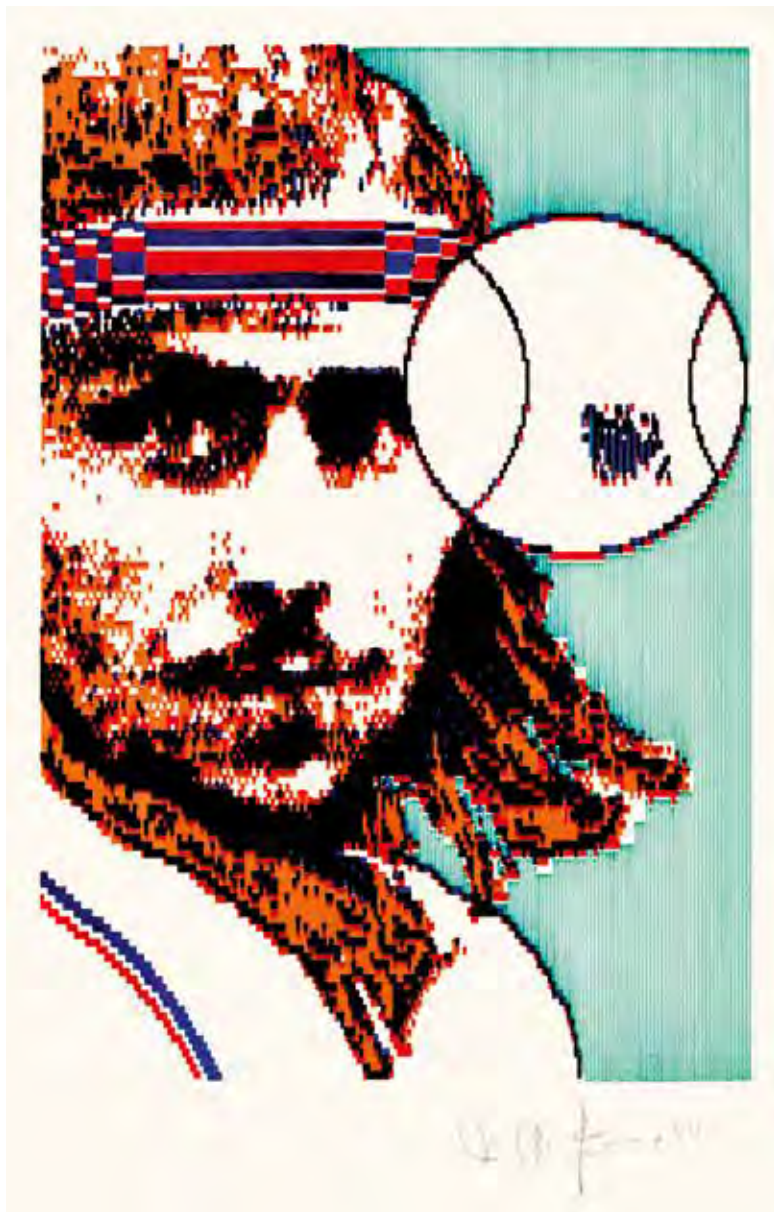
Birgitta Olsson
Las máquinas
del Digitalteatern, 1983

Páginas 109-142:
Gráficas digitales sobre papel
impresas con plotter

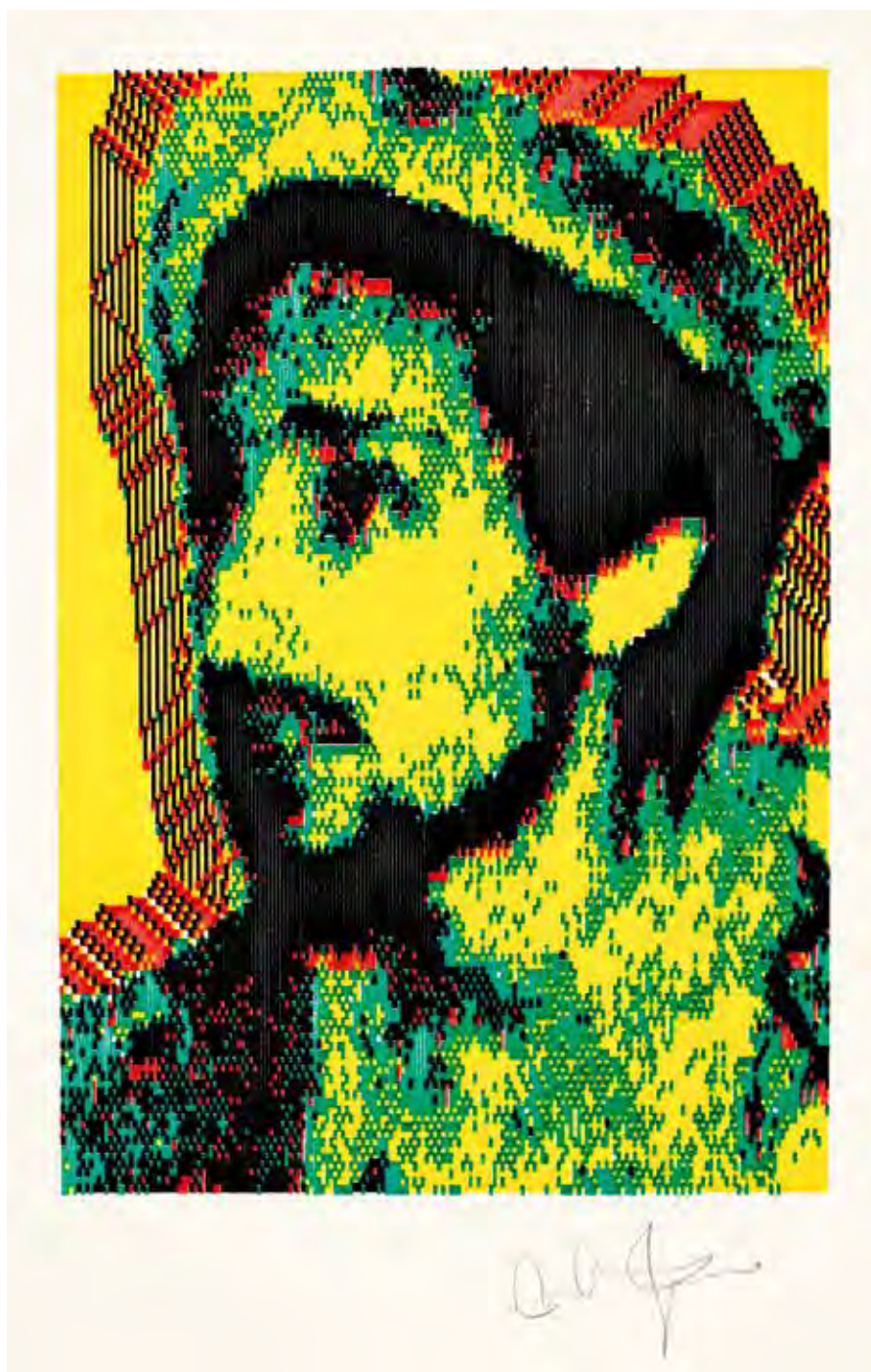




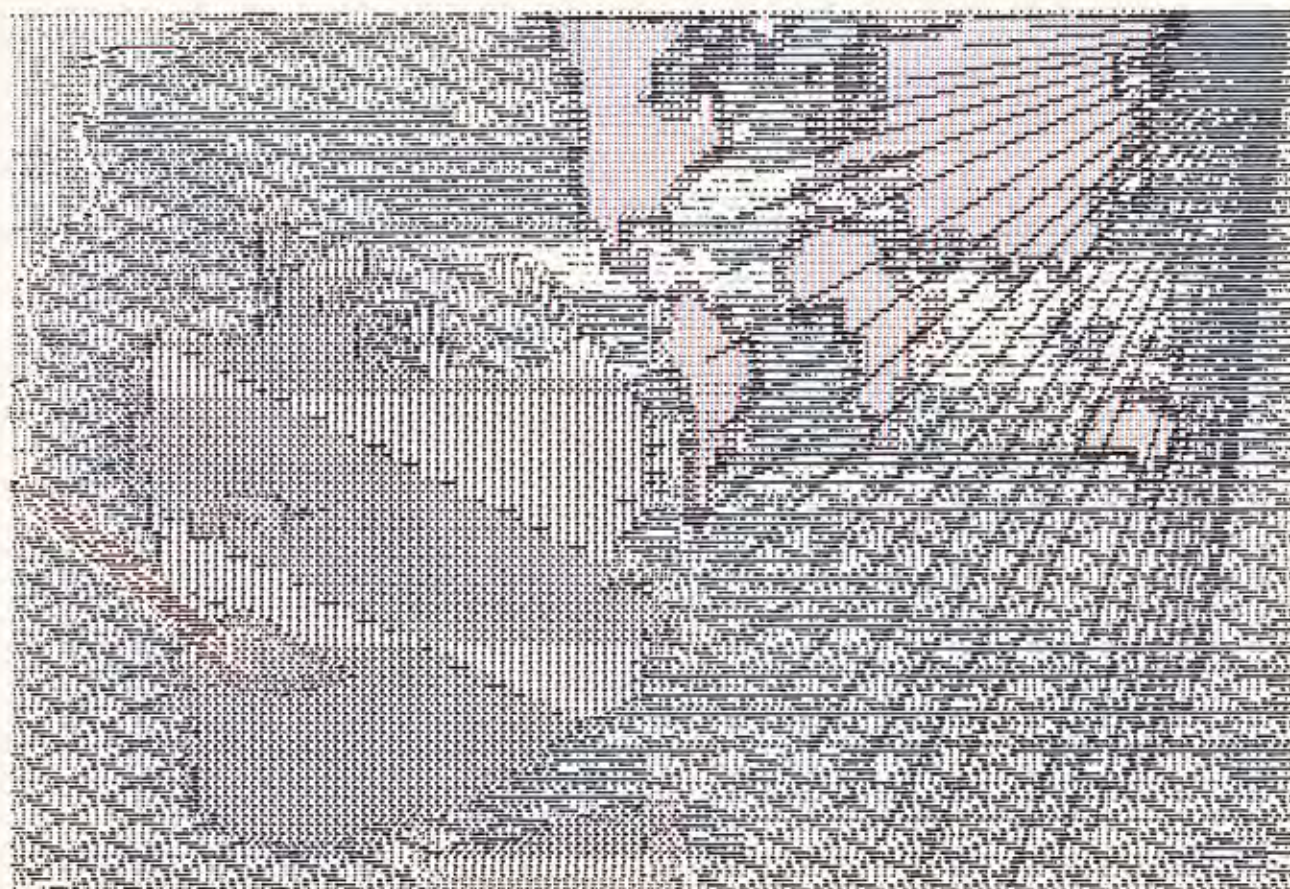
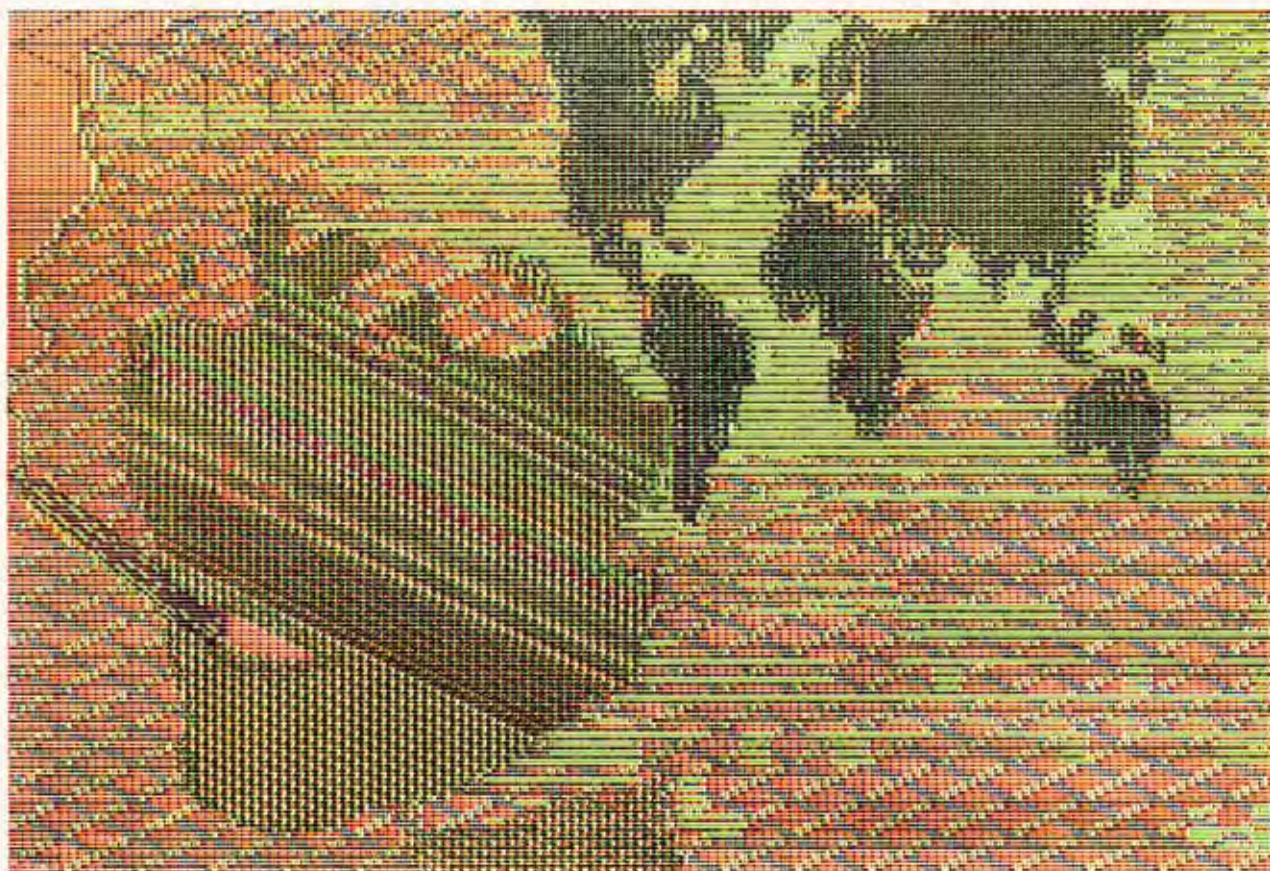
Take Me to Another World
[Llévame a otro mundo]
1981-1986



Björn Borg
(tenista sueco, 1956)
1981-1986



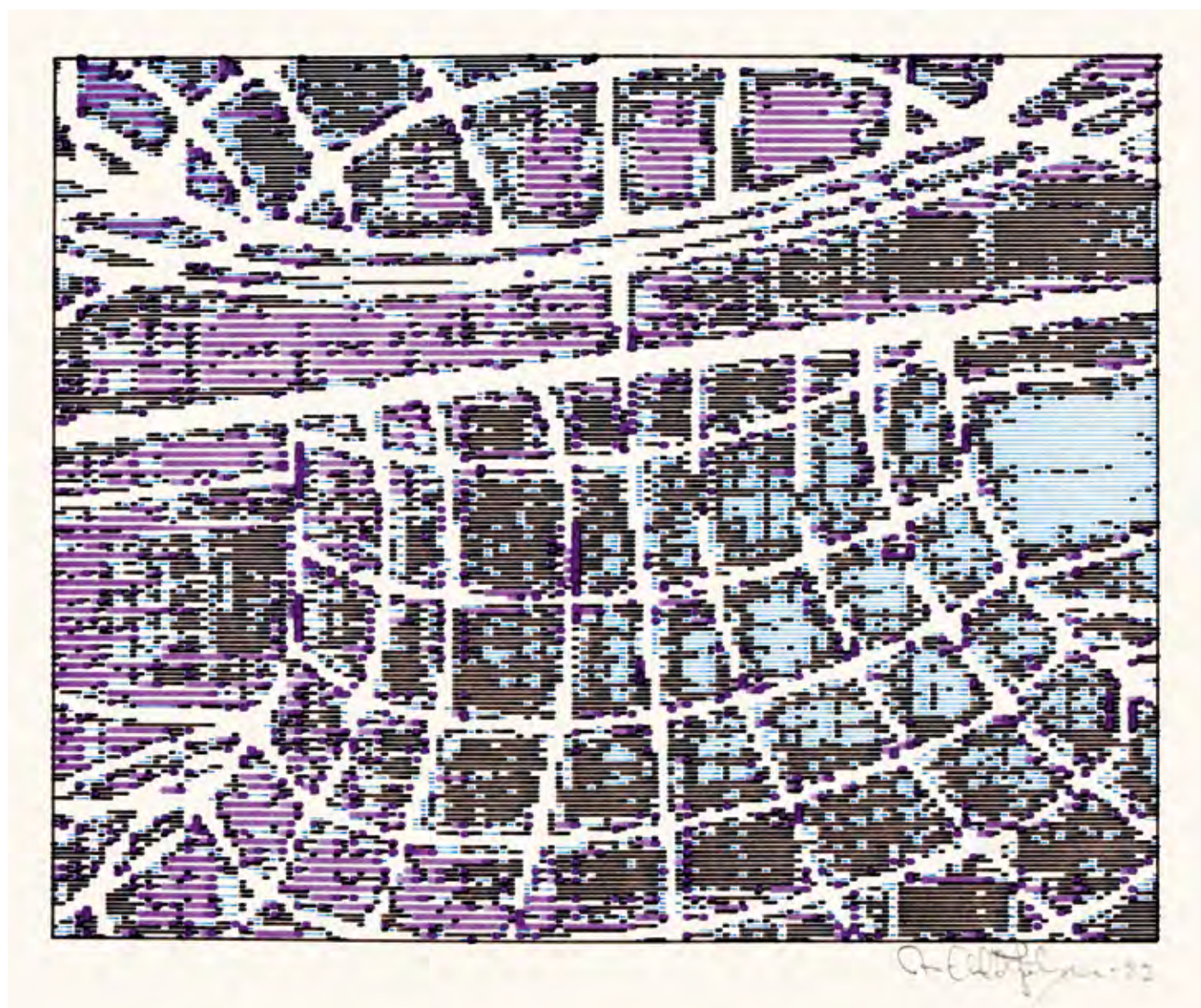
Massoud
(Ahmad Shah Massoud, militar y
político afgano, 1953-2001)
1981-1986

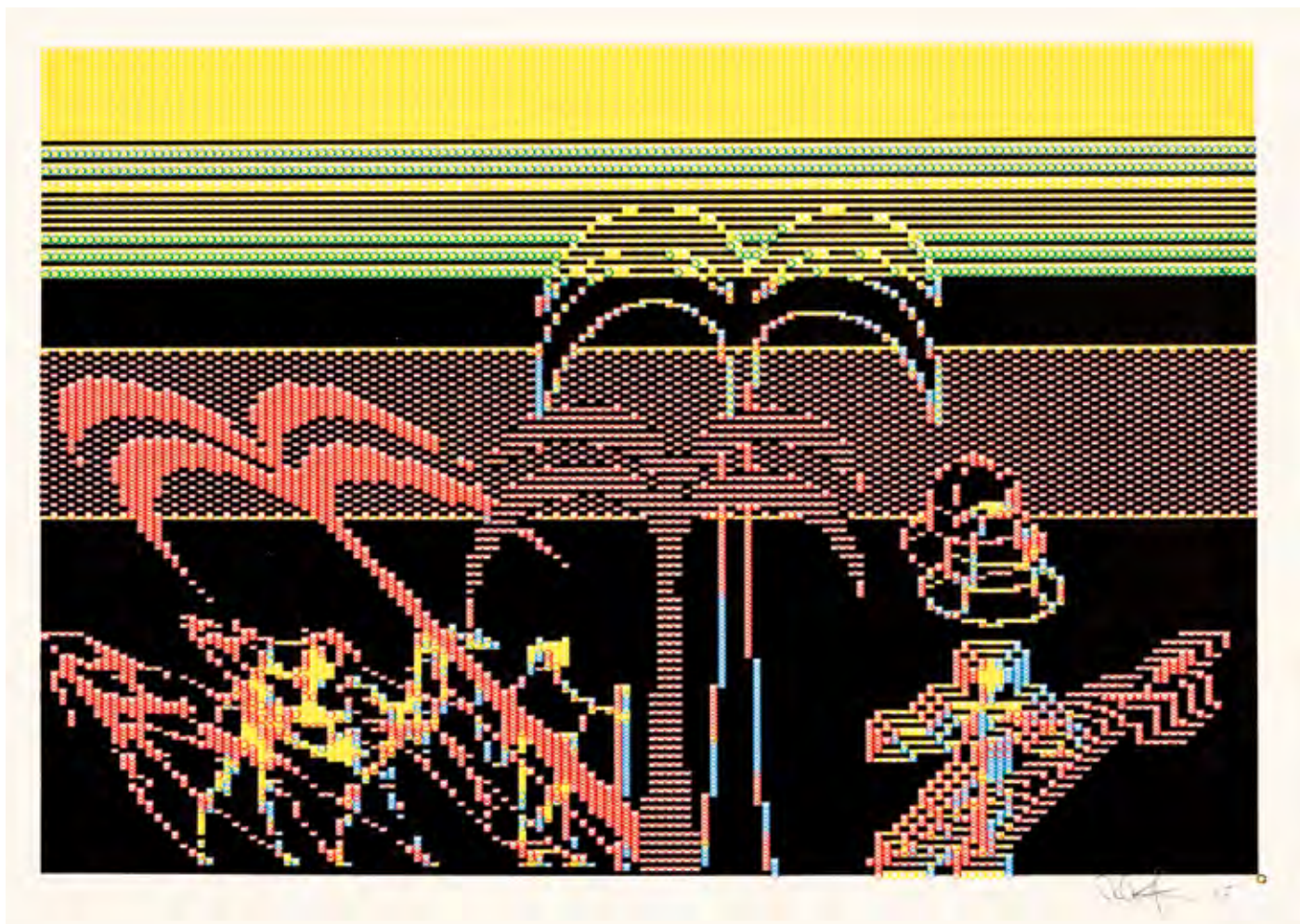


Self-portrait
[Autorretrato]
1983

Self-portrait
[Autorretrato]
1981-1986

Black Hole (Purple Blue)
[Agujero negro (púrpura azul)]
1981-1986





Oasis
1981-1986



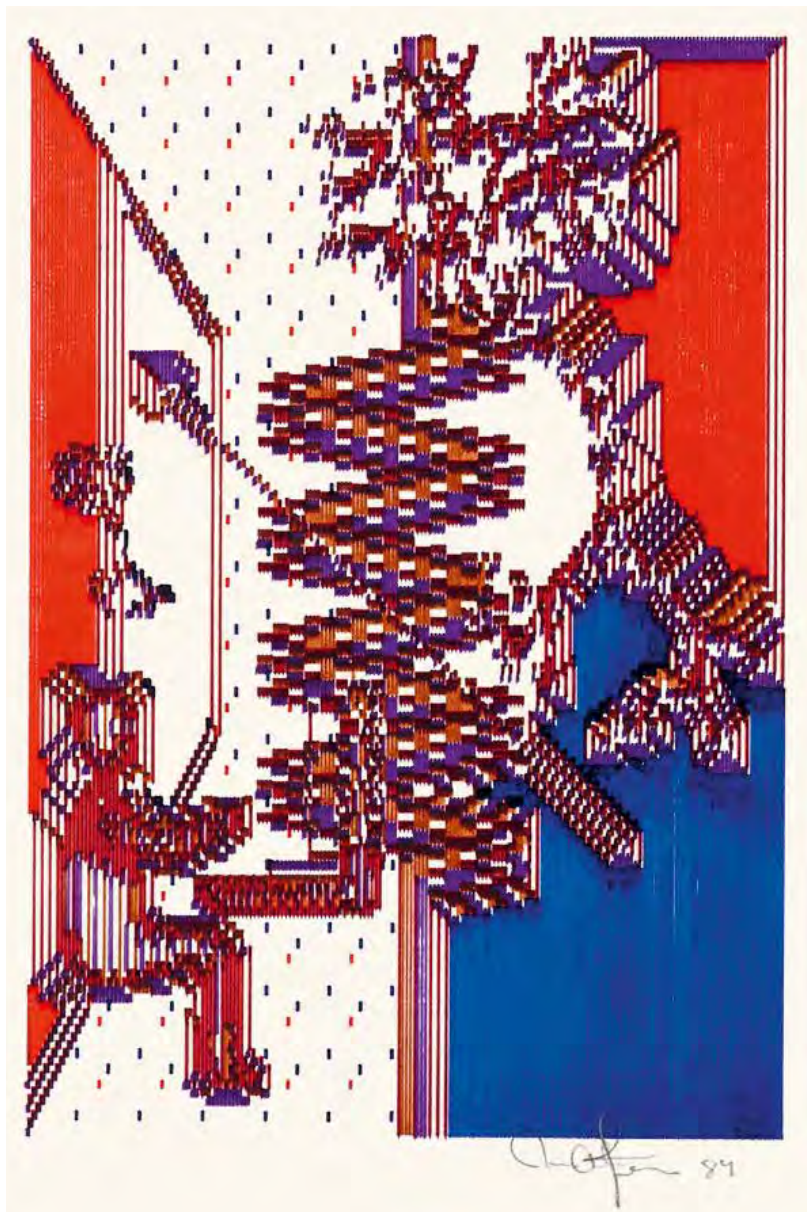
Mystery Ship
[Buque misterioso]
1981-1986



Victoria
 (Victoria Benedictsson, escritora sueca,
 1850-1888)
 1984



Boy George
(cantante inglés, 1961)
1983



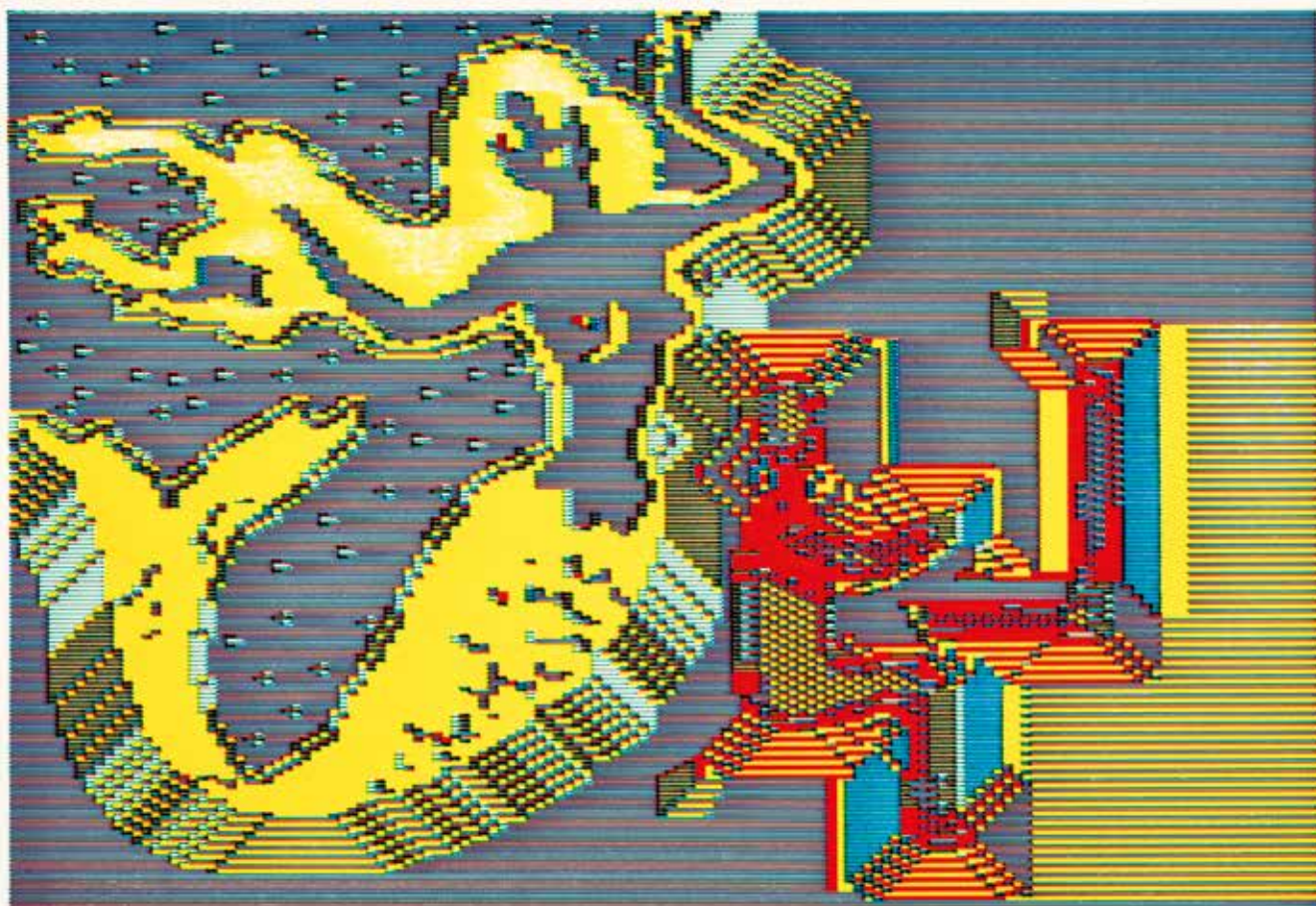
Computer Mind
[Mente computadora]
1984



Our World
[Nuestro mundo]
1984

Bird
[Pájaro]
1981-1986



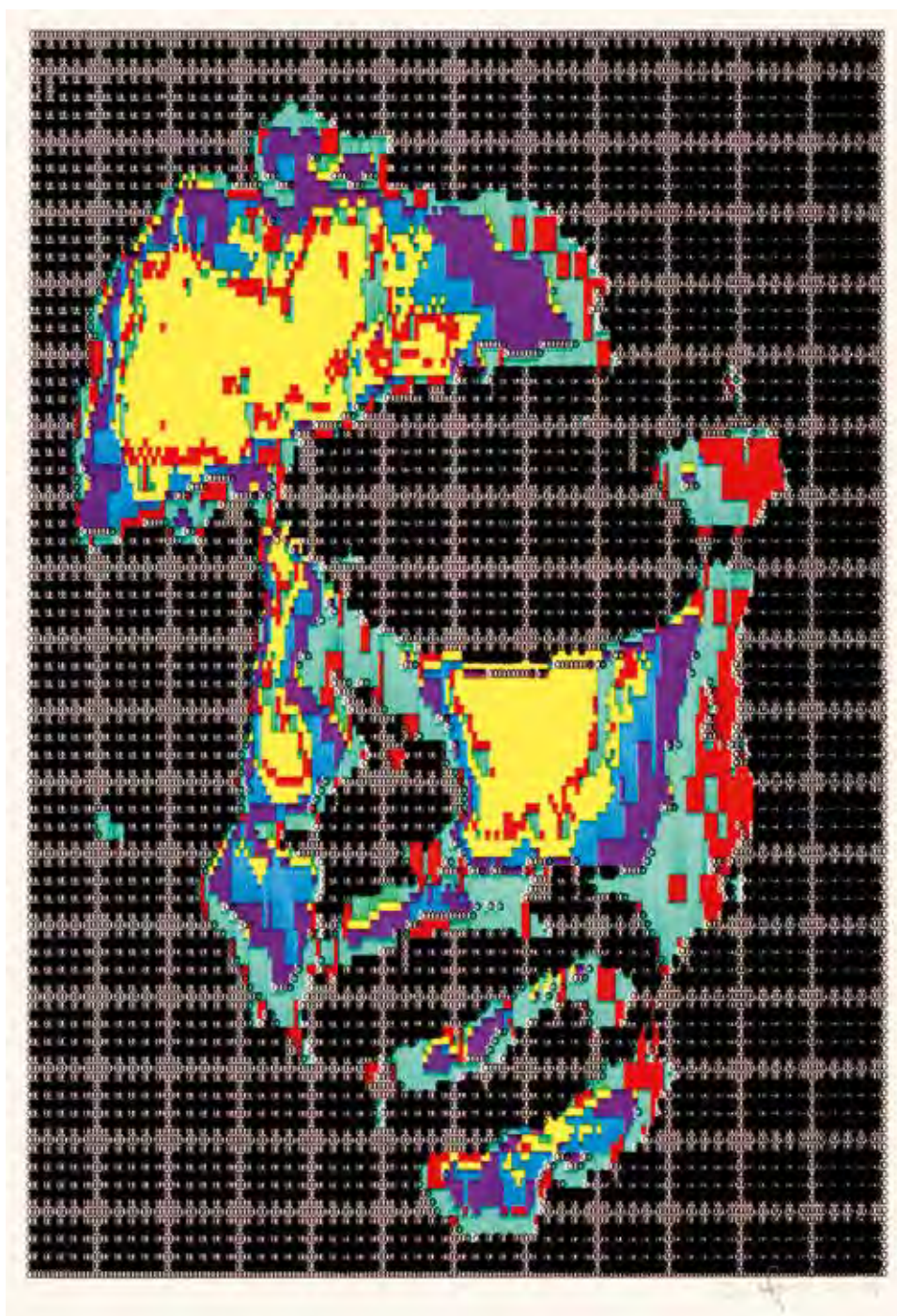


Jorge Pujol

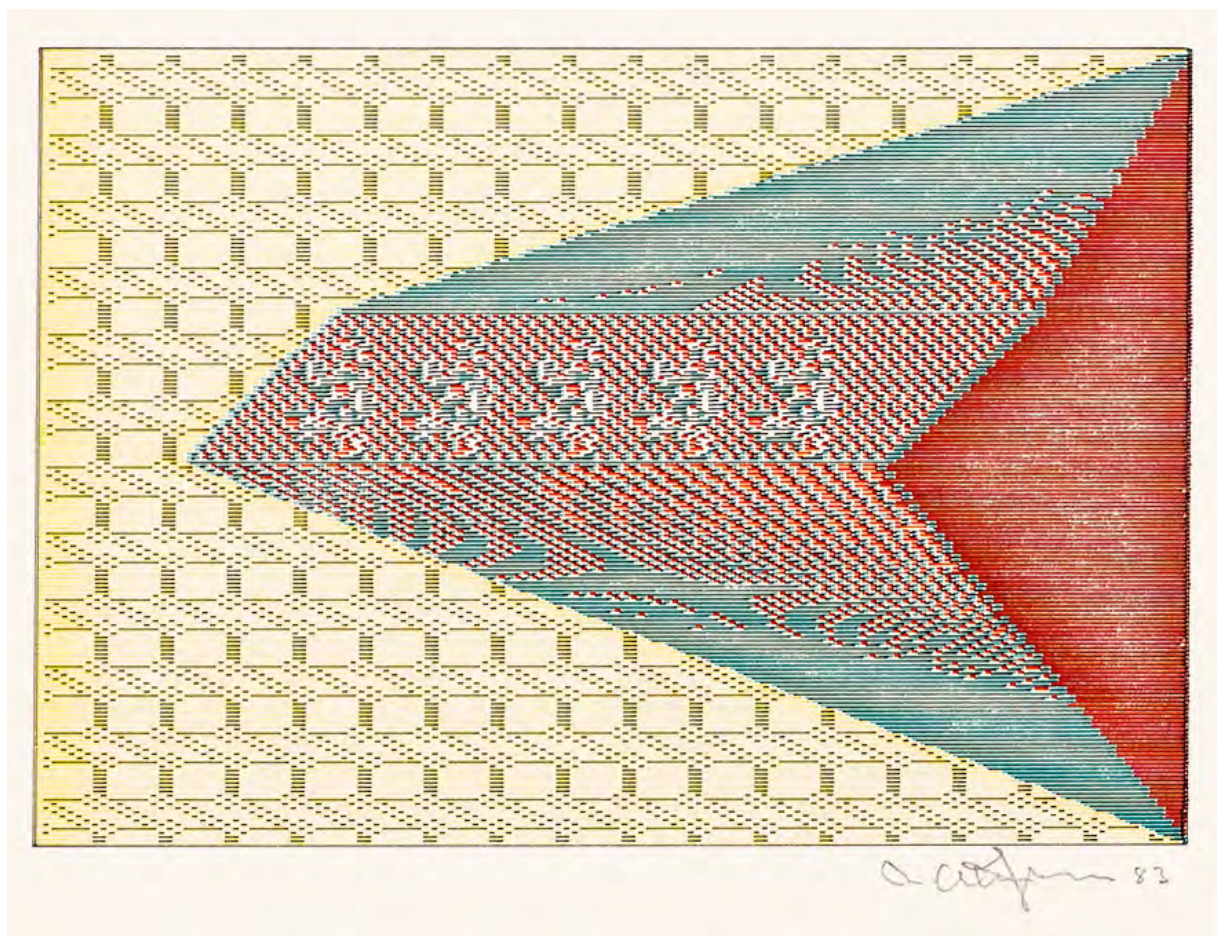
Pixel Dream
[Sueño pixelado]
1981-1986



Ronald Reagan
(actor y político estadounidense, 1911-2004)
1981-1986



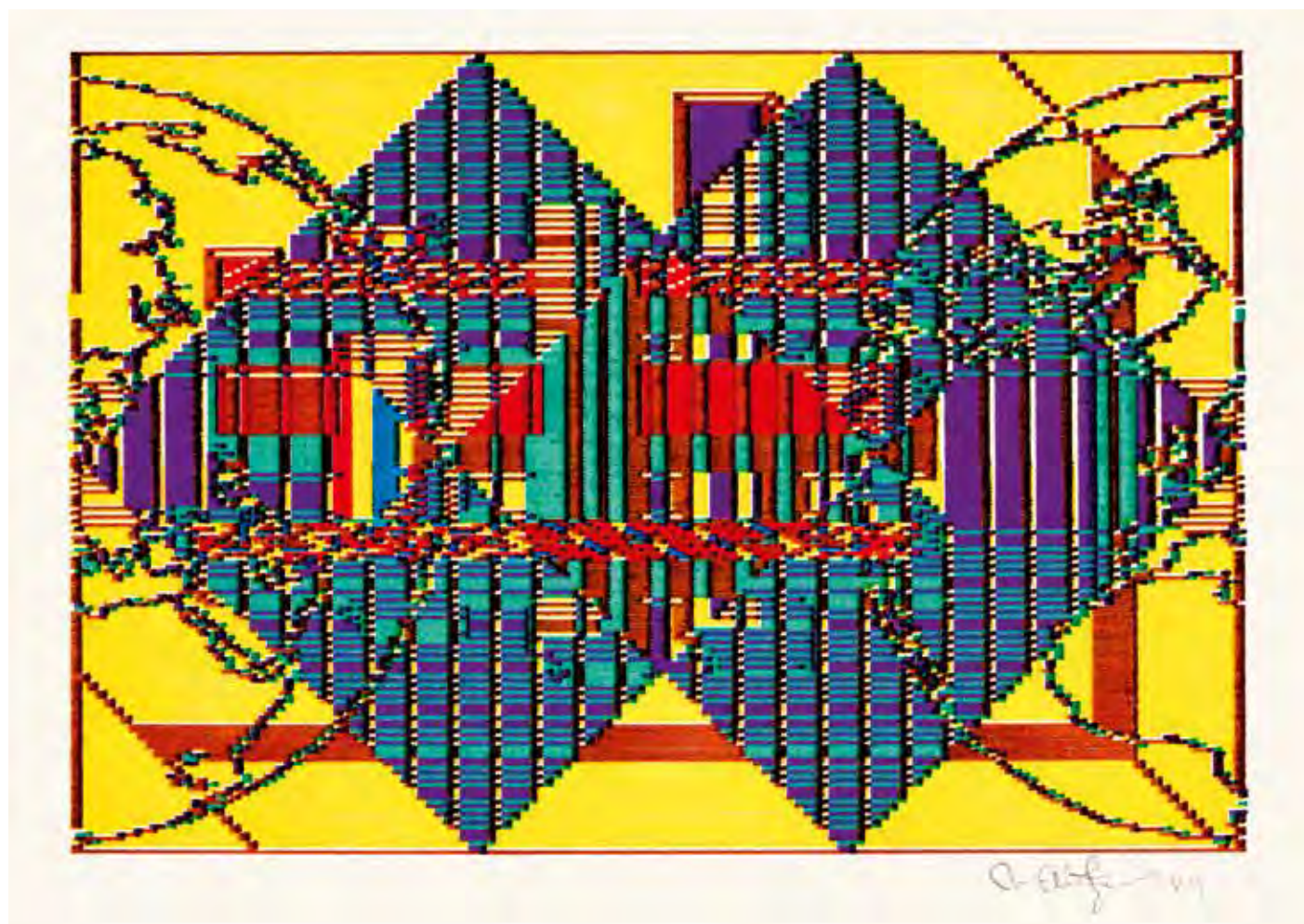
Mask
[Máscara]
1981-1986



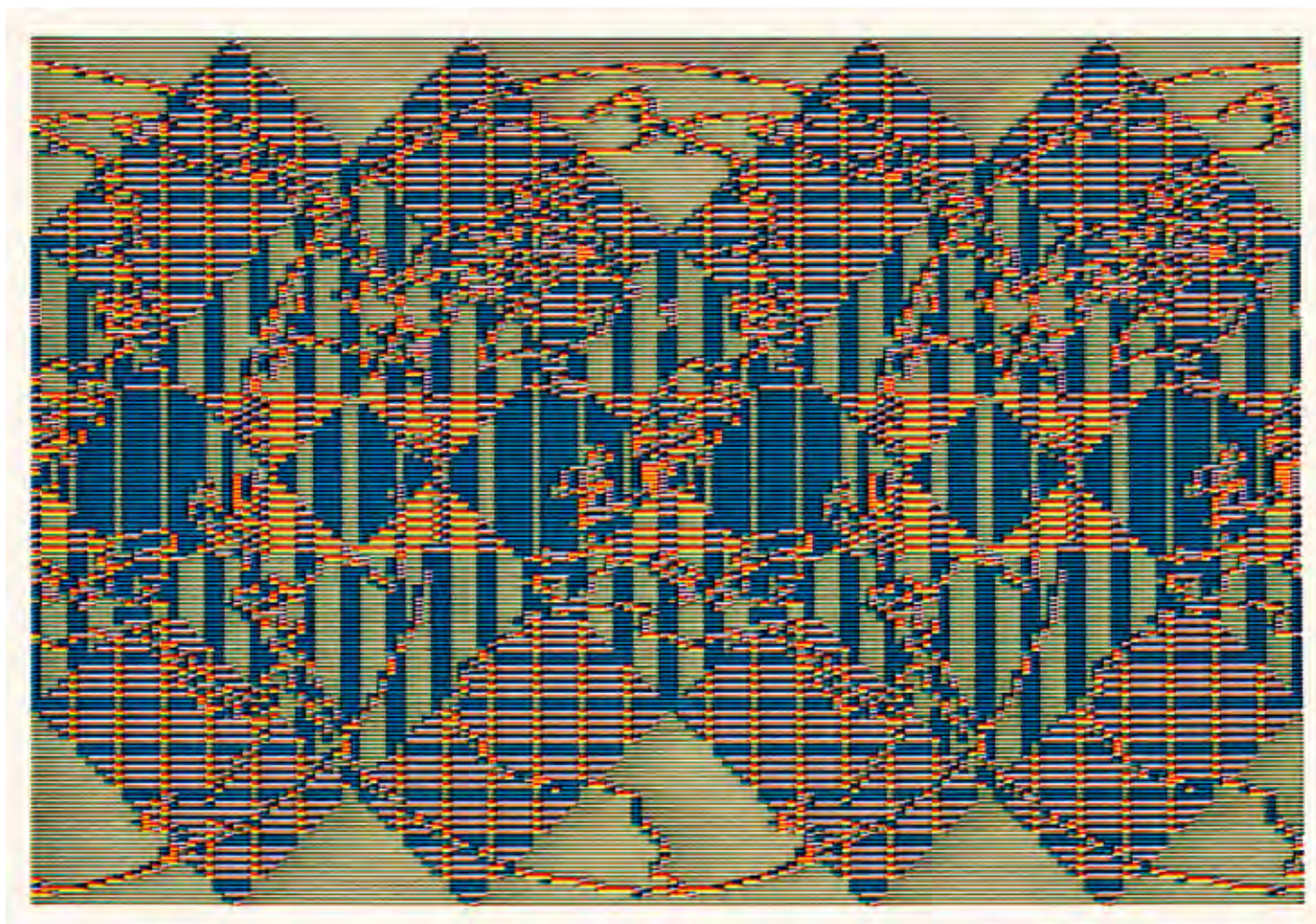
Walk
[Paseo]
1983



Walk
[Paseo]
1981-1986

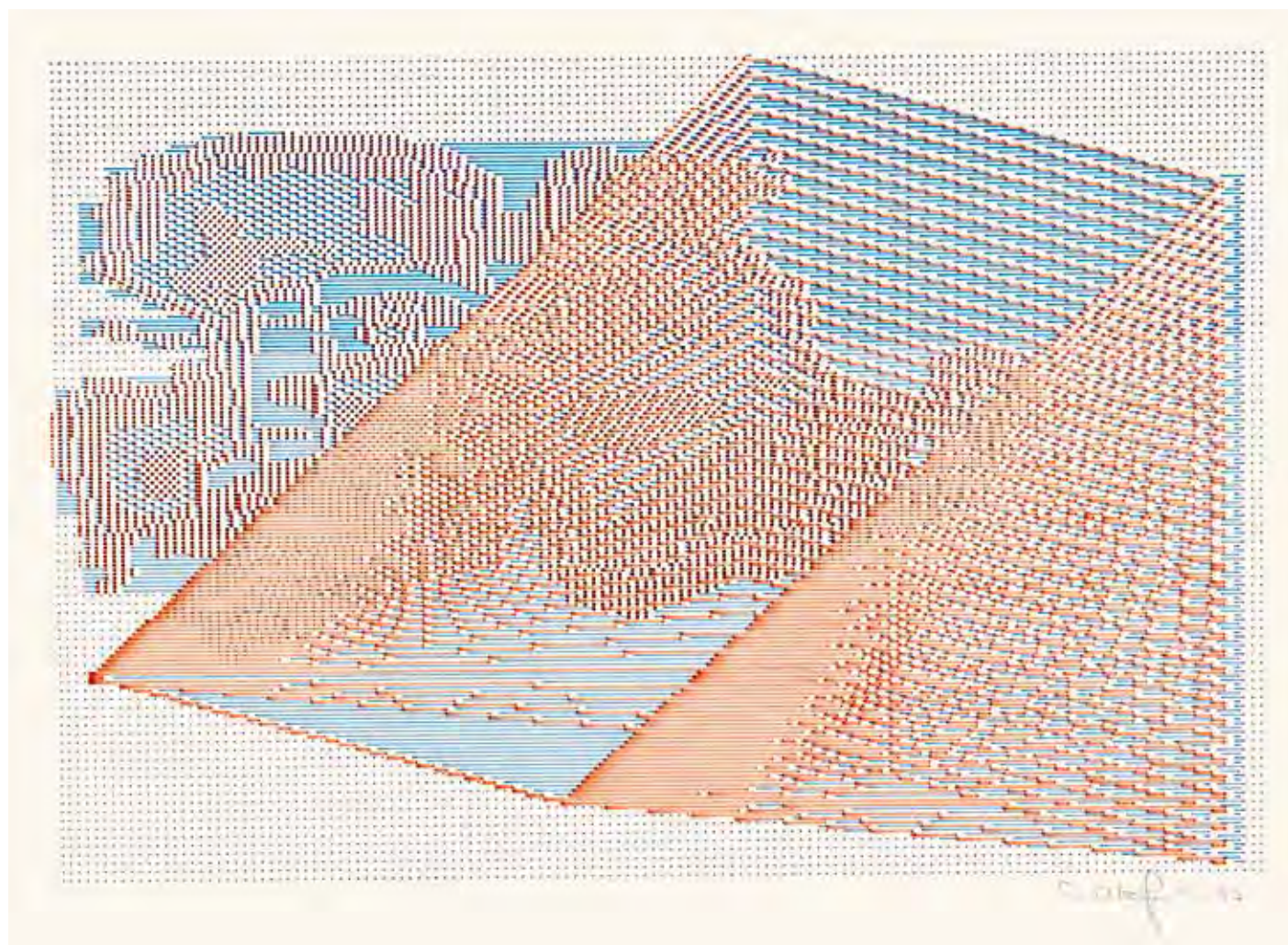


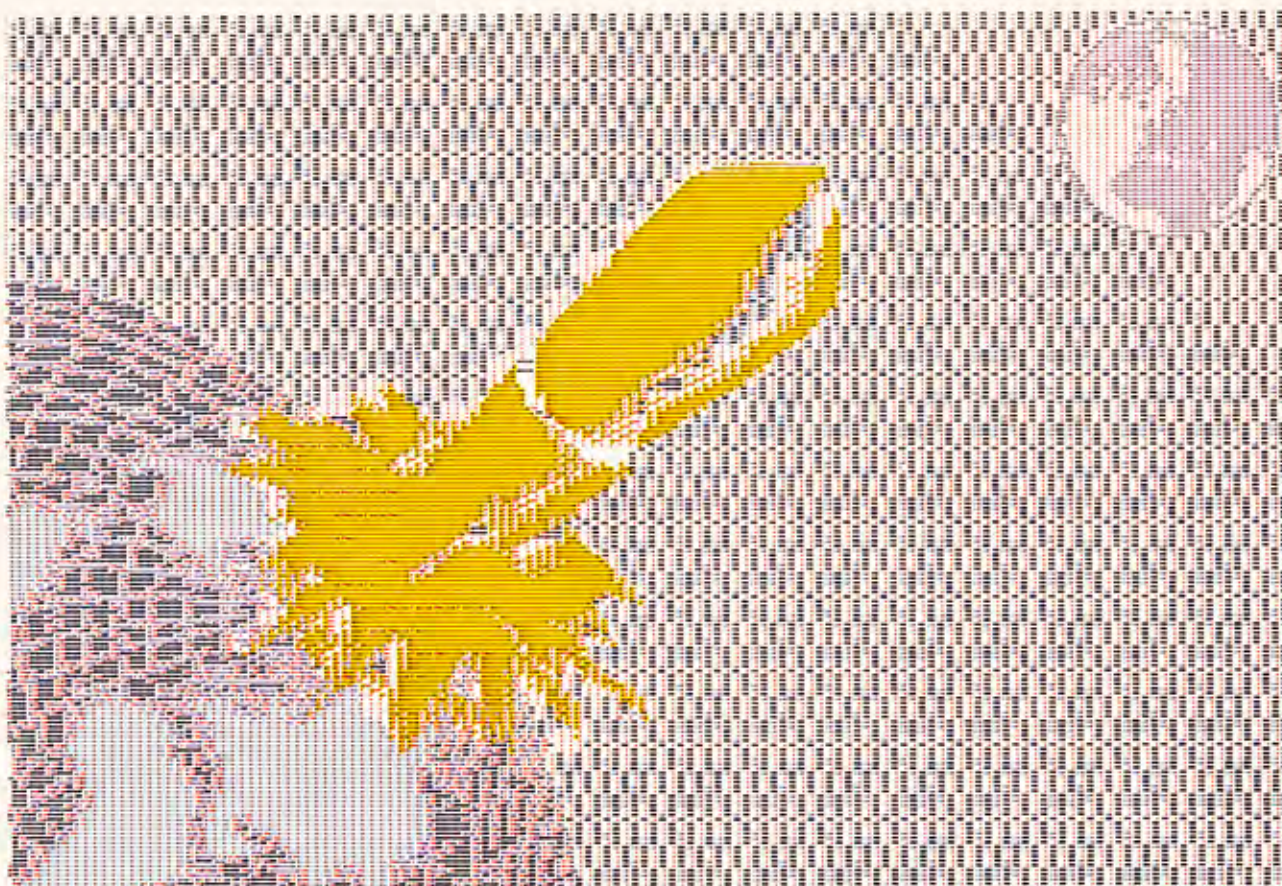
Design
[Diseño]
1981-1986



Design
[Diseño]
1981-1986

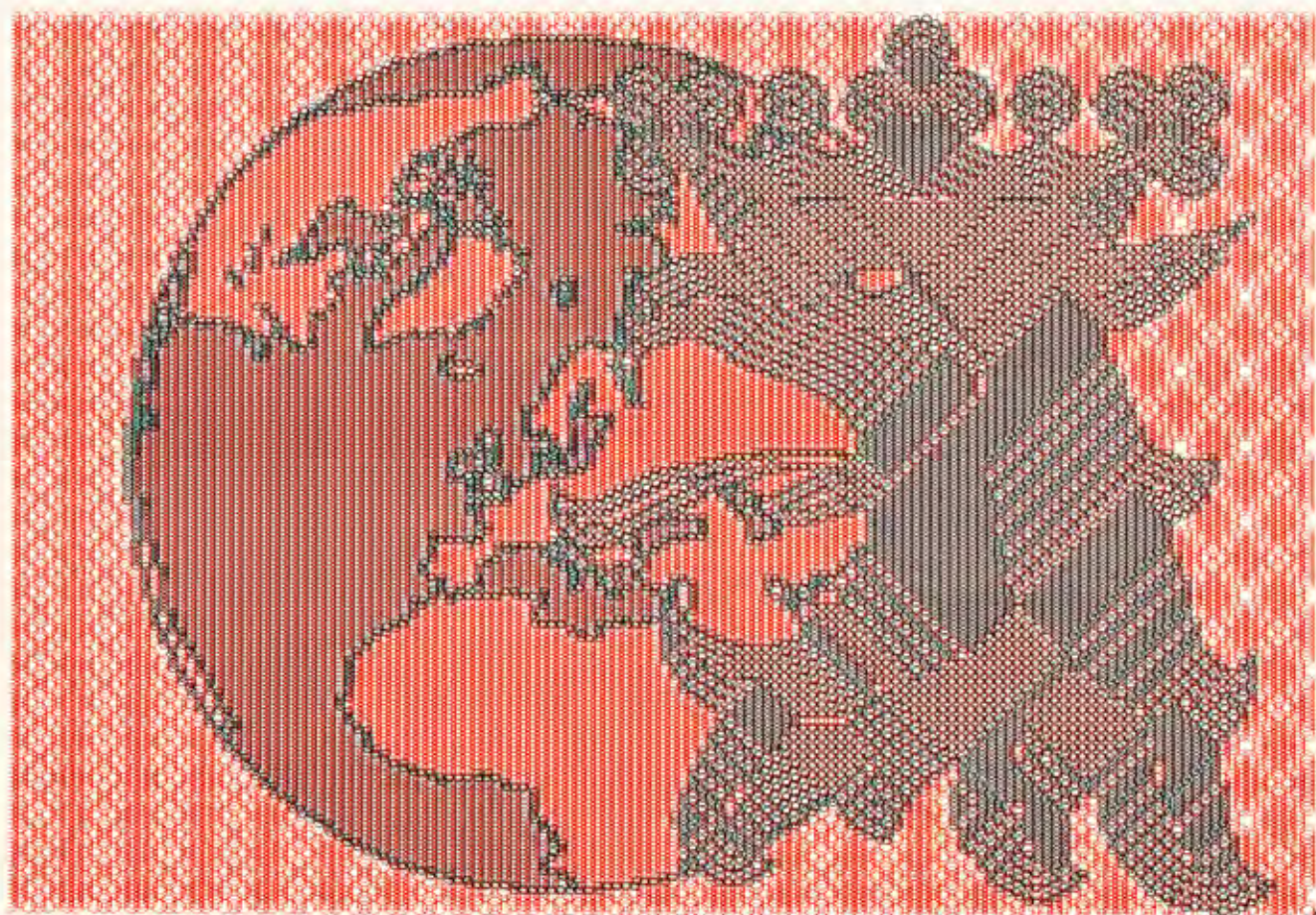
Gösta
1981-1986





1981

Rocket
[Cohete]
1981-1986

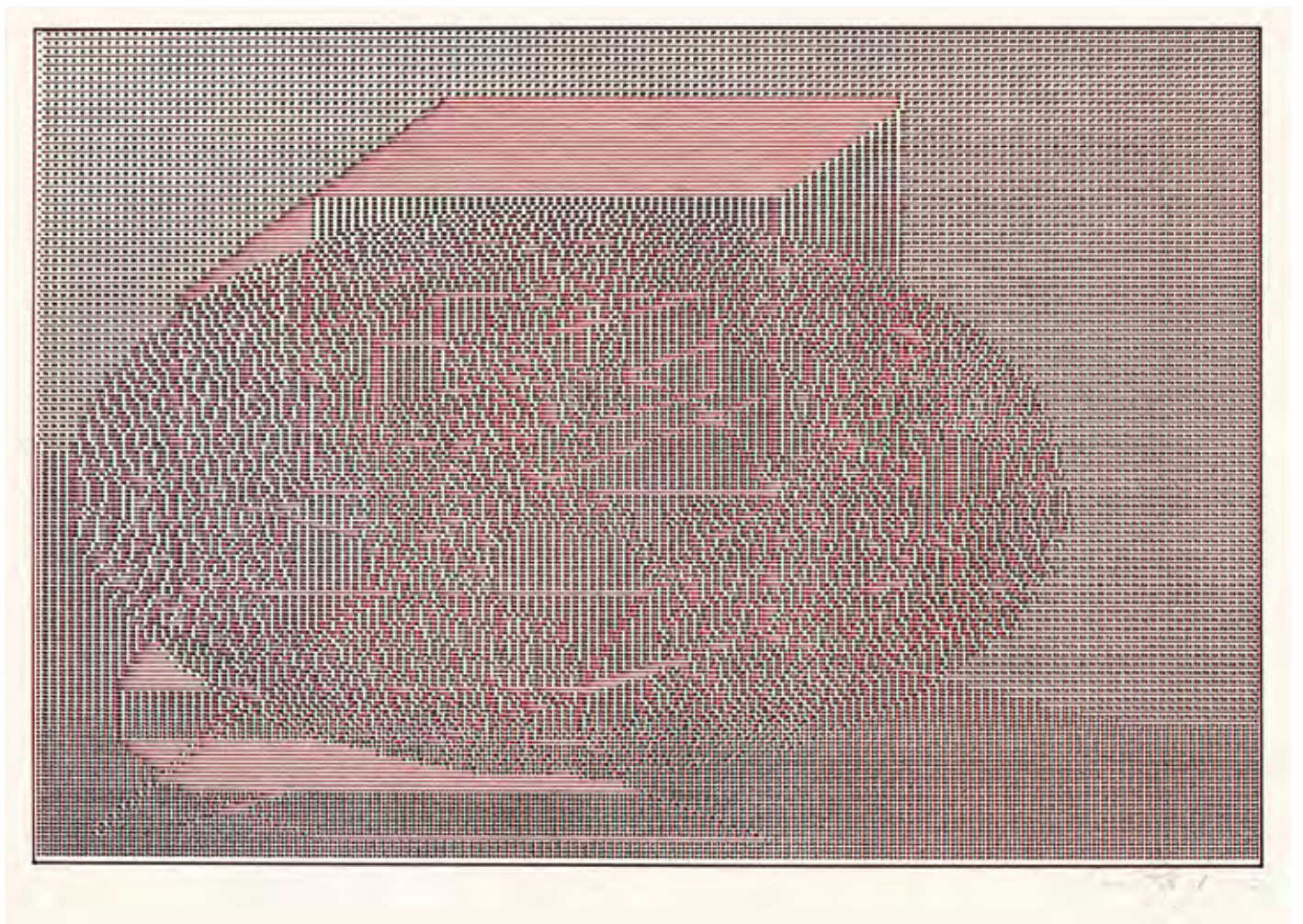




World
[Mundo]
1984

Guardian?
[¿Guardián?]
1984

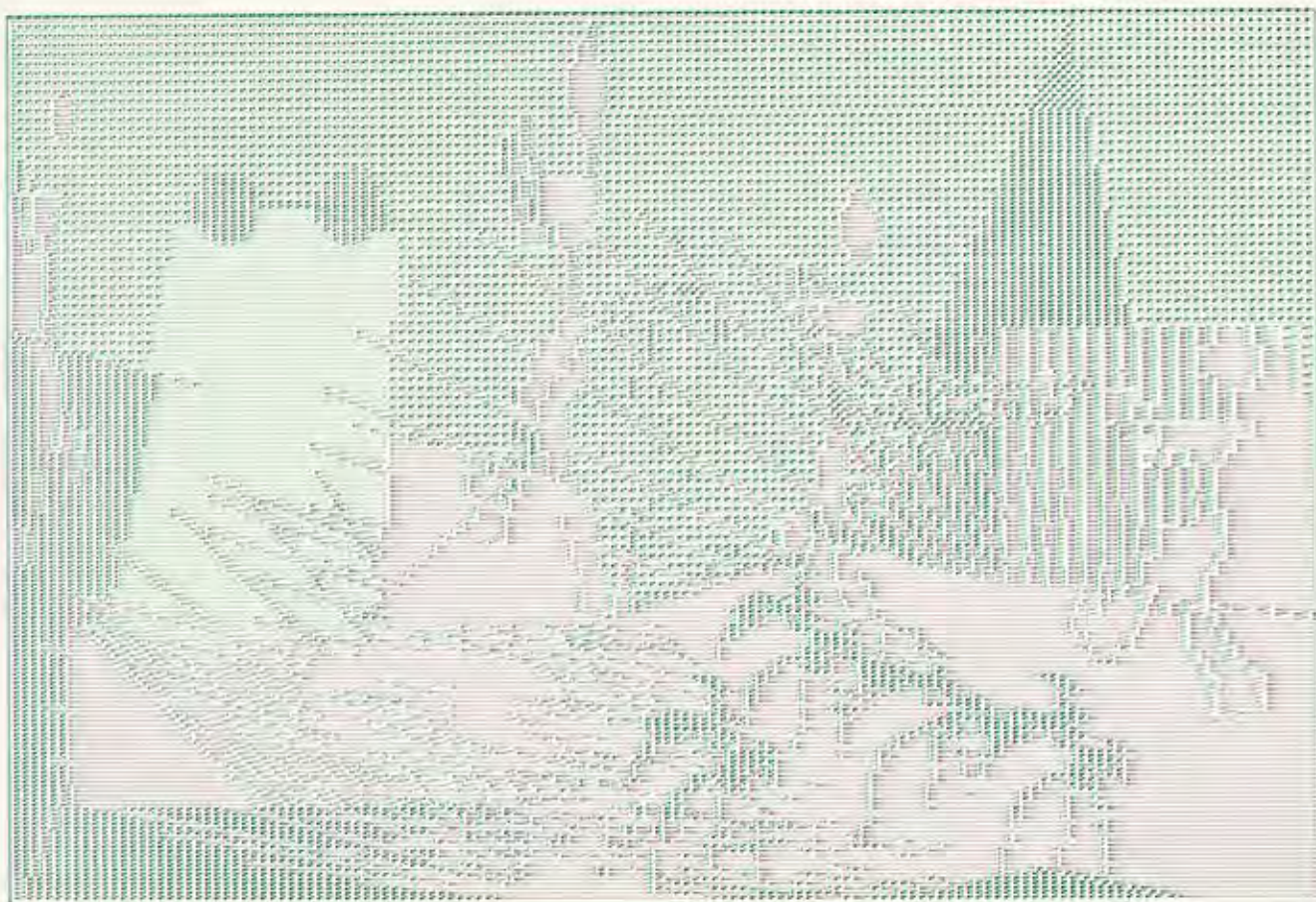
Skåne
[Escania]
1981-1986

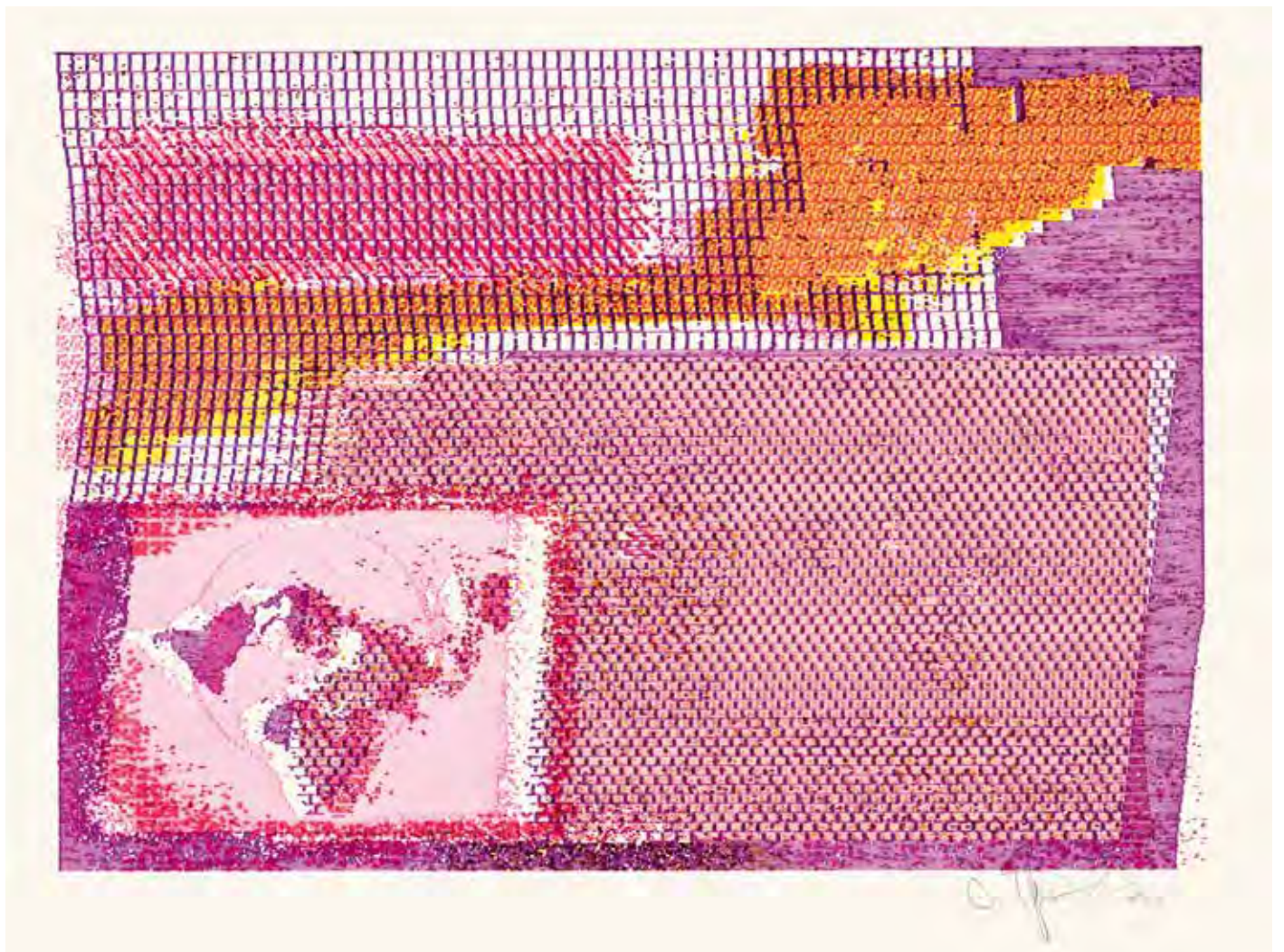


Texture 1
[Textura 1]
1981-1986

Texture 7
[Textura 7]
1981-1986

Texture 4
[Textura 4]
1981-1986





Texture 8
[Textura 8]
1981-1986

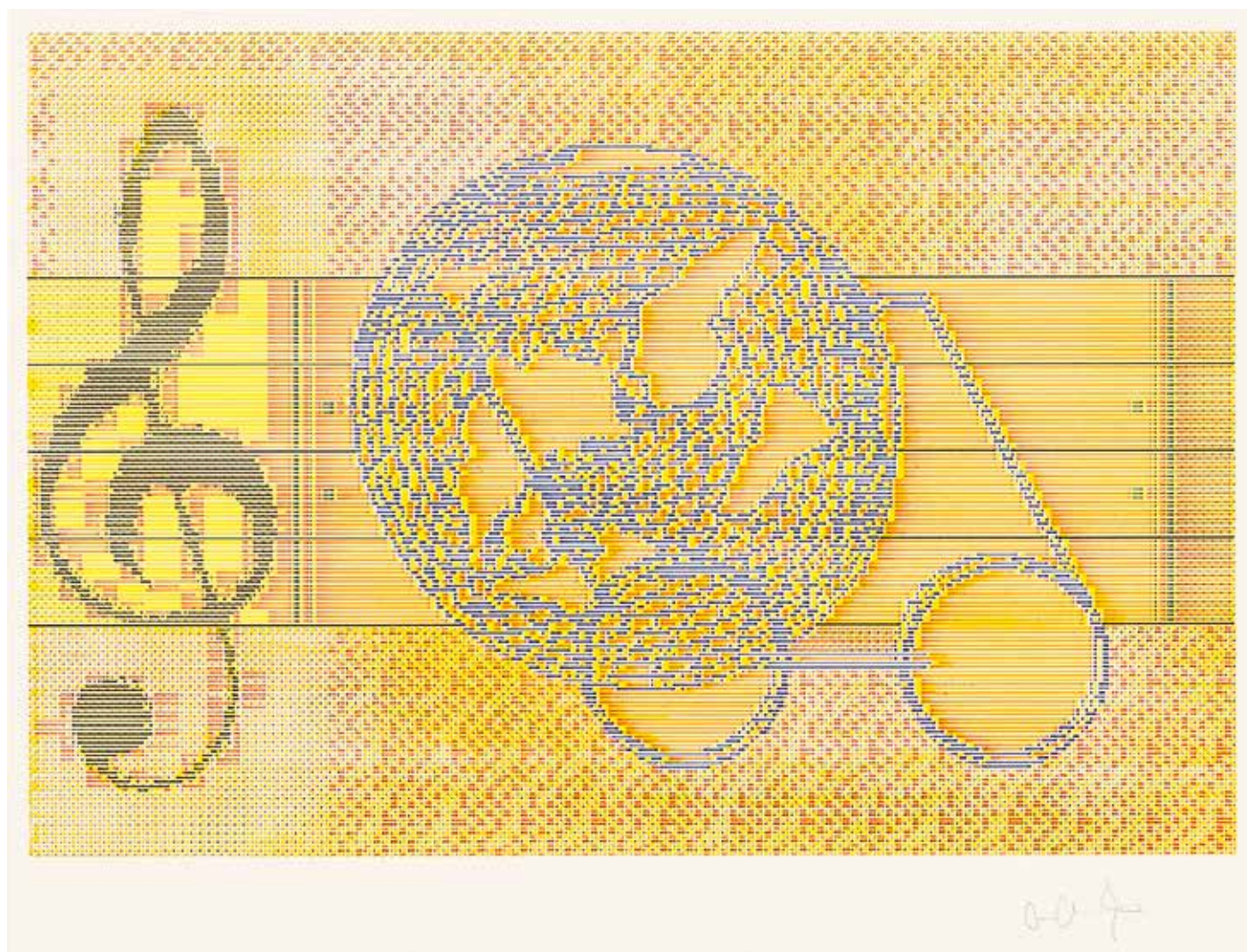


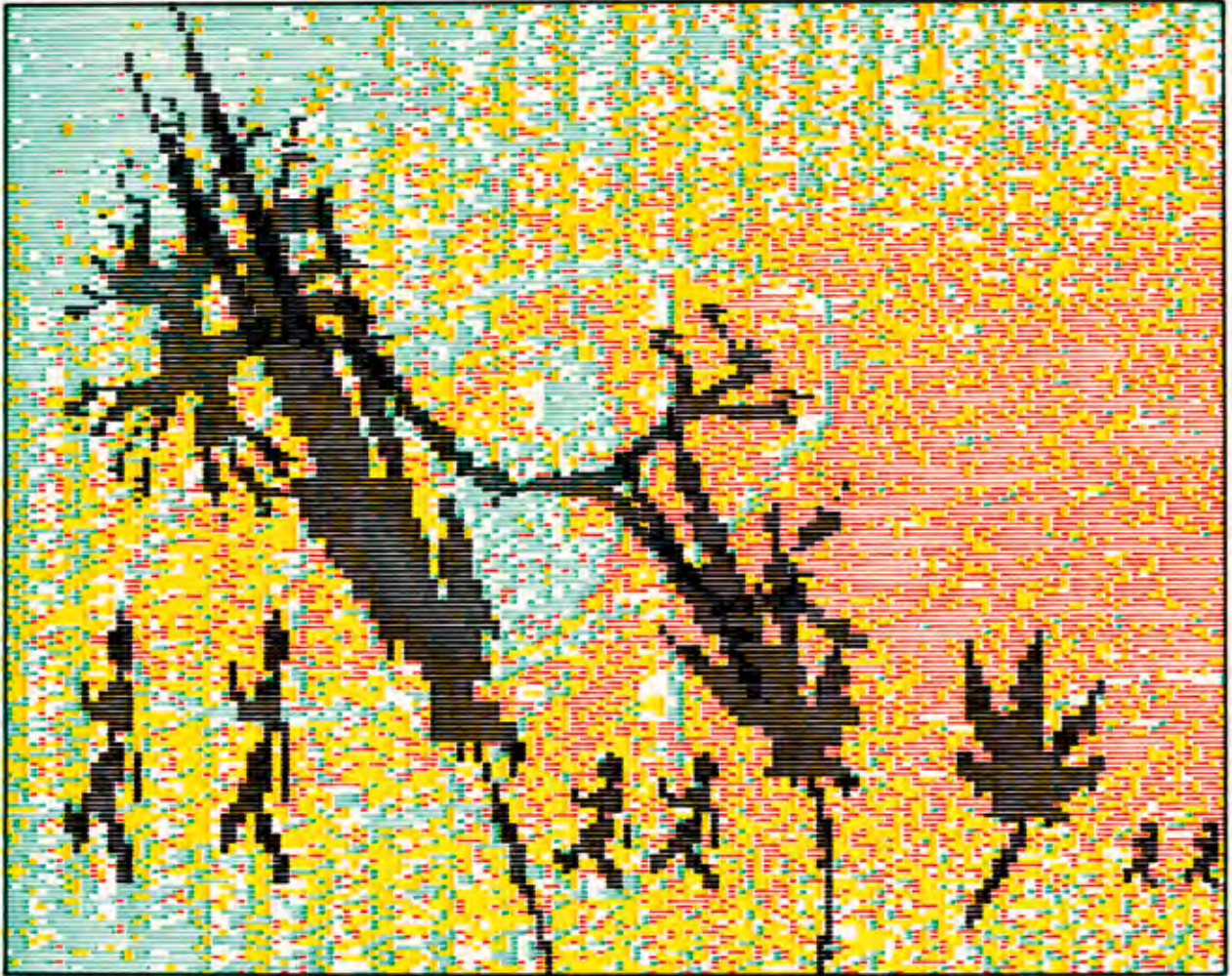
Antique
[Antigüedad]
1981-1986



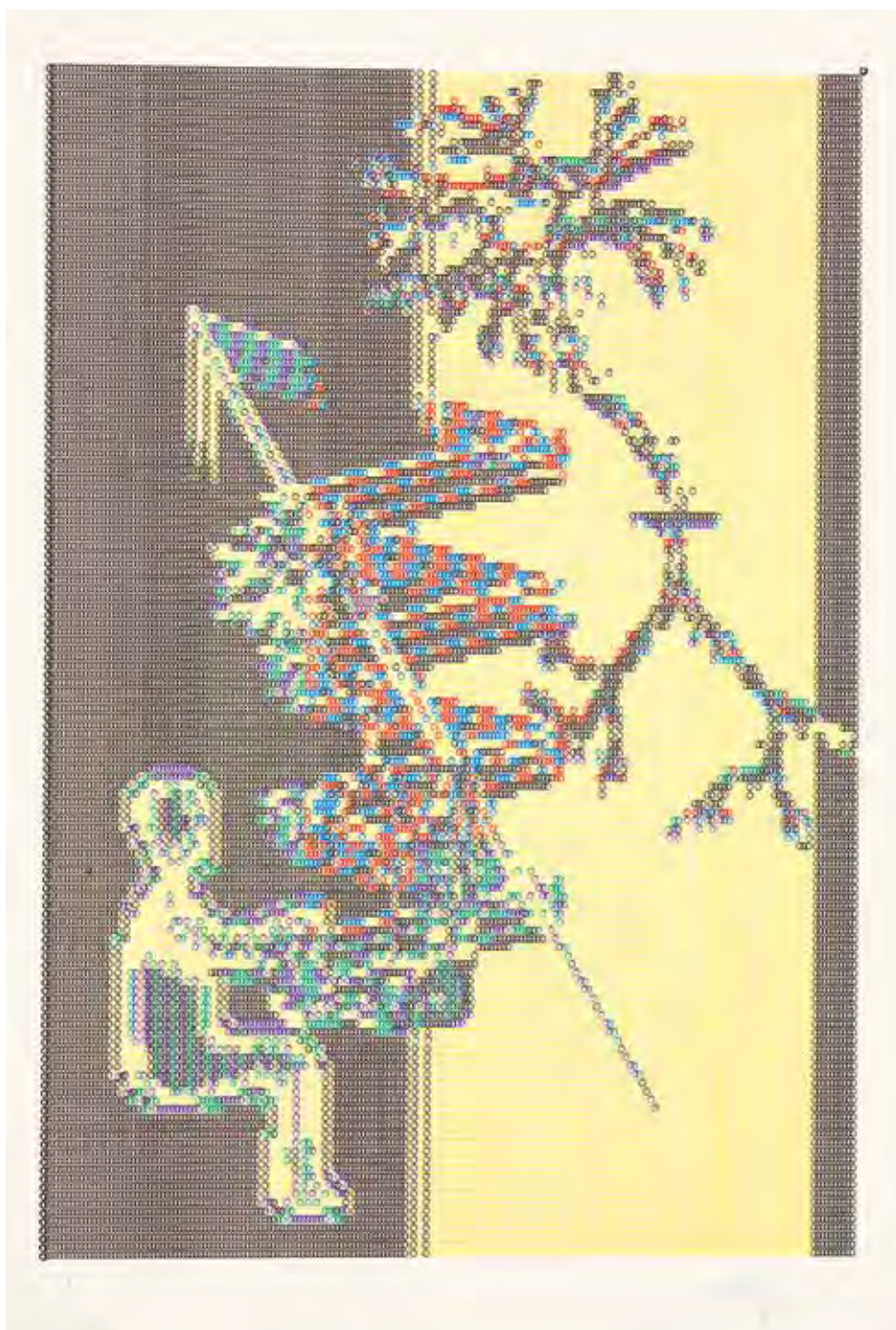
Where
[Dónde]
1981-1986

Note in Space
[Nota en el espacio]
1982-1985

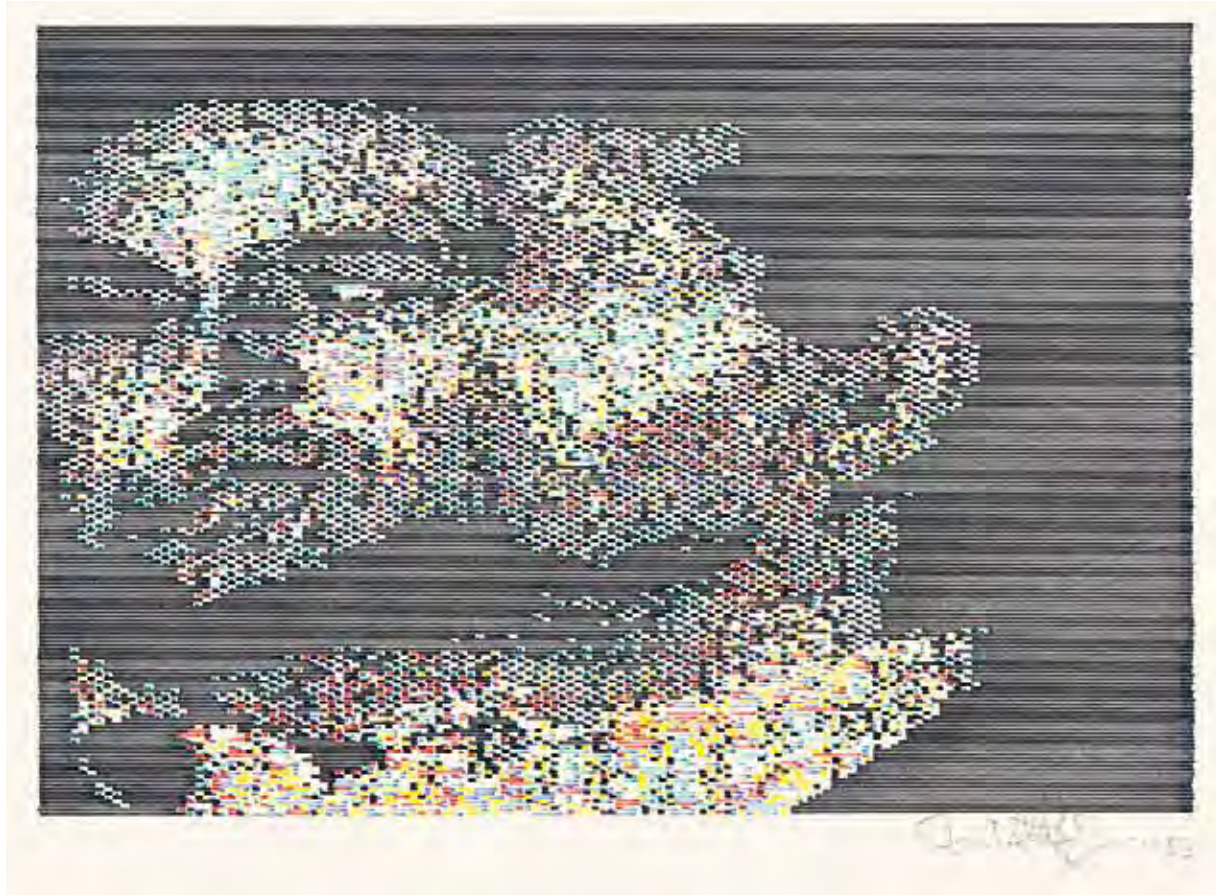




Walk
[Paseo]
1981-1986



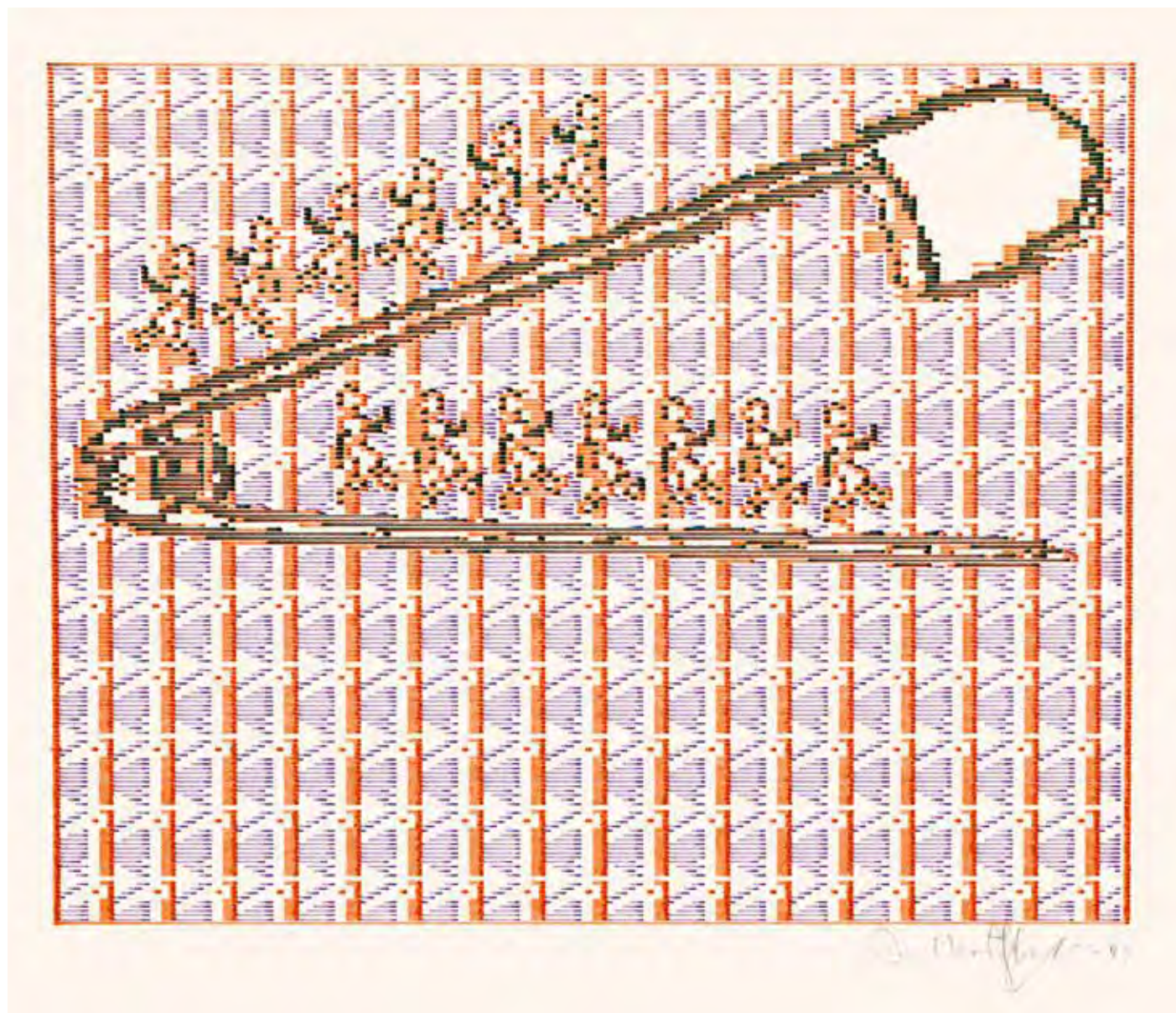
Me and My Computer
[Yo y mi ordenador]
1981-1986



Transformation
[Transformación]
1983



Joseph Beuys
(artista alemán, 1921-1986)
1983



Safety
[Seguridad]
1981-1986

La primera vez que vi el trabajo de Charlotte Johansson en la 32ª Bienal de São Paulo, de inmediato me pareció, sin lugar a dudas, una pieza clave de la historia del arte reciente.

Su obra evidenciaba la conexión histórica entre la tejeduría y la computación que había existido desde la época de Ada Lovelace y Charles Babbage, pero actualizaba esa vinculación para superponer también una estética de fanzine de los ochenta que explotaba la capacidad reproductora de las fotocopadoras y los gráficos recortados. No cabía duda de que aquella producción constituiría un precursor importante de la oleada de artes digitales que hasta la fecha constituye la única innovación del siglo XXI en la historia del arte. Creó una conexión intemporal entre tecnologías de civilizaciones antiguas como la confección de tejidos y la estética emergente de los gráficos de los primeros Macintosh. Al concentrarse por completo en su propia época, logró con facilidad abarcar milenios de desarrollo tecnológico con connotaciones femeninas.

Las tecnologías relacionadas con el trabajo doméstico como la cocina, el lenguaje y más tarde la confección textil son evidentemente anteriores a la tecnología digital, y su conexión ha sido objeto de estudio de las historiadoras feministas. Sin embargo, esas narrativas quedaban y siguen quedando oscurecidas por las patrañas ofrecidas por

la industria, que hablan de ingenieros, emprendedores, expertos en relaciones públicas y desarrolladores de sexo masculino.

No es ninguna coincidencia que la obra de Johannesson gane terreno por fin cuando las falsas promesas del progreso digital vinculadas a un patrilineaje centrado en Jobs/Gates se desmoronan para dejar al descubierto un presente distópico determinado por los bots nazis y la estupidez artificial. Se crean paralelismos con una época en la que la tejeduría se convirtió en el motor industrial de la creación de pobreza y la indigencia de masas, una industria de autónomos carentes de organizaciones de trabajadores, como los ejemplos que tenemos hoy en Uber y Airbnb. Mostrar esa conexión pone al descubierto que esas condiciones solo pueden superarse mediante iniciativas organizativas infatigables, que forman parte de por sí de actividades reproductivas, por lo general, no reconocidas.

Hito Steyerl



Save as Art? Yes/No
[¿Guardar como arte? Sí/No]
2019



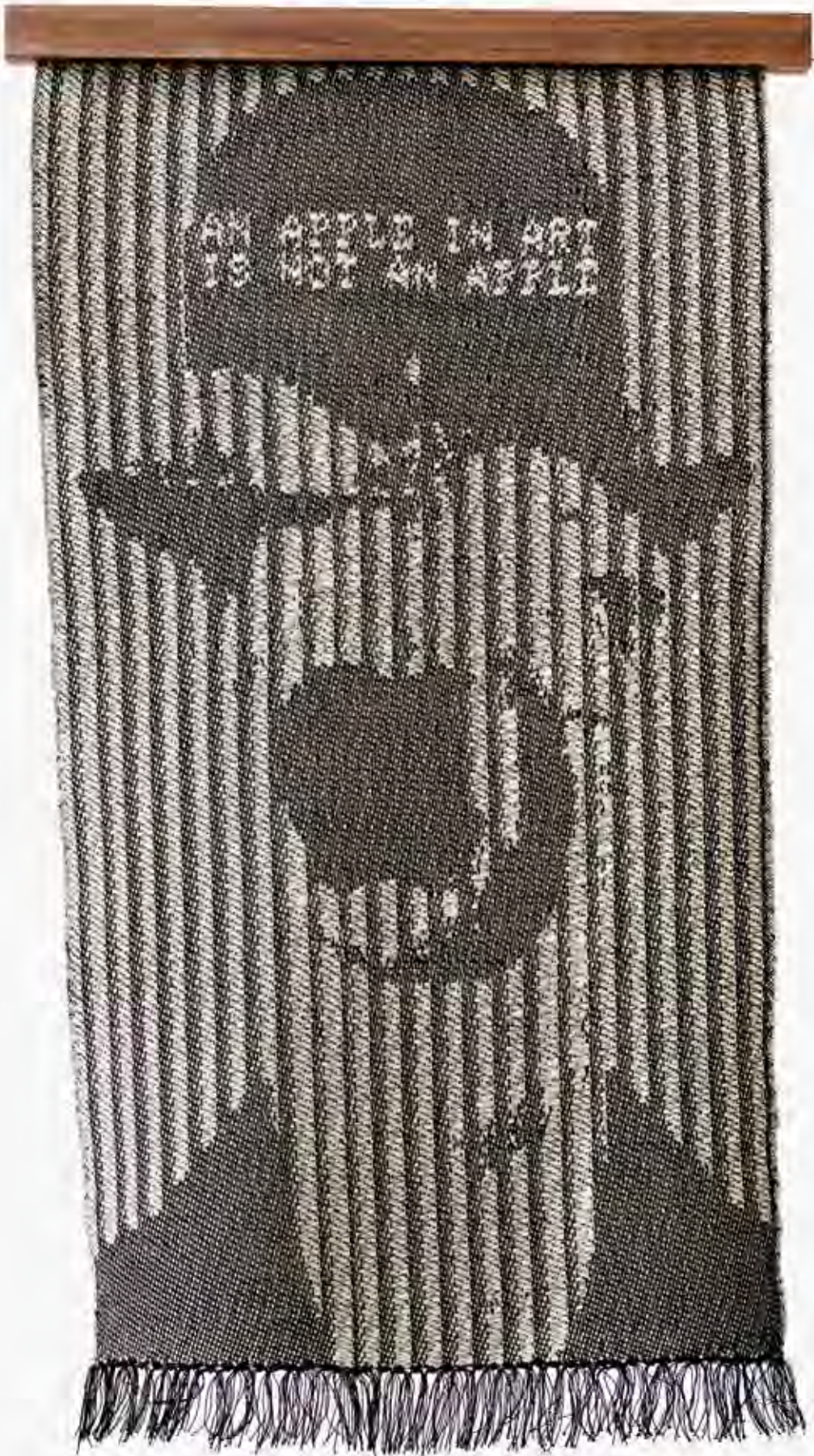


The Target is Destroyed
[El objetivo ha sido destruido]
2019



David Bowie
2019

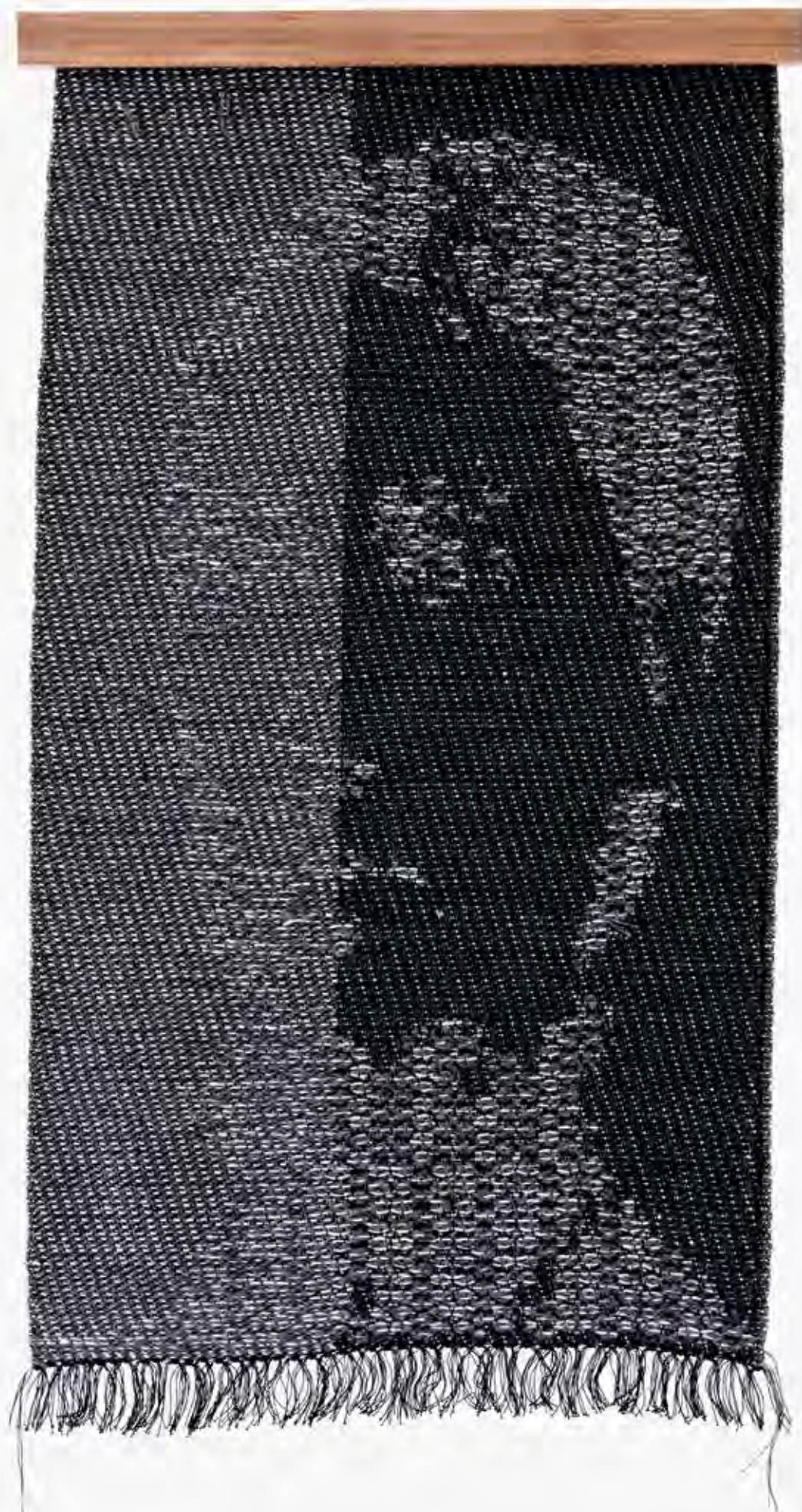






The Brain is Wider than the Sky
[El cerebro es más grande que el cielo]
2019









Native American
[Nativo americano]
2019



Take Me to Another World
[Llévame a otro mundo]
2019

Ove Hallin
Charlotte Johannesson
trabajando en su casa,
finales de la década de 1970



LISTADO DE OBRAS

Look [Mira]
Finales de la década de 1960 / 2020
Lana, tejida en telar manual,
reproducción de Tiyoko Tomikawa
de una obra desaparecida
85 × 140 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 36

Brainwaves [Ondas cerebrales]
Década de 1970 / 2020
Lana, tejida en telar manual,
reproducción de Tiyoko Tomikawa
de una obra desaparecida
86 × 121 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Jämlika är vi allihopa [Todas y todos
somos iguales]
Década de 1970 / 2020
Lana, tejida en telar manual,
reproducción de Tiyoko Tomikawa
de una obra desaparecida
88 × 123 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Longing [Añoranza]
ca. 1970
Lana, madera, tejida en telar manual
100 × 200 cm
Colección Jakob Örtendahl,
Estocolmo

No Choice Amongst Stinking Fish
[Sin elección entre pescados
podridos]
1970 / 2016
Lana, tejida en telar manual,
reproducción de Tiyoko Tomikawa
de una obra desaparecida
100 × 60 cm
Hollybush Gardens, Londres
p. 21

Terror
1970 / 2016
Lana, lino, piel, alfileres, lápiz,
sacapuntas, aguja, alambre de púas
y botones. Tejido en telar manual,
reproducción de Tiyoko Tomikawa
de una obra desaparecida
121 × 60 cm
Hollybush Gardens, Londres
p. 25

Trampa ente på gräset [No pisen el
césped]
Década de 1970 / 2016
Lana, tejida en telar manual,
reproducción de Tiyoko Tomikawa
de una obra desaparecida
100 × 100 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 30

Worth a World of Arguments
[Bien vale un mundo de argumentos]
ca. 1970
Lana, tejida en telar manual
146 × 111 cm
Colección Mathias Swinge, Lund

I'm no Angel [No soy un ángel]
ca. 1972-1973 / 2017
Lana, tejida en telar manual,
reproducción de Lucie Wiberg de
una obra desaparecida
165 × 100 cm
Hollybush Gardens, Londres
p. 24

Chile eko i skallen [Chile eco en el
coco]
1973 / 2016
Lana, tejida en telar manual,
reproducción de Tiyoko Tomikawa
de una obra desaparecida
108 × 59 cm
Hollybush Gardens, Londres
p. 23

Elle belle bi nu är du fri kvinna
[Elle belle bi ahora eres libre, mujer]
1975 / 2020
Lana, tejida en telar manual,
reproducción de Tiyoko Tomikawa
de una obra desaparecida
70 × 125 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
pp. 28-29

*Achtung – Actions Speak Louder
than Words* [Atención – Las acciones
hablan más alto que las palabras]
1976
Lana tejida en telar manual, cáñamo,
metal
134 × 105
Moderna Museet, Estocolmo
Adquisición de 2016 con la
contribución de The Österlind
Foundation
MOM/2016/78
p. 32

Frei die RAF [Libertad para la RAF
(Fracción del Ejército Rojo)]
1976
Lana, tejida en telar manual
150 × 100 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 33

Street Life [Vida callejera]
1976 / 2020
Lana, tejida en telar manual,
reproducción de Tiyoko Tomikawa
de una obra desaparecida
80 × 142 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
pp. 34-35

Attack Attityd [Actitud de ataque]
1977
Lana tejida en telar manual, madera,
metal
200 × 100 cm
Malmö Konstmuseum, Suecia
MMK 9908
p. 22

Drop Dead! [¡Cáete muerto!]
1977
Lana tejida en telar manual, madera
200 × 100 cm
Malmö Konstmuseum, Suecia
MMK 9907
p. 27

New Wave [Nueva ola]
1977
Lana, tejida en telar manual
156 × 107 cm
stockholmmodern, Estocolmo
p. 31

No Future [Sin futuro]
1977
Lana, tejida en telar manual
105 × 94 cm
Colección Valdemar Gerdin,
Sundbyberg
p. 26

Attitude [Actitud]
1980
Encaje de bolillos sobre espejo
77,8 × 53 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Communication [Comunicación]
1980
Serigrafía sobre papel
105 × 73 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

E-hole. Action, Attitude, Argument
[Agujero E. Acción, actitud,
argumento]
1980
Serigrafía sobre trapo de cocina
60,5 × 65,5 cm
Malmö Konstmuseum, Suecia
MMK 9910

E-hole. Action, Attitude, Argument
[Agujero E. Acción, actitud, argumento]
1980
Serigrafía sobre trapo de cocina
48 × 54 cm
Colección Anna Grankvist, Malmö

Liberté [Libertad]
1980
Encaje y espejo
77,8 × 53 cm
Malmö Konstmuseum, Suecia
MMK 9909

A Note in Space [Una nota en el
espacio]
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter (4)
23,5 × 31,5 cm c/u
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Aleksandr Solzhenitsyn (escritor ruso,
1918-2018)
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
31,5 × 23,5 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

<i>Antique</i> [Antigüedad] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör p. 135	<i>Boy George</i> (cantante inglés, 1961) 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 31,5 × 23,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör p. 117	<i>Development</i> [Desarrollo] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 31,5 × 23,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
<i>Apple</i> 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 31,5 × 23,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Carsten Niebuhr in Happy Arabia, 1758</i> [Carsten Niebuhr en Arabia Felix, 1758] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 15,5 × 21 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Digital Human</i> [Humano digital] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
<i>Bird</i> [Pájaro] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör p. 120	<i>Computer Mind</i> [Mente computadora] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>(DMS) Det Medeltida Sverige</i> [La Suecia medieval] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
<i>Björn Borg</i> (tenista sueco, 1956) 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 21 × 15,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör p. 110	<i>Dancing Native American (Grey)</i> [Nativo americano bailando (gris)] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 31,5 × 23,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Fassbinder</i> (Rainer Werner Fassbinder, cineasta alemán, 1945-1982) 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 15,5 × 21 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
<i>Björn Borg</i> (tenista sueco, 1956) 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 31,5 × 23,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Dancing Native American (Orange)</i> [Nativo americano bailando (naranja)] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 31,5 × 23,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Fenix</i> [Fénix] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 21 × 15,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
<i>Black and White</i> [Blanco y negro] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 31,5 × 23,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Dancing Native American (Purple)</i> [Nativo americano bailando (púrpura)] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 31,5 × 23,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Flag (Turquoise Brown)</i> [Bandera (turquesa marrón)] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
<i>Black Hole</i> [Agujero negro] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>David Bowie</i> (músico británico, 1947-2016) 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter (2) 31,5 × 23,5 cm c/u Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Gösta</i> 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 19 × 27,8 cm Moderna Museet, Estocolmo Adquisición de 2016 con la contribución de la Fundación Österlind MOM/2016/81 p. 128
<i>Black Hole (Purple Blue)</i> [Agujero negro (púrpura azul)] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör p. 113	<i>David Bowie (With His Autograph)</i> [David Bowie (con su autógrafo)] 1981-1986 Serigrafía sobre papel 115 × 85 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Guardian?</i> [¿Guardián?] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
<i>Bob Dylan</i> (cantante estadounidense, 1941) 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter (3) 31,5 × 23,5 cm c/u Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Design</i> [Diseño] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter (2) 23,5 × 31,5 cm c/u Archivo Charlotte Johannesson, Skanör p. 126, 127	<i>How to Make a Plotting of David Bowie</i> [Cómo hacer un plotter de David Bowie] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter Serie de seis, 210 × 297 mm c/u Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Identify (Double) [Identificate (doble)]
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
23,5 × 31,5 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Joseph Beuys (artista alemán, 1921-1986)
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter (2)
31,5 × 23,5 cm c/u
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Lars Gustafsson (filósofo y escritor
sueco, 1936-2016)
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter (4)
31,5 × 23,5 cm c/u
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Lawrence de Arabia (Peter O'Toole)
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter (2)
23,5 × 31,5 cm c/u
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Mask [Máscara]
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
31,5 × 23,5 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 123

Massoud (Ahmad Shah Massoud,
militar y político afgano, 1953-2001)
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter (3)
31,5 × 23,5 cm c/u
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 111

Me and My Computer [Yo y mi
ordenador]
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
33,8 × 23,2 cm
Moderna Museet, Estocolmo
Adquisición de 2016 con la
contribución de la Fundación Österlind
MOM/2016/79
p. 139

Mystery Ship [Buque misterioso]
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter (2)
31,5 × 23,5 cm c/u
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 115

Native American [Nativo americano]
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
23,5 × 31,5 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Native American Flow [Fluido nativo
americano]
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
15,5 × 21 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Native American Flow [Fluido nativo
americano]
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
23,5 × 31,5 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Native American (Red) / Nativo
americano (rojo)
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
23,5 × 31,5 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Oasis
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
23,5 × 31,5 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 114

Parsifal
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
23,5 × 31,5 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Peace [Paz]
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
15,5 × 21 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Peace [Paz]
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter (2)
23,5 × 31,5 cm c/u
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Pixel Dream [Sueño pixelado]
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
23,5 × 31,5 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 121

Pray [Plegaria]
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
23,5 × 31,5 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Red Cross [Cruz Roja]
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
21 × 15,5 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Revelation [Revelación]
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
23,5 × 31,5 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Richard Wagner (compositor alemán,
1813-1883)
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter (2)
23,5 × 31,5 cm c/u
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Rocket [Cohete]
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
23,5 × 31,5 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 129

Ronald Reagan (actor y político
estadounidense, 1911-2004)
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
23,5 × 31,5 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 122

Safety [Seguridad]
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
29,7 × 42 cm
Moderna Museet, Estocolmo
Adquisición de 2016 con la
contribución de la Fundación Österlind
MOM/2016/82
p. 142

Save Us [Sálvanos]
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
23,5 × 31,5 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Self-portrait [Autorretrato]
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter (3)
23,5 × 31,5 cm c/u
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 112 (abajo)

Self-portrait (Grey) [Autorretrato (gris)]
1981-1986
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
23,5 × 31,5 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

<i>Sharp</i> [Afilado] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Take Me to Another World</i> [Llévame a otro mundo] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Torsten</i> (Torsten Weimarck, historiador del arte sueco, 1943-2017) 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Colección particular, Höllviken
Sin título 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter (2) 23,5 × 31,5 cm c/u Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Texture 1</i> [Textura 1] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör p. 132	<i>Treble Clef</i> [Clave de sol] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
<i>Skåne</i> [Escania] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör p. 130 (abajo)	<i>Texture 2</i> [Textura 2] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Vote?</i> [¿Votar?] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
<i>St. George and the Dragon</i> [San Jorge y el dragon] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Texture 3</i> [Textura 3] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Walk</i> [Paseo] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör p. 138
<i>St. Olof</i> [San Olof] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Texture 4</i> [Textura 4] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör p. 133 (abajo)	<i>Walk</i> [Paseo] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör p. 125
<i>Stockholm City Hall</i> [Ayuntamiento de Estocolmo] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter (2) 31,5 × 23,5 cm c/u Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Texture 5</i> [Textura 5] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Colección Mats Stjernstedt, Malmö	<i>Where</i> [Dónde] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör p. 136
<i>Sunny</i> [Soleado] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Texture 7</i> [Textura 7] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör p. 133 (arr.)	<i>White Flag</i> [Bandera blanca] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
<i>Swedish Parliament</i> [Parlamento sueco] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter (3) 23,5 × 31,5 cm c/u Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Texture 8</i> [Textura 8] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör p. 134	<i>Note in Space</i> [Nota en el espacio] 1982-1985 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Hollybush Gardens, Londres p. 137
<i>Take Me to Another World</i> [Llévame a otro mundo] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 29,7 × 42 cm Moderna Museet, Estocolmo Adquisición de 2016 con la contribución de la Fundación Österlind MOM/2016/80 p. 109	<i>There</i> [Allí] 1981-1986 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 23,5 × 31,5 cm Archivo Charlotte Johannesson, Skanör	<i>Identity</i> [Identidad] 1983 Gráfica digital sobre papel, copia única impresa con plotter 17 × 11,5 cm Malmö Konstmuseum, Suecia MMK 10312:1

Joseph Beuys (artista alemán, 1921-1986)
1983
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
15,5 × 21 cm
Hollybush Gardens, Londres
p. 141

Self-portrait [Autorretrato]
1983
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
25 × 35 cm
Colección Sören Andreasen,
Copenhague
p. 112 (arr.)

Transformation [Transformación]
1983
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
15,5 × 21 cm
Hollybush Gardens, Londres
p. 140

Victoria (Victoria Benedictsson,
escritora sueca, 1850-1888)
1983
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
31,5 × 23,5 cm
Colección particular, Estocolmo

Vote For me (51) [Vota por mí (51)]
1983
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
15 × 22 cm
Malmö Konstmuseum, Suecia
MMK 10312:5

Walk [Paseo]
1983
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
15,5 × 21 cm
Hollybush Gardens, Londres
p. 124

Computer Mind [Mente computadora]
1984
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
21 × 15,5 cm
Hollybush Gardens, Londres
p. 118

Guardian? [¿Guardián?]
1984
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
23,5 × 31,5 cm
Hollybush Gardens, Londres
p. 130 (arr.)

Massoud (Ahmad Shah Massoud,
militar y político afgano, 1953-2001)
1984
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
17 × 11,5 cm
Malmö Konstmuseum, Suecia
MMK 10312:3

Our World [Nuestro mundo]
1984
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
23,5 × 31,5 cm
Hollybush Gardens, Londres
p. 119

Self-portrait (12) [Autorretrato (12)]
1984
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
23,5 × 31,5 cm
Malmö Konstmuseum, Suecia
MMK10312:4

Victoria (Victoria Benedictsson,
escritora sueca, 1850-1888)
1984
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
31,5 × 23,5 cm
Hollybush Gardens, Londres
p. 116

World [Mundo]
1984
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
23,5 × 31,5 cm
Hollybush Gardens, Londres
p. 131

Parsifal (48)
1985
Gráfica digital sobre papel, copia
única impresa con plotter
19 × 27 cm
Malmö Konstmuseum, Suecia
MMK 10312:2

Sefirot
1993
Impresión textil
79,3 × 70 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Camel Cloud [Nube de camello]
2006
Acrílico sobre lienzo
70 × 85 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Spinning Our Own Fates [Hilando
nuestros propios destinos]
2006
Acrílico sobre lienzo
70 × 85 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Apple
2019
Lana, tejida en telar digital
102 × 56 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 150

Braincell [Célula del cerebro]
2019
Lana, tejida en telar digital
117 × 57 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Caravan [Caravana]
2019
Lana, tejida en telar digital
104 × 57 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 154

Computer [Ordenador]
2019
Lana, tejida en telar digital
108 × 57 cm
Archivo Charlotte Johannesson,
Skanör

David Bowie
2019
Lana, tejida en telar digital
111 × 58 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 148

Global Rotation [Rotación global]
2019
Lana, tejida en telar digital
195 × 58 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

High Forever [Subidón para siempre]
2019
Lana, tejida en telar digital
120 × 58 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Human Figure [Figura humana]
2020
Cartón
150 × 150 × 16 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Llévame a otro mundo
2019
Lana tejida en telar manual, tela, hilo,
encaje
305 × 57 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Native American [Nativo americano]
2019
Lana, tejida en telar digital
117 × 57 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 155

Peace [Paz]
2019
Lana, tejida en telar digital
95 × 57 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Reflex [Reflejo]
2019
Lana, tejida en telar digital
111 × 58 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 146

Save as Art? Yes/No [¿Guardar como arte? Sí/No]
2019
Lana, tejida en telar digital
128 × 56 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 145

Surf
2019
Lana, tejida en telar digital
115 × 59 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 149

Take Me to Another World [Llévame a otro mundo]
2019
Lana, tejida en telar digital
107 × 59 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 156

The Brain is Wider than the Sky [El cerebro es más grande que el cielo]
2019
Lana, tejida en telar digital
125 × 58 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 151

The Social Democratic Party Makes the Swedes Go Crazy [El partido socialdemócrata vuelve locos a los suecos]
2019
Lana, tejida en telar digital
125 × 56 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

The Target is Destroyed [El objetivo ha sido destruido]
2019
Lana, tejida en telar digital
102 × 60 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 147

Victoria
2019
Lana, tejida en telar digital
113 × 58 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 153

Vote [Vota]
2019
Lana, tejida en telar digital
105 × 57 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
p. 152

We Are Not Museum Curators [No somos conservadores de museos]
2019
Lana, tejida en telar digital
121 × 57 cm
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Charlotte y Sture Johannesson
Entrevista con John Lydon (Johnny Rotten, del grupo Sex Pistols)
1976
15' aprox., sonido digitalizado
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Charlotte y Sture Johannesson
Riksdagshuset [Palacio del Parlamento de Suecia]
1983
Animación digital, 45", color, sonido
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Sture Johannesson y Jan Sjökvist
Agent Knallrup med rätt att knuffas [El agente Knallrup con licencia para pegar]
1967
Animación digital 16 mm, 10'23", música de Bob Dylan
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Sture Johannesson
The Pen is Mightier Than the Sword? [¿La pluma es más poderosa que la espada?]
1976
Cartel
100 × 70 cm
Colección Mathias Swinge, Lund

KPD / ML y Rote Garde
Funeral wreath for Ulrike Meinhof [Guirnalda funeraria para Ulrike Meinhof]
1976
Bordado en seda (objeto encontrado)
2 piezas, 100 × 30 cm aprox. c/u.
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör

Documentación

Reconstrucción de la exposición *Om Tyskland-i tiden* [Sobre Alemania, en el tiempo] presentada en Estocolmo, Malmö y Lund. Incluye obras, carteles, textiles, impresos y fotografías de Charlotte Johannesson, Sture Johannesson y Ove Hallin
1976
Colección Mathias Swinge, Lund

Documentación impresa sobre Atelier Cannabis, Studio II, el molino de Rickarum y Digitalteatern
1981-1986
Impresos de tamaño variable
Archivo Charlotte Johannesson, Skanör
Colección Mathias Swinge, Lund

“El telar es su arma contra la represión”, entrevista a Charlotte Johannesson en el tabloide *Kvällsposten*, marzo de 1980

Insidor

Vägstolen är hennes vapen mot förtrycket

Attack! Med vägstolen som redskap slår konstnären Ann-Charlotte Johansson hårt mot alla former av förtryck. Varje människa måste själv söka sin frihet. Det är det budskap hennes garner för fram.

Ann-Charlotte vill protestera mot det snäva debattklimat som råder i Sverige. Frihet är det ständigt återkommande temat i hennes bildkonst. Det gäller att bryta de bestående reglerna. Att våga ifrågasätta. På en av Ann-Charlottes vävnader framträder tre apor. En håller för ögonen, en för munnen och en för öronen. En pessimistisk bild av välfärdslandet Sverige.

VI ÄR OKRITISKA

– Jag skulle önska att det fanns lite mer av attack i det här landet. Inte så att man går ut och skjuter med gevär, men med argument. Allt är så inderligt. Man väljer en politisk grupp som man sedan okritiskt ställer upp på i varje läge, säger Ann-Charlotte missnöjt.

– Egentligen förstår jag inte varför det blivit så. Vi har ju förutsättningar. Men av allt det som var positivt i samhället för några år sedan, allt det som förde utvecklingen framåt, har det bara blivit en klubb massa kvar.

HOPPAS

Nu hoppas Ann-Charlotte att det ska bubbla upp massor av idéer under 80-talet. De som aldrig kom under 70-talet.

– Men det går inte att hänga upp sig på gamla skrifter och gubbar. Alla måste ta ansvar för sina egna liv – inte överlåta åt institutionerna att omhänderta oss. Frigörelse är inte bara en fråga om fler daghem. Det har med människan som sådan att göra, säger Ann-Charlotte bestämt.

ENSAM I SVERIGE

Ann-Charlotte är ganska ensam i Sverige om att använda vägstolen för att tillverka "affischer". För att få fram vad hon vill ha sagt använder hon både text och bild.

Enstaka ord eller kortare dikter vävs in för att förtydliga budskapet. Påverkan från punk och anarkism är tydlig.

– Att vara anarkist är det naturliga tillståndet om man är konstnär. Man måste kunna slå åt alla håll. Det går inte att släpa på bindningar till någon form av organisation, förklarar Ann-Charlotte.

POLITISKA RÅD

I punken ser Ann-Charlotte en frigörande kraft. En kraft som pumpade upp i arbetarkvartären i England och som utgick från människor som inte ägde kläder att gå i.

Med entusiasm berättar hon vidare om de så kallade spontigrupperna som dök upp i Tyskland i mitten på 70-talet. Odogmatiska aktivistgrupper med klara politiska mål.

– Det var mer på allvar där. Här kan man gå i hur många demonstrationståg som helst utan att det händer något.

STÄMPLAD...

Ann-Charlotte har stämpelplats som terroristsympatisör beroende på sitt stora intresse för Ulrike Meinhof. I Ann-Charlottes ögon var inte Ulrike en terrorist i verklig mening.

– Ulrike jobbade under många år som journalist. Hon ställde alltid upp för de svaga. Man måste sätta in henne i rätt perspektiv. Hon drevs in i terroristrollen. Men jag är övertygad om att hon kommer att omvärderas vad tiden lider, säger Ann-Charlotte och ser tvärsäker ut.

MISSNÖJD

Ann-Charlotte är missnöjd med mycket i det svenska samhället. Men någon propagandist vill hon inte vara.



Ann-Charlotte har hämtat mycken inspiration från Tyskland. Till skillnad från Sverige bubblade det av idéer där i mitten av 70-talet. Den här vävnaden var med på den stora Tyskland-utställningen på Kulturhuset i Stockholm härom året. FOTO: LASSE SVENSSON

– Jag tror inte på att pådöva människor åsikter. Först och främst vill jag att man ska tycka att mina bilder är roliga. Konst utan humor tror jag inte på. Sedan ska naturligtvis tankarna gå vidare till den underliggande meningen.

Många uppslag hämtar Ann-Charlotte ur tidskriften "Forskning och framsteg". Hon tycker det är viktigt att diskutera hur människan behandlar de upptäckter som kommer fram.

– Egentligen skulle man kanske ha blivit fysiker i stället. Det verkar intressantare,

säger hon och skrattar.

Ann-Charlotte lärde sig väva redan 1962. Men det är först under de senaste tio åren hon utvecklat sin vävkonst till att skapa bilder.

– Jag märker ofta att jag uppfattas som konstantverkare i stället för bildkonstnär. Men för mig är trots allt bilderna det viktiga, inte arbetsmaterialet.

UPPFRISKANDE

Den 12 april öppnar Ann-Charlotte en utställning på Gallerie Green i Malmö. Det

känns nytt och uppfreskande, tycker hon. En gång tidigare har hon fått chansen.

– Men jag har aldrig känt pressen att ställa ut. Det spelar inte så stor roll om det står hundra personer och hurrar åt mina bilder eller ej. Jag tror att alla konstnärer framför allt vill manifesteras sig själva. Sedan hoppas man naturligtvis att det ska vara intressant för andra också.

– Nu när jag blivit äldre känns det viktigare att nå ut med vävnaderna. Frågan inställer sig – vad ska jag annars göra?

YLVA WÄCHTER

PRESIDENTE DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA
Ministro de Cultura y Deporte
José Manuel Rodríguez Uribes

DIRECTOR DEL MUSEO
Manuel Borja-Villel

REAL PATRONATO

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidenta
Ángeles González-Sinde Reig

Vicepresidenta
Beatriz Corredor Sierra

Vocales Natos
Javier García Fernández
(Secretario General de Cultura)

Andrea Gavela Llopis
(Subsecretaria de Cultura y Deporte)

María José Gualda Romero (Secretaria
de Estado de Presupuestos y Gastos)

María Dolores Jiménez-Blanco
Carrillo de Albornoz
(Directora General de Bellas Artes)

Manuel Borja-Villel (Director del Museo)

Juan Francisco Melgar Jaquotot
(Subdirector Gerente del Museo)

Luis Cacho Vicente (Consejero de
Educación y Cultura de La Rioja)

María de la Esperanza Moreno
Reventós (Consejera de Educación y
Cultura de la Región de Murcia)

Vicent Marzá Ibáñez (Conseller de
Educación, Cultura y Deporte de la
Comunidad Valenciana)

Pilar Lladó Arburúa (Presidenta de la
Fundación Amigos del Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía)

Vocales Designados
Montserrat Aguer Teixidor
Pedro Argüelles Salaverría
Miguel Ángel Cortés Martín
Carlos Lamela de Vargas
Marcelo Mattos Araújo
María Eugenia Rodríguez Palop
Santiago de Torres Sanahuja
Ana María Pilar Vallés Blasco
José María Álvarez-Pallete
(Telefónica, S.A.)
Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola
O'Shea (Banco Santander)
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
(Fundación Mutua Madrileña)
Antonio Huertas Mejías (MAPFRE, S.A.)
Pablo Isla Álvarez de Tejera (Inditex)

Patronos de Honor
Pilar Citoler Carilla
Guillermo de la Dehesa
Óscar Fanjul Martín
Ricardo Martí Fluxá
Claude Ruiz Picasso
Carlos Solchaga Catalán

Secretaria del Real Patronato
Guadalupe Herranz Escudero

COMITÉ ASESOR
Zdenka Badovinac
Selina Blasco
Bernard Blistène
Fernando Castro Flórez
María de Corral
Christophe Cherix
Marta Gili

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirectora Artística
Mabel Tapia

Subdirector Gerente
Juan Francisco Melgar Jaquotot

GABINETE DE DIRECCIÓN

Jefa de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa
Concha Iglesias

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefa de Registro de Obras
Carmen Morais Puche

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales y Proyectos digitales
Alicia Pinteño

Responsable de Proyectos digitales
Olga Sevillano

ACTIVIDADES PÚBLICAS

Directora de Actividades Públicas y del Centro de Estudios
Ana Longoni

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales
Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación
Isabel Bordes

Jefa del Área de Educación
María Acaso

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA

Subdirectora Adjunta a Gerencia
Bárbara Navas Valterra

Consejera Técnica
María Luisa Muñoz Monge

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia
Guadalupe Herranz Escudero

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico, Comercial y Públicos
Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos
María Esperanza Zarauz Palma

Jefe del Área de Arquitectura, Desarrollo Sostenible y Servicios Generales
Rafael Manuel Hernández Martínez

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefa del Área de Informática
Sara Horganero

EXPOSICIÓN

Comisarios

Lars Bang Larsen y Mats Stjernstedt

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez Cortés

Coordinación de la exposición

Patricia Molins

Responsable Gestión de Exposiciones

Natalia Guaza

Registro

Carlota Santabábara

Restauración

Juan Antonio Sáez Dégano

CATÁLOGO

Catálogo editado por el departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

Coordinación editorial y corrección de textos

Mercedes Pineda

Irene Villén

Traducciones

Del inglés al español,
pp. 8-19, 98-107, 143-144

Carlos Mayor

Del danés al español,
pp. 38-47

Daniel Sancosmed

Diseño gráfico

This Side Up

Gestión de la producción

Julio López

Fotomecánica

Museoteca

Impresión

Impresos Izquierdo

Encuadernación

Encuadernación Méndez

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Ove Hallin, p. 157

Charlotte Johannesson, p. 20

Andy Keate, pp. 21, 23-25, 116, 118, 119, 124, 129 (arr.), 131, 137, 140, 141

Malmö Konstmuseum, Helene

Toresdotter, pp. 22, 27

Moderna Museet-Estocolmo, pp. 32, 109, 128, 139, 142

Per Roland Nilsson, pp. 7, 37, 97

Birgitta Olsson, pp. 48, 108, 170-171, 172

Helene Toresdotter, pp. 110, 111, 112

(arr.), 113-115, 120-127, 129, 130

(abajo), 132-136, 138, 145-156

David Stjernholm, p. 112 (arr.)

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2021

Los ensayos de los autores, BY-NC-ND 4.0 International



© de las imágenes, sus autores

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

ISBN: 978-84-8026-623-9

NIPO: 828-20-014-1

D.L.: M-5088-2021

Catálogo de publicaciones oficiales

<http://cpage.mpr.gob.es>

Distribución y venta

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

Este libro se ha impreso en:

Interior

Cyclus Print 100 gm²

Arena White Rough 125 gm²

Creator Star 150 gm²

Cubierta

Arena Extra White Rough 170 gm²

210 × 305 mm

pp. 172

AGRADECIMIENTOS

El Museo Reina Sofía quiere expresar su agradecimiento a la artista y a los comisarios por su trabajo, realizado en las difíciles circunstancias actuales, así como a Louise Sidenius, colaboradora de la artista en la producción de nuevos textiles. Igualmente agradece su inestimable ayuda a la Malmö Konsthall, y a los prestadores que han hecho posible esta exposición:

Søren Andreasen, Copenhagen
Valdemar Gerdin, Sundbyberg
Hollybush Gardens, Londres
Anna Grankvist, Malmö
Konstnärsnämnden
Malmö Konstmuseum, Malmö
Moderna Museet, Estocolmo
Jakob Örtendahl, Estocolmo
stockholmmodern, Estocolmo
Mathias Swinge, Lund

Así como a los prestadores que han preferido permanecer en el anonimato.

Asimismo, queremos agradecer a los autores de los ensayos su inestimable contribución a este catálogo.



Birgitta Olsson
Charlotte Johannesson
programando en el Digitalteatern,
1983





Birgitta Olsson
Charlotte Johannesson con gráficas
digitales impresas en plotter en el
Digitalteatern, 1983

