

Bruce Conner.

Luz de la oscuridad

08.10.2022 – 05.03.2023



Fundació Antoni Tàpies
Departament de Comunicació
Daniel Solano
t. +34 667 060 753
press@ftapies.com
Carrer Aragó, 255, Barcelona
www.fundaciotapies.org

Sumario

- Nota
- Biografía
- Lista de obras
- Material gráfico para la prensa
- Patrocinadores y colaboradores



Bruce Conner. Luz de la oscuridad

Exposición | 8.10.2022 – 5.3.2023

Comisariado: Roland Wetzel

Inauguración: sábado, 8 de octubre de 2022, a las 11.00 h.

Bruce Conner (McPherson, Kansas, 1933 – San Francisco, 2008) es una figura legendaria tanto por su visión crítica del mundo del arte como por su reputación como padre del videoclip. Es uno de los artistas más destacados de la segunda mitad del siglo xx e incluso ha sido aclamado como “artista de artistas”. Su obra es política y subversiva, y se expresa en varios medios, lo que lo convierte en un artista transversal que se desplaza a través del assemblage, el dibujo, la pintura, el collage, la fotografía y el cine. Muchos de sus primeros collages, assemblages e instalaciones están confeccionados con materiales de poca calidad y efímeros, como nailon, cera o telas desgastadas, y por tanto son demasiado frágiles para ser expuestos, salvo en muy raras ocasiones. La posición anárquica de Conner se definía en su ironía cáustica y en su empeño e insistencia sin límites a mantenerse tan distante como fuera posible del mercado del arte.

La exposición presenta nueve películas experimentales de Conner, una selección representativa de su obra. Entre ellas se cuenta *CROSSROADS* (Encrucijadas) (1976), una película que incorpora metraje de los ensayos para la primera bomba atómica subacuática de Estados Unidos en el atolón Bikini en 1946, una cinta de 36 minutos sobre lo horroroso y lo sublime de este suceso apocalíptico.

Light out of Darkness (Luz de la oscuridad) remite a un proyecto para una exposición individual del mismo nombre para el University Art Museum de Berkeley, California, en la década de 1980. De hecho, una de las razones principales por las que nunca se realizó fue la negativa de Conner a ceder en sus acuerdos con las instituciones, que imponían unas normas a los artistas que para Conner eran inaceptables. El título *Light out of Darkness* subraya el carácter experimental de la producción fílmica de Conner, que, especialmente en sus primeras obras, parece una brillante exploración de nuestras posibilidades perceptivas. El dualismo simbólico de la luz y la oscuridad representa la tendencia del artista a pensar en opuestos y metáforas, así como su misticismo.

Esta exposición ha sido realizada en cooperación con el Museum Tinguely de Basilea.



Biografía

Bruce Conner (18 de noviembre de 1933–7 de julio de 2008) fue un artista estadounidense reconocido por su obra en medios como el cine, el ensamblaje, el dibujo, la escultura, la pintura, el collage, la fotografía y las bromas conceptuales. Nacido en McPherson, Kansas, y criado en Wichita, asistió a la Wichita State University y obtuvo su licenciatura en Bellas Artes de la Nebraska University en 1956, donde conoció y se casó con Jean Sandstedt en 1957 antes de instalarse en San Francisco.

Conocido al principio por sus ensamblajes, Conner se volvió hacia el cine con *A MOVIE*, en 1958, y a otros medios poco después, con una curiosidad sin límites y una resistencia a encasillarse que perduraría toda su vida. Fue un artista intensamente concentrado en su obra, cuya tremenda disciplina y habilidad se veía a menudo oscurecida por un irreverente carácter juguetón y una producción extremadamente diversa y febril. Conner logró la fama, pero mostró muy poco interés en su parafernalia, negándose a menudo a ser fotografiado, y, en ocasiones, no firmando su obra. Para la entrada de "Who's Who in American Art", envió una reseña de su propia muerte, y expuso una serie de sus collages con el nombre de su amigo, Dennis Hooper.

En San Francisco, Conner y sus amigos –entre ellos Joan Brown, Jay De Feo, Manuel Neri y Wallace Berman– estuvieron relacionados con los movimientos Beat y post-Beat, pero también constituyeron su propio colectivo, la Asociación Protectora de Ratas Asquerosas. Tras una estancia de dos años en México y otros viajes a mediados de la década de 1960, Conner regresó a San Francisco y se sumió en un periodo de exilio de 1967 a 1971, cuando dejó de exponer y de enseñar arte. Tras esa interrupción, volvió a una práctica más pública, realizando algunas de sus películas más maduras, entre ellas *CROSSROADS* y *TAKE THE 5:10 TO DREAMLAND*, así como continuando su obra en diversos medios.

Pese a su empeño en asegurarse de lo contrario, la fama de Conner no ha dejado de aumentar con el transcurso de los años. Sus contribuciones al cine destacan entre sus mayores logros. Muchos atribuyen el nacimiento del vídeo musical a su película de 1961 *COSMIC RAY*, así como a sus incursiones más directas en la forma en *AMERICA IS WAITING* (para David Byrne y Brian Eno) y *MEA CULPA* (con Devo). *A MOVIE* ha alcanzado el carácter de obra canónica, y hoy en día se enseña en los cursos de introducción a la historia del cine en todo el mundo. Entre sus principales exposiciones se

cuentan la seminal *2000 BC: The Bruce Conner Story Part II*, retrospectiva en el Walker Art Center, que fue ampliada en la muy elogiada BRUCE CONNER: IT'S ALL TRUE, organizada por el San Francisco Museum of Modern Art (SFMoMA). Una visión general de su obra se inauguró en el Museum of Modern Art, Nueva York, en julio de 2016, e itineró al SFMoMA y al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Hoy en día, Conner es reconocido como uno de los artistas estadounidenses más importantes del siglo XX.

Lista de obras:



A MOVIE **(Una película), 1958**

16 mm, b/n, sonora, 12 min.

Música: "I pini di Villa Borghese", "Pini presso una catacomba" y "I Pini della Via Appia", movimientos de *Pini di Roma* (Pinos de Roma) (1923-1924), compuesto por Ottorino Respighi, interpretado por la NBC Symphony dirigida por Arturo Toscanini.

Cortesía de la Kohn Gallery y el Conner Family Trust. © Conner Family Trust

La primera película de Conner, producida en 1958 con un presupuesto de solo tres dólares, es un collage de metraje encontrado, extraído y seleccionado de noticiarios, películas de serie B y animación gráfica. El resultado es una película radicalmente experimental en la que deconstruye y reconstruye el cine y las técnicas narrativas, mientras utiliza a la vez los efectos de hiperestimulación, los fundidos de apertura, los fundidos encadenados y los efectos con imágenes persistentes para tantear los límites de la percepción retiniana.

A MOVIE conecta una abundancia de climas dramáticos para formar una secuencia de acciones nueva, con final abierto, y con ella una metapelícula que se abre a múltiples lecturas. La cuenta atrás, interrumpida aquí por la interjección de una mujer casi desnuda quitándose las medias, se convierte en parte integral de la acción. La repetición del título "A MOVIE" es tan insistente como el fundido a "FINAL" y el nombre del autor "BRUCE CONNER".

Escenas de persecución con vaqueros y caravanas del Salvaje Oeste van montadas con otras de elefantes, máquinas de vapor y automóviles para poner en marcha una carrera alocada que da lugar a una transición a escenas de accidentes y desastres. Un capitán de submarino mira por su periscopio y al ver una chica de calendario lanza un torpedo que hace estallar una bomba atómica.

A su vez, la detonación desata un tsunami que vuelca barcos y arranca a los esquiadores acuáticos de sus esquís. El juego de Conner es a la vez gracioso y trágico. Muestra lo drásticamente que el contenido está determinado por las imágenes coreografiadas de los medios y expone el poderoso impacto de la música en nuestra propia percepción, como

cuando la imagen de un soldado muerto se subraya con el *fortissimo* heroico del *Pini de Roma* (1923-1924) de Ottorino Respighi.

Por primera vez en el Estado español, A MOVIE se proyectará como una retroproyección dentro de un cubo de 3 × 3 metros para maximizar su presencia, tal como el artista especificó, pero que en su momento no fue posible realizar por razones económicas. Al ser un bucle, no tiene ni principio ni final. El concepto original de Conner implicaba cambiar constantemente las intervenciones acústicas, lo que habría permitido que la obra fuera vivida como algo nuevo una y otra vez.



REPORT (Reportaje), 1963-1967

16 mm, b/n, sonora, 13 min

Sonido: extractos de *The Assassination of John F. Kennedy: Four Days that Shocked the World* (1963), publicado por Colpix Records; locutor: Reid Collins, WNEW Radio News

Cortesía de la Kohn Gallery y el Conner Family Trust. © Conner Family Trust

Casi ningún otro suceso atrajo una mayor atención de los medios que el asesinato de John F. Kennedy por Lee Harvey Oswald en Dallas, Texas, el 22 de noviembre de 1963. En REPORT, Conner intenta resistirse al poder de esas pocas imágenes icónicas que cree que oscurecían el suceso real y explotaban el asesinato del presidente porque en esencia lo “divinizaban”, y en su lugar presenta otras imágenes y otras lecturas. Su obra empieza en 1963, en Brookline, Massachusetts, la ciudad natal de Kennedy, donde el propio

Conner vivía por entonces. Su idea original de comparar el inmenso suceso mediático con la realidad local y la respuesta local a él fracasa, como fracasa su deseo de reutilizar material de las cadenas y canales de radio y de TV, bien porque es incapaz de obtener los derechos necesarios, bien porque el metraje explícito ha sido confiscado por el gobierno.

Conner trabajó en varias versiones de REPORT hasta 1967. Ahora se considera que la octava es la versión definitiva. La película está dividida en una larga primera parte, que Conner llama la “Muerte del presidente Kennedy” y una segunda parte más breve, que, como un epílogo, se propone decodificar visualmente el “Mito de Kennedy” (según Bruce Jenkins, 1999). Mientras las voces de los reporteros en la banda sonora hacen avanzar el relato, las imágenes experimentan con la comunicación de información, mostrando cómo la repetición y la reproducción pueden transformar, embellecer o volver banal, cómo pueden introducirse mensajes subliminales sin que se perciban, como fotogramas de texto que rezan: “FINAL”, “CABEZA”, “IMAGEN”, aunque el reportero nos esté avisando de que algo extraño ha sucedido.

Espacio negro, espacio luminoso, oscuridad y resplandor a la par que efectos estroboscópicos ponen en marcha un drama subrayado por las sirenas de la policía que capta la atención tanto de la mente como de los sentidos, y acaba con un flashforward a la presentación fetichista del arma del crimen. La voz del reportero anunciando la muerte de

Kennedy va acompañada de una repetitiva cuenta atrás. Las imágenes de muerte se multiplican con escenas de una corrida de toros y planos a cámara lenta de bombillas explotando. La sucesión en staccato de imágenes de publicidad masiva, desfiles presidenciales, metraje que ensalza la guerra y *flashbacks* a la escena del crimen en Dallas nos hace ser conscientes de hasta qué punto las imágenes del espectáculo de los medios han definido nuestras percepciones y actitudes. Pero, al mismo tiempo, Conner retiene y no muestra precisamente esas imágenes que nuestro voyerismo más ansía ver.



**LOOKING FOR MUSHROOMS (Beatles Version)
(Buscando hongos (versión Beatles)), 1959-1967**

**LOOKING FOR MUSHROOMS (Terry Riley Version)
(Buscando hongos (versión Terry Riley)), 1959-1967/1996**

(Versión Beatles), 1959-1967

16 mm, color, sonora, 3 min

Música: The Beatles, *Tomorrow Never Knows* (1966)

Cortesía de la Kohn Gallery y el Conner Family Trust. © Conner Family Trust

(Versión Terry Riley), 1959-1967/1996

16 mm, color, sonora, 14 min 30 s

Música: Terry Riley, *Poppy Nogood and the Phantom Band* (1968)

Cortesía de la Kohn Gallery y el Conner Family Trust. © Conner Family Trust

LOOKING FOR MUSHROOMS está realizada con metraje que Conner rodó durante su larga estancia en México en 1961 y 1962, así como con material de San Francisco y metraje encontrado del periodo de 1959 a 1967. El título es una referencia a los experimentos del propio artista con hongos psicoactivos de psilocibina, que en México se utilizan en vigiliats ceremoniales llamadas veladas.

En al menos uno de esos viajes fue acompañado por Timothy Leary, conocido por su contundente defensa de las drogas psicodélicas, aunque Conner se mostró muy crítico con los métodos de Leary para conseguir información de los nativos mexicanos. Fue *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead* (1964), de Leary, el libro que inspiró a John Lennon para componer *Tomorrow Never Knows* (1966), la banda sonora de la versión breve de la película, que fue originalmente proyectada como película muda.

Las técnicas de montaje radicales y experimentales que utiliza Conner en esta película van parejas, en el nivel acústico, con el uso que hacen los Beatles del sampleado, la *musique concrète*, la manipulación electroacústica de sonido, los ritmos indios, la distorsión vocal y

secuencias de guitarra tocadas hacia atrás, lo cual, en conjunto, da a la obra un aire de espiritualidad meditativa.

LOOKING FOR MUSHROOMS evoca unos fuegos artificiales visuales, con un Conner que lleva al extremo su método del montaje rápido para generar efectos psicodélicos abrumadores, introduciendo imágenes fijas subliminalmente perceptibles. De hecho, una acumulación de metraje de fuegos artificiales ocupa un lugar central en la película, pero también los prados cubiertos de flores, formas, texturas y paredes abstractas de colores. Utilizando el desenfoque y el enfoque, las imágenes se empalman para producir un embriagador staccato visual en el que se intercalan retratos que parecen de un diario personal de la ritualidad mística de la vida cotidiana en el México rural.

En 1966, Conner rehízo LOOKING FOR MUSHROOMS para producir una versión larga en la que cada fotograma se muestra cinco veces, lo que impone una experiencia diferente al espectador y una inmersión más profunda en el vasto almacén de material visual del artista. La banda sonora para esta versión más larga es la pieza *Poppy Nogood and the Phantom Band* (1968) del amigo de Conner Terry Riley, un pionero de la música minimalista y *pattern*.



TAKE THE 5:10 TO DREAMLAND
(Toma el de las 5.10 para la tierra de los sueños), 1977

16 mm, color y sepia, sonora, 5 min 10 s

Música: Patrick Gleeson

Cortesía de la Kohn Gallery y el Conner Family Trust. © Conner Family Trust

TAKE THE 5:10 TO DREAMLAND es una obra intensamente poética que supone un llamativo contraste con la estética agitada de LOOKING FOR MUSHROOMS. Aquí, una sucesión de secuencias cinematográficas bastante más estáticas está puntuada por espacios en negro, fundidos y fundidos a negro, y a veces ampliadas con imágenes persistentes.

TAKE THE 5:10 TO DREAMLAND combina elementos naturales como el agua, el cielo y las nubes con experiencias personales y retratos simbólicos para producir una obra introspectiva. La película se basa en una composición de Patrick Gleeson, uno de los pioneros de la música electrónica. Gleeson tradujo su propia experiencia particular de la naturaleza en un valle de las montañas cerca del collado de Yuba, en el norte de California, en una pieza de audio que mezcla sonidos meditativos con cantos de pájaro sintéticos, grillos cantarines y truenos estruendosos. Inspirado por esa pieza, Conner se sumergió en su colección de metraje encontrado en busca de una sucesión de secuencias que proporcionara un equivalente visual a las fantasmagóricas “alucinaciones auditivas” de la música de Gleeson. Los dos autores concibieron la obra como una película para un único espectador.



VALSE TRISTE
(Vals triste), 1978

16 mm, B/N y sepia, 5 min

Música: Jean Sibelius, *Valse Triste*, op. 44 (1903/1904)

Cortesía de la Kohn Gallery y el Conner Family Trust. © Conner Family Trust

VALSE TRISTE es la película más autobiográfica de Conner. En ella utiliza metraje de película de la década de 1940 para crear secuencias oníricas que reflejan lo que significaba criarse en McPherson, en la Kansas rural. La pieza de Sibelius que Conner seleccionó para la banda sonora tenía un significado especial para él. Era la música de la entrada del que en el pasado había sido su programa de radio favorito: *I Love a Mystery*, una miscelánea de misterios de crímenes, aventuras y cuentos de terror sobrenatural que emitieron la NBC y la CBS entre los años 1939 y 1944.

VALSE TRISTE empieza con imágenes de un chico acostándose seguidas por las de la secuencia de un sueño, asociativas, surrealistas y profundamente simbólicas. La imagen de una locomotora va seguida por escenas de minas, un globo que rota y nubes iluminadas por la luz del sol. Una secuencia recurrente con ovejas pastando conduce a la siguiente sección con imágenes del Kansas rural, con sus amplias carreteras vacías, campos y molinos, que, a su vez, dan paso con fluidez a imágenes asociativas de sexualidad femenina, como la caída de una tela de satén, la apertura lenta de una flor y una modelo exhibiendo un abrigo de piel con un forro de color.

El amor y el humor de Conner por una buena historia se hacen evidentes en la imperfección de una actuación de un grupo de gimnastas femeninas, cuyos excéntricos números artísticos no se corresponden con el ritmo del vals de Sibelius. La impresión causada por estos recuerdos de un tiempo perdido se ve realzada por el sepia omnipresente en todo el metraje, que de hecho fue el resultado de un error en el proceso de producción, pero que Conner asumió como un golpe de suerte.



MONGOLOID (Mongoloide), 1978

16 mm, digitalizada, B/N, sonora, 3 min 30 s

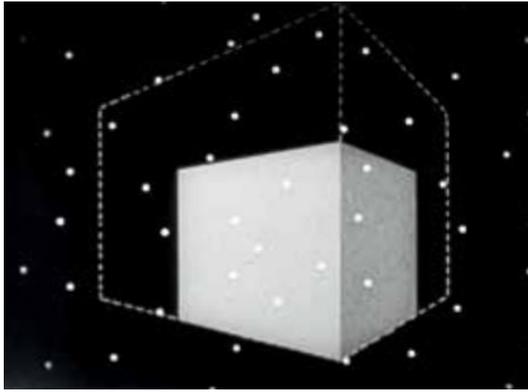
Música: DEVO, *Mongoloid* (1977)

Cortesía de la Kohn Gallery y el Conner Family Trust. © Conner Family Trust

Cuando Conner asistió a un concierto de la banda punk DEVO en el Mabuhay Gardens Club en San Francisco, en octubre de 1977, conoció a los miembros del grupo en persona. Le fascinó la energía latente de la contracultura punk, que le recordó a la Beat Generation de la década de 1950. Entre las personas a las que conoció aquella velada se encontraba V. Vale, editor de la revista punk *Search and Destroy*, para la que Conner crearía un ensayo fotográfico sobre la escena punk local al año siguiente.

Fue por esta época cuando Conner adquirió la reputación de “padrino del videoclip musical”. Su obra de 1961 *COSMIC RAY* (Rayo cósmico), basada en la canción de Ray Charles *What'd I Say*, ejerció una influencia formativa en el estilo de aquellos videoclips. La abundancia de imágenes y el desarrollo de micronarrativas en paralelo a la música también son rasgos característicos de *Mongoloid*.

Los recortes de película proceden de fuentes eclécticas, de manera que películas y experimentos enseñando física, escenas cotidianas, anuncios publicitarios, formas ornamentales y abstractas que a menudo se originan en técnicas cinematográficas, o incluso unas vacaciones dentro de una maleta, todos esos elementos intervienen en la dialéctica impulsada musicalmente en el movimiento y la inmovilidad coreografiados con precisión. Con sus mensajes convencionales de una familia intacta y la dicha de los barrios residenciales, los cortes menoscaban el subtexto satírico de la música.



MEA CULPA, 1981

16 mm, digitalizada, B/N, sonora, 5 min

Música: David Byrne y Brian Eno, "Mea Culpa" del álbum *My Life in the Bush of Ghosts* (1981)

Cortesía de la Kohn Gallery y el Conner Family Trust. © Conner Family Trust

MEA CULPA es un tour de force de sampleado en el que Conner recicla los gráficos animados de las películas históricas de enseñanza de la física. Así, hay un bajo continuo de diagramas de corriente eléctrica y visualizaciones de efectos termodinámicos sobre los que Conner ilustra el ritmo latente de la música con polaridades en blanco y negro, movimientos que procrean todavía más movimiento en la forma de puntos y corpus chocando, y ataques ópticos estroboscópicos. La iniciativa para la colaboración procedió de David Byrne, quien tras toparse con las películas de Conner por primera vez como estudiante se convirtió en un fiel seguidor. Para su colaboración experimental en el álbum *My Life in the Bush of Ghosts*, Byrne y Brian Eno trabajaron con fragmentos de voz que fueron extraídos exclusivamente de muestras de voz encontradas.

Aunque razones de copyright impidieron que las películas de Conner se emitieran en la MTV, las técnicas cinematográficas que utilizó —el corte con salto, el fotograma de flash, el parpadeo, el montaje inverso, el corte rápido, dobles y múltiples exposiciones y el uso de metraje encontrado— ejercieron una influencia formativa no solo en el cine experimental de su tiempo, sino también en la fase inicial del vídeo musical de la MTV.



CROSSROADS **(Cruilles), 1976**

35 mm, digitalizada, B/N, sonora, 37 min

Música original: Patrick Gleeson y Terry Riley Restauración del UCLA Film & Television Archiv
Cortesía de la Kohn Gallery y el Conner Family Trust. © Conner Family Trust

“Operation Crossroads” era el nombre utilizado por el Ejército de Estados Unidos para una serie de ensayos nucleares realizados en el atolón Bikini, en el Pacífico, el verano de 1946. Conner consiguió metraje de la segunda bomba que hasta entonces había estado guardado bajo llave en los Archivos Nacionales. El objetivo del “test Baker” era estudiar la repercusión de una explosión submarina en los buques que se encontraban en las cercanías. La mayoría de estos eran barcos de guerra japoneses capturados que los encargados del ensayo situaron estratégicamente dentro de un radio predeterminado. Para registrar el momento de la detonación desde todos los ángulos posibles, el ejército de Estados Unidos desplegó centenares de cámaras –algunas de alta velocidad– en tierra, mar y aire.

Como registro visual del segundo ensayo nuclear de la historia, “Baker” es algo más que una imagen de un apocalipsis nuclear. También es una visualización de algo no visto hasta entonces, un fenómeno profundamente estético de una fuerza física elemental: la temible simetría de la nube en forma de hongo con su corona de vapor de agua y escombros aspirada a la estratosfera; la columna de agua cuyo fuste cilíndrico claramente delimitado se torna irregular con el polvo radiactivo ligero en los bordes; y los anillos verticales y horizontales de energía cinética que se propagan excéntricamente a velocidades sónicas o supersónicas. Al repetir esas imágenes y alinearlas –sin más tratamiento– en secuencias siempre nuevas, Conner crea una obra de intenso dramatismo que inspira lo sublime y una exuberancia visual.

Lo que también encuentra en ellas son las imágenes icónicas masivamente distribuidas pero sin parangón que continúan definiendo nuestra imagen de la bomba atómica hasta la actualidad. Para la primera parte de CROSSROADS, Conner hizo que Patrick Gleeson creara una banda sonora atmosférica, combinada, que subraya la poderosa y directa

presencia de las imágenes, mientras que el sonido electrónico e hipnótico de la segunda parte es obra del compositor Terry Riley.

Tras evacuar primero a los habitantes del atolón Bikini, el Ejército de Estados Unidos realizó un total de veintitrés ensayos nucleares entre 1946 y 1958. Una iniciativa de 1970 destinada a permitir que los isleños volvieran, acabó en nada después de descubrirse que la laguna y sus veintitrés islas seguían todavía muy contaminadas. CROSSROADS puede leerse como una advertencia sobre la devastación ambiental y humana que implican inevitablemente las armas nucleares.

Actividades en torno a la exposición *Bruce Conner. Luz de la oscuridad*

El programa de actividades en torno a la exposición de obras de Bruce Conner incluye:

-**Looking for a movie**, un proyecto educativo y de creación experimental, a cargo de la artista audiovisual Laura Ginès, que propondrá a tres centros educativos un proyecto de creación que parte de la exposición *Bruce Conner. Luz de la oscuridad*. La actividad se iniciará con una sesión de trabajo con los docentes de los centros implicados. Durante varias semanas, el alumnado producirá en grupo varios filmes musicados con unas características pactadas que al final del proyecto formarán la retrospectiva de una cineasta inventada.

-Con Laura Ginès y la artista y educadora Bea Ortiz hemos organizado, además, el taller **Luz y tinta**, en el marco del festival **Barcelona Dibuixa**, el domingo 23 de octubre.

-Con Teresa Rubio, también artista y educadora, volvemos a programar un **Taller de collage**, una técnica muy presente en la trayectoria de Conner.

-En el marco de la nueva exposición de Tàpies, estrenaremos una **Actividad familiar** sobre los orígenes del cine.

-Además de las actividades mencionadas se prevé que tendrá lugar un **Ciclo de películas** seleccionadas por Michelle Silva, del Conner Family Trust, con la colaboración de Zumzeig.

-Como ya viene siendo habitual, cada sábado ofrecemos la visita **Aproximaciones**, que presenta las exposiciones en curso con una introducción a la historia del edificio.

-Por último, los domingos 23 de octubre, y el 6, 13 y 20 de noviembre al mediodía, tendrán lugar los **Vermuts de otoño**, con una visita a las exposiciones que concluye con un aperitivo en la terraza del museo.

Consulte el programa de actividades en torno a la exposición a través de la web www.fundaciotapies.org.

Material gráfico para la prensa

Se accede al apartado de prensa de la web de la Fundació Antoni Tàpies mediante el menú que se encuentra en el margen superior de la pantalla, bajo el logotipo de la Fundació, en la sección 'Museo y Biblioteca'. Por otro lado, en el apartado 'Prensa' se accede al dossier y las imágenes para la prensa.



Patrocinadores, productores y colaboradores

Patrocinadores institucionales:



Exposición realizada en colaboración con:



Colaboradores:

