

**EL UNIVERSO  
DE *U.N(INVERSE)***

MILES ORVELL



*U.N(inverse)*, de Txuspo Poyo, se puede abordar desde distintas ópticas: es, antes que nada, un *tour de force* de la videoedición, impactante en sus efectos visuales; en segundo lugar, es una ingeniosa exploración del edificio de las Naciones Unidas –U(nited) N(ations), origen de las siglas inglesas del título– como arquitectura y como misterio; y, por último, es una oscura meditación sobre la política global del siglo XXI que formula sus planteamientos de un modo indirecto y alegórico. Sin ninguna duda, en el primer visionado resulta tan desconcertante como deslumbradora; se diría que estamos visualizando un sueño repleto de imágenes obsesivas de péndulos, banderas, cristales rotos, bombillas, un río turbulento, humo, colgaduras y un vaivén en el que se cubre y se descubre la maqueta del edificio mismo de la ONU. Igualmente desconcertantes, tal vez, son las alusiones a las obras de arte (de Durero, Picasso y otros) que fluctúan aquí y allí, invitándonos a cruzar el umbral de la significación. Pero, ¿qué significa realmente todo esto?

Me gusta la descripción que hace Neus Miró<sup>1</sup> de la producción de Txuspo, siguiendo el concepto de Gilles Deleuze, como algo «rizomático»; en lugar de la típica estructura lineal de causa y efecto, una estructura rizomática es aquella en la que cualquier punto del entramado podría entrar en contacto con otro. Se trata de una estructura semejante a internet, con sus enlaces interconectados, y es la que Txuspo ha adaptado para su uso personal en los trabajos de vídeo, tal y como señaló Miró hace casi una década, adelantándose a ciertos aspectos de *U.N(inverse)*. En este caso, sin embargo, yo diría que el videomontaje más reciente de Txuspo contiene una estructura lineal, una «trama» si se le quiere llamar así, que queda delimitada por los cuatro actos en los que el artista divide la obra. Hay suspense, hay momentos de ominosas predicciones y hay una conclusión en la que todo llega a su fin. Aun así, dentro del conjunto –y dentro de cada acto– la estructura es rizomática, parte de la «cita» de obras de arte ya existentes que son incorporadas a *U.N(inverse)* callada, evocativa, a veces casi imperceptiblemente, y que no obstante actúan con la fuerza de un ideario para provocar la reacción del público, interactuando con los símbolos visibles del vídeo pero ampliando su significación conceptual más allá de la escueta superficie. En ese sentido las citas son como *hyperlinks*, capaces de construir una red más extensa de asociaciones y significados.

Imagen de la maqueta del edificio de la ONU, que se muestra en el vídeo.

De todos modos, pese al carácter contemporáneo de la sensibilidad de Txuspo, advertimos también una corriente que lo vincula a los grandes artistas de la modernidad del siglo XX, no sólo a sus amados Duchamp y Picasso, sino a la obra de poetas coetáneos como T. S. Eliot. La estrategia compositiva de Txuspo en *U.N(inverse)* se podría comparar a un poema como *The Waste Land* («La tierra baldía»), por ejemplo, que se organiza según una estructura en cinco partes, densa en alusiones, y comprende dentro de cada parte una estructura paratáctica por escenas. *U.N(inverse)* posee esa misma densidad y, al igual que algunas obras maestras de la modernidad, tiene además un ritmo que alterna la estética precisionista con una estética aleatoria de regocijo.

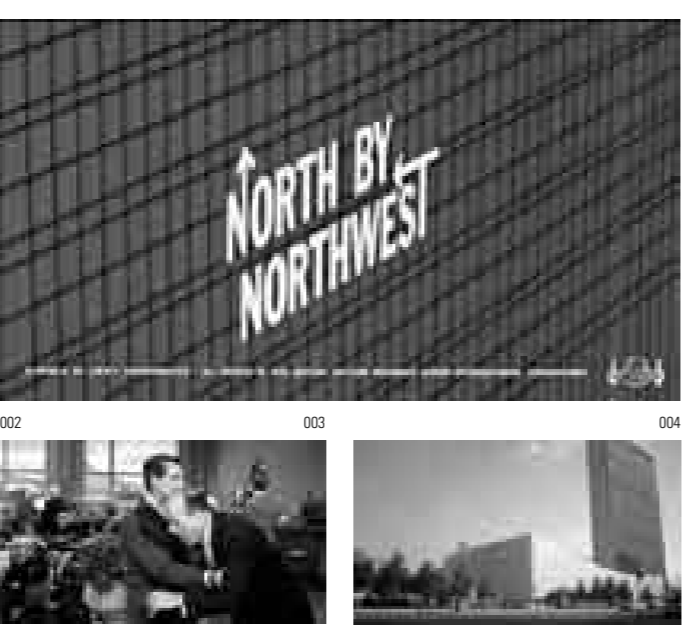
Imagen de la maqueta del edificio de la ONU, que se muestra en el vídeo.

Como ya he comentado, Txuspo ha dividido el conjunto de su trabajo en cuatro actos, cada uno de ellos con unos motivos temáticos y estéticos bien definidos, que giran en torno al edificio más optimista que existe, el de las Naciones Unidas, símbolo de la posibilidad (cuando no la necesidad) de instaurar un nuevo orden internacional, diseñado por un arquitecto no menos optimista, Le Corbusier, quien soñaba con un mundo dotado de razón gracias a la arquitectura. Sin embargo, desde los fotogramas iniciales del título observamos en *U. N(inverse)* ciertos indicios del malicioso enfoque de Txuspo: tomar la sede de las Naciones Unidas, que representa la totalidad del universo político, e «invertirla» –volverla del revés–, alterar su eje de racionalidad por unos métodos de inversión que revelen y oculten

a la vez. Efectivamente, la revelación y la ocultación configuran los principales motivos estéticos del vídeo a medida que se desarrolla en el tiempo.



La secuencia inaugural –la palabra *U.N(inverse)* circundando un orbe negro (que nos previene ya del sombrío significado del vídeo)– es también, por supuesto, una alusión al logo de Universal Studios que nos recuerda hasta qué punto, a lo largo de los años, el cine como elemento artístico ha fascinado a Txuspo en multitud de sus obras. Podríamos subrayar asimismo, a medida que las escenas del edificio de las Naciones Unidas ocupan la pantalla en los primeros minutos de proyección, que uno de los grandes directores de la Universal fue Alfred Hitchcock, cuyo film *Con la muerte en los talones* (producido por la Metro Goldwyn Mayer en 1959, momento álgido de la guerra fría) comienza con una escena en el edificio de la ONU donde el protagonista (Cary Grant) recoge por azar en sus brazos a un diplomático recién asesinado, para ser acusado inmediatamente de cometer el crimen. El personaje de Grant pasa toda la película a la fuga, pese a ser inocente, tratando de comprender un mundo arrancado violentamente de su eje. El edificio de la ONU de Txuspo tiene estos ecos hitchcockianos, y todo el universo de *U.N(inverse)* es un turbador descenso posmoderno a la locura de nuestro mundo contemporáneo, donde la insania misma es tomada como algo racional. «Sólo estoy loco en dirección nor-noroeste», dice Hamlet en una frase que coincide con el título original del film, *North by Northwest*. Al final, la obra es un canto fúnebre para nuestro mundo y unas ilusiones dignas de Campanilla, la pequeña hada de *Peter Pan*.



*U.N(inverse)*, de Txuspo, atrae de inmediato al espectador, pero hay algo más en la cinta que captura instantáneamente la mirada. Intentaré leer el trabajo de Txuspo acto por acto, poniendo al descubierto –sí se me permite usar la metáfora del propio artista– el drama de este intrigante vídeo, así como su significado denso y filosófico.

Imagen de la maqueta del edificio de la ONU, que se muestra en el vídeo.

Dos imágenes capitales centran el acto 1, que se llama *Punto de encuentro: péndulo en el «hall»*. *Buscando a Eleanor*. Una es la maqueta del edificio de la ONU, y la segunda el péndulo de Foucault que está alojado en el interior de la sede. En un primer momento «penetramos» en el film a través de un tramo de escalera –nuestra vía de acceso como espectadores– que nos lleva a una planta del subsuelo en la que oscila un péndulo mientras, a poca distancia, se atisba un objeto tapado. Nos hallamos en una especie de taller, y al poco rato retiran (o mejor se retira ella misma) la gruesa envoltura gris, como en un *strip-tease*, con unos acentos extrañamente eróticos. Las intenciones surrealistas de Txuspo son pues anunciadas al principio del vídeo, ya que el objeto cubierto nos remite a la fotografía realizada por Man Ray en 1920 de una entidad igualmente oculta, *El enigma de Isidore Ducasse*: un objeto desconocido envuelto en una manta militar y atado con cuerda. El título de Man Ray era un tributo a la frase de Ducasse –nombre real del conde de Lautréamont– «Es bello [...] como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas» (*Los cantos de Maldoror*, 1869), y uno deduce incluso que fueron esos dos objetos los que cubrió Man Ray para su obra<sup>2</sup>, pero, en cualquier caso, la cita de Ducasse y la imagen de Ray pronto habían de personificar las incongruencias del movimiento surrealista.



Es no obstante, a fin de cuentas, el edificio de la ONU y no una máquina de coser lo que se revela a nuestros ojos, y por consiguiente el péndulo constituye una representación del péndulo de Foucault que, en efecto, se balancea perpetuamente en el vestíbulo público del edificio de la Asamblea General (péndulo que debe el nombre a su inventor, el físico francés Jean-Bernard-Léon Foucault, sin ningún parentesco con Michel, aunque Txuspo se recrea a buen seguro en la asociación con el autor de *Historia de la locura en la época clásica*). Al artista le interesaba explorar la arquitectura y la mecánica en obras anteriores a *U.N(inverse)*, pero esta nueva producción es su reflexión más concienzuda sobre esos temas, y los dos objetos centrales –uno en el espacio, el otro en el tiempo–, aun siendo claramente distintos en cuanto a la contraposición de estasis y cambio, están a la vez unidos por la geometría que comparten: el complejo de la ONU tiene una cúpula esférica coronando el edificio de la Asamblea General, así como una recreación de la redondez de la tierra en su bandera; el péndulo es en sí mismo un globo que oscila en un plano constante sobre una tierra en rotación, midiendo el movimiento del planeta conforme las líneas describen un círculo completo. (El ritmo al que rota la tierra bajo el péndulo varía en función de la latitud geográfica: en el Polo Norte, tarda 24 horas; en

Imagen de la maqueta del edificio de la ONU, que se muestra en el vídeo.

Imagen de la maqueta del edificio de la ONU, que se muestra en el vídeo.

<sup>[1]</sup> Man Ray fotografió más tarde una máquina de coser y un paraguas sin tapar

la ciudad de Nueva York, el ciclo se completa en 36 horas y 45 minutos.) El edificio de la ONU y el péndulo de Foucault son, en definitiva, sendos símbolos de universalidad política y terrestre, evocador cada uno de la multiplicidad del planeta en sus respectivos parámetros teóricos. También son, filosóficamente hablando, dos símbolos de perfección y de un universo racional, aquel en el que el ser humano puede tomar la medida de la tierra y construir una organización política capaz de gobernarla en paz.

Imagen de la maqueta del edificio de la ONU, que se muestra en el vídeo.

Se podría decir, en síntesis, que el primer acto establece el sueño utópico representado por el edificio de la ONU, un sueño que se materializa en la arquitectura del edificio mismo, amablemente visualizada, según nos desplazamos de la maqueta del sótano al multicolor aire fresco del mundo «real», aquí mostrado en una serie de ángulos insólitos y tomas aéreas que celebran la geometría arquitectónica del nuevo edificio y el mundo también nuevo que simboliza. Todo esto se presenta sobre una banda sonora que emite un murmullo de lenguas y de voces del que surge la singular voz de Eleanor Roosevelt –se justifica así el subtítulo, «Buscando a Eleanor»– recitando el documento fundacional de las Naciones Unidas, la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948, cuyos artículos reflejan el proyecto de un mundo deseoso de creer que la segunda guerra mundial y la bomba atómica habían alterado radicalmente las reglas del juego, y que la humanidad tenía que volver a empezar basándose en unos principios universales de respeto mutuo. Los treinta artículos de la Declaración (¿cuántos ciudadanos los han leído en ningún período?) estipulan el derecho a la libertad individual y la libertad ante la ley, a la intimidad, a la libre circulación, a pedir asilo, a la propiedad, a la educación, a mantener un nivel de vida digno, al trabajo y al disfrute del tiempo libre, junto con otras muchas «prerrogativas», incluida la que se expresa en el artículo 28: «Toda persona tiene derecho a que se establezca un orden social internacional en el que los derechos y las libertades proclamados en esta Declaración se hagan plenamente efectivos.» Admitámoslo, ¡cuán nobles eran aquellas aspiraciones! Y vistas en perspectiva, qué ingenuas...

Imagen de la maqueta del edificio de la ONU, que se muestra en el vídeo.

Sólo un breve momento al final del acto 1 insinúa la dirección más pesimista que pronto adoptará el vídeo: el péndulo pasa un segundo sobre la palabra «Melancolía», un término que reaparecerá para invadir toda la obra y, de un modo más evidente, el acto 3. El primer acto se termina con una bandera negra ocultando la maqueta del complejo de la ONU, otro anticipo de la funesta conclusión.

Imagen de la maqueta del edificio de la ONU, que se muestra en el vídeo.

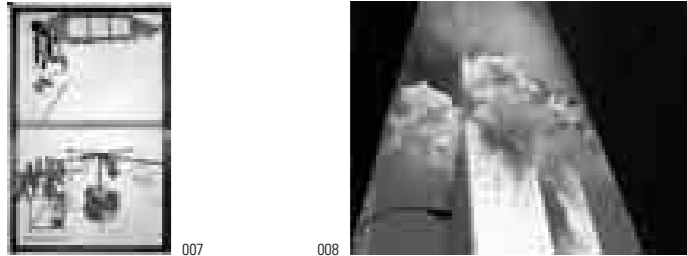
*El acto 2, Ruptura y celebración. Cristales y octavillas*, se inicia con una imagen de la fachada acristalada del edificio de las Naciones Unidas, símbolo de la perfección racionalista y reminiscente además, por su forma de losa, del monolito de Stanley Kubrick en *2001: Una odisea del espacio*, una película que Txuspo admira desde hace años. (En el film, el enigmático monolito parece transmitir a la tierra unos mensajes que promueven la evolución y el progreso humano.) No obstante, al comienzo del segundo acto, la impoluta superficie de cristal del edificio de la ONU empieza a resquebrajarse, ventana tras ventana, hasta que se produce un caos absoluto de astillas de vidrio que se esparcen cual torrentes a través del aire. No podemos por menos que pensar en *El gran vidrio* de Duchamp (o recordar también la animación *Delay Glass* del propio Txuspo), con su superficie quebrada a consecuencia de un accidente, aunque sumamente atractiva en su nuevo aspecto fragmentario –ahora se nos antoja una parte ineludible de la obra–, después de que Duchamp decidiera dejar las cosas tal y como las dictaba la casualidad. Sin embargo, tampoco podemos evitar pensar en la fachada hecha añicos y el desmoronamiento del World Tra-

<sup>[1]</sup> Neus Miró, Después del 2001, http://www.txuspo-poyo.com/TXT/PDF/nmiro.pdf

de Center, así como en los cambios sufridos por el mundo que todos habitamos desde entonces. Esta idea empaña el conjunto de *U.N(inverse)*, un vídeo que sólo cabe definir como una obra «post 11-S».



006



007

008

Una vez más, nos viene a la mente el sueño de perfección que encarnan las Naciones Unidas cuando el péndulo muestra, reflejada en varios arcos, una fotografía de prensa de Le Corbusier exhibiendo con orgullo la maqueta del edificio. Pero la fachada está sentenciada: oímos al fondo una especie de runrún, como de un bombardero que volase hacia el lugar, y el oscilante péndulo se balancea ahora frente al edificio acristalado a la manera de una bola de demolición, sólo que el globo se ha transformado en una bombilla (término asociado en castellano tanto a «luz» como a «bomba») y evoca aquella otra bombilla —a la que subyace un juego de palabras similar— que Picasso situó en la parte superior del *Guernica*. Ahora bien, en este acto cambia la acción y, en vez de cristales, lo que sale despedido por las ventanas del edificio de la ONU son octavillas, creando unas fantásticas imágenes festivas que sugieren una danza en el aire —cardúmenes de peces, bandadas de aves—, un movimiento abstracto de excepcional belleza que más parece una celebración. ¿En qué consisten esas octavillas? Son un aluvión de logotipos de la ONU —entre ellos el de la Comisión de Energía Atómica—, pero también de la OTAN, e incluso pasquines contra la ONU; y cuando la banda sonora se torna amenazante, recurriendo a los códigos musicales de Hollywood, recordamos los grandes y siniestros pajarracos que se abatían desde el cielo para ir a posarse misteriosamente sobre los accidentes del paisaje en *Los pájaros* de Hitchcock. Esto no presagía nada bueno.



009

De hecho, en el acto 3, *El mensajero: del monolito melancólico al arca de Campanilla*, entramos en el núcleo más tétrico de la obra, que comienza con una espectacular escena de transformación: los innumerables papeles voladores (del segundo acto) adoptan gradualmente la apariencia de desechos flotantes arrastrados hacia el cielo por las corrientes ascendentes de aire que suelen rodear los edificios elevados; una vez en lo alto se funden en un manto grisáceo que empieza a emerger de la cúspide del edificio de la ONU, formando poco a poco una majestuosa colgadura, un rico tapiz lo bastante monumental como para cubrir íntegramente la fachada cuando se despliega a lo largo de su estructura: es la *Melancolía* de Durero. Comprendemos al instante la vinculación de Txuspo con Durero: si el maestro alemán viviera en el siglo XXI, sería videoartista. A Txuspo le encanta la figura mediatunda de la Melancolía, ese sentimiento de desesperanza y depresión que expresa la inutilidad de toda iniciativa humana: la alada Melancolía aparece sentada en medio de restos de arquitectura y útiles de carpintería, martillos, clavos, garlopas... Hay incluso una esfera que prefigura la invención de Foucault. Alicáida, Melancolía sujeta en la mano un compás mientras sus ojos miran con desaliento una peculiar forma trapezoidal, como si trataran de descifrar su razón de ser. El ángel que la acompaña también ha desistido. Los platos de la balanza cuelgan de la columna que se alza detrás de la figura junto a una campana, un calendario y un reloj de arena, otros tantos instrumentos para medir el tiempo, para medir cuantitativamente la materia, fruto todos ellos del empeño humano de extraer sentido y orden del caos de la existencia. No nos sorprende que un murciélago se aleje en la distancia sosteniendo ufanamente un letrero: «Melencolía» (una imagen precursora de los aviones que sobrevuelan las playas con su publicidad). Como si todo esto no bastara, la *Melancolía* de Txuspo, ese magnífico símbolo de la futilidad que cubre el edificio de la ONU, se metamorfosea en una bolsa de basura de plástico común, y rota por más señas. Finalmente, un último clavo sella el ataúd, un gran titular del *New York Herald Tribune* del 12 de diciembre de 1946 que reza: «Rockefeller ofrece a la ONU una donación de ocho millones y medio para la sede del East River, desde la calle 42 a la 48». He aquí una buena causa. *Pecunia non olet*, como dijo Vespasiano.

En la segunda parte del acto 3, Txuspo se vuelca en el río como imagen y metáfora, con la imposición de las banderas de China, Estados Unidos y Rusia (los tres miembros más poderosos de los cinco países que componen el consejo de seguridad permanente) sobre las hinchadas aguas, que se convierten en una reluciente superficie negra de vinilo, todavía bullente, y a continuación en una masa negra —léase «petróleo»— que se recubre de una bandera también negra de las Naciones Unidas. Es difícil no pensar que Txuspo reflexiona aquí sobre la injerencia del dinero y el petróleo en la política mundial, prácticamente desde la fundación de las Naciones Unidas. Además es bien sabido que, para empezar, la fortuna de Rockefeller procedía del oro negro. La trama cobra cuerpo en la secuencia siguiente, cuando el bonito color azul de la bandera de la ONU se vuelve primero negro y rojo sangre, y por último de un negro oleaginoso. La losa de Le Corbusier es bañada en una cascada, quizá un vano esfuerzo de limpiarla; no obstante, sucede a estas imágenes una toma de multitud de mástiles sin bandera, tras los cuales hay dos objetos encarados, ocultos en su mayor parte pero que dejan a la luz lo suficiente para que podamos entrever, a la izquierda, el *Guernica* de Picasso, y a la derecha el visionario *Monumento a la Tercera Internacional* de Vladimir Tatlin (1920).



010



011

Este segundo objeto, nunca construido, es una representación mística de la revolución bolchevique, una estructura destinada a albergar espacios para las artes, la radiodifusión y el gobierno, y que debía también, como una maquinaria gigantesca, girar lentamente sobre su eje. El *Guernica* de Picasso es —huelga decirlo— un símbolo de signo contrario: una denuncia del tremendo horror de la guerra, un cuadro realizado en memoria de la localidad vasca de Guernica, atacada en abril de 1937, durante la guerra civil española, por fuerzas alemanas e italianas que apoyaban a los sublevados fascistas del ejército «nacional» de Franco, y que en el bombardeo causaron la muerte de cientos de civiles. La Unión Soviética se alineó con el bando republicano, y millares de norteamericanos fueron también a España para contribuir en la fallida campaña de la República. Estas dos imágenes, que sólo aparecen unos segundos en pantalla, reverberan de principio a fin en *U.N(inverse)*, contraponiendo una idea de orden a una idea de caos, una visión de la paz frente a una visión de la guerra. La pintura original, que estuvo expuesta muchos años en el Museum of Modern Art de Nueva York, fue devuelta a España en 1981, a raíz de la muerte de Franco y de la transformación del país en una monarquía constitucional democrática. El *Guernica* forma parte además, por descontado, de las Naciones Unidas, gracias al obsequio de una versión en tapiz (cuyos tonos tostados contrastan con el blanco y negro del óleo original) encargada en 1955 por Nelson Rockefeller y cedida a la ONU en 1985. (El tapiz se trasladó a Londres durante los trabajos de renovación de 2009.) Lo que evoca asimismo el *Guernica*, especialmente en el contexto de las Naciones Unidas, es el suceso ocurrido en su sede en enero de 2003, cuando Colin Powell defendió la causa de la guerra de Bush contra Irak y el *Guernica* fue tapado con una bandera azul de la ONU. Todavía subsiste el debate sobre si la ocultación del tapiz fue producto de una demanda del gobierno estadounidense o si se hizo a petición de los medios informativos, que querían un fondo sin distracciones. En cualquier caso, es un evento que resuena irónicamente en el contexto de *U.N(inverse)*, procurando a Txuspo una inspiración esencial para los «cubrimientos» y «descubrimientos» que configuran uno de los principales *Leitmotivs* de la obra.



012

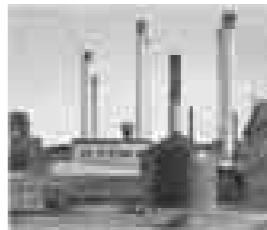


013

En el resto de la tercera parte, la voluble y temperamental Campanilla se ahoga en un mar de petróleo. ¡Ay, pobre Campanilla! Seguidamente, Txuspo abandona al hada y recupera las bombillas —símbolos robados a la solitaria bombilla que brilla en el *Guernica* picasiano—, balanceándolas como una amenazadora falange, con un filamento en forma de «UN» dentro de cada una. Volvemos a la contemplación del prodigio estético del edificio mismo en el instante en el que concluye el acto 3, con la aplicación de una negra envoltura sobre la maqueta del complejo de la ONU.

El último acto de *U.N(inverse)*, *Construcción de un rectángulo vacío. Completando el círculo. Colores oficiales*, introduce una nueva imagen central: las chimeneas adyacentes al edificio de la ONU. Las habíamos vislumbrado en un acto anterior, pero ahora pasan al primer plano, y vistas desde arriba podríamos tener la impresión de estar mirando un tubo de cañón. Las humeantes chimeneas de Txuspo evocan la muy similar temática de Charles Sheeler, pintada en el ámbito de la celebración paródica del artista

americano en torno a la nueva civilización e industria del maquinismo. Aquí, Txuspo utiliza las chimeneas/los cañones como símbolos de la maquinaria bélica que se cierne sobre la ONU.



014



015

¿Qué más queda por decir? Como artista vasco contemporáneo que examina los fracasos políticos de este gran cuerpo de gobierno a escala mundial que ha prestado un incómodo apoyo al régimen de la administración Bush y, ahora, a la aparente prolongación de aquellas desafortunadas tácticas en Afganistán, Txuspo Poyo sólo puede calificar la situación de nefasta. Si el mundo se encuentra en un estado tan lamentable es porque refleja, al menos parcialmente, el malogrado sueño de las Naciones Unidas. En la conclusión de *U.N(inverse)*, unas ostentosas limusinas negras entran en el patio de acceso a la ONU transportando a los actores hasta el teatro internacional, y su tránsito por el recinto adquiere connotaciones de comitiva fúnebre. ¿De quién son todos esos vehículos? Observamos una bandera de la ONU en el coche de cabeza pero, cuando el péndulo de Foucault hace su última aparición en escena, revela en su globo reflectante, ondeando frente a los automóviles, una bandera estadounidense, junto a lo que bien podría ser el reflejo del monumento a Thomas Jefferson en Washington. Son éstas unas imágenes fugitivas, meras insinuaciones, sugerencias... ¿Quién se atrevería a definir las con certeza? Sin embargo, parecen apuntar a una nueva ironía, a una última crítica del poder norteamericano en el mundo —un mundo difícilmente imaginado por Jefferson, cuya única aspiración era presidir un país de pequeños hacendados.

En los momentos finales del vídeo, Txuspo propone una repetición de su relato: regresamos al punto de partida, el soberbio edificio, ahora bellamente tapado y destapado por un velo ya rojo vivo, ya azul intenso, con el regio péndulo de Foucault fluctuando sobre él, en un conjunto que semeja un sublime mecanismo de fuerza y de orden. Pero «Melencolía» reaparece bajo el péndulo oscilante; dejamos el mundo del color y volvemos a la cruda realidad del blanco y el negro, la realidad de los hechos cotidianos, los periódicos, las limusinas en el patio, esperando pacientemente, mientras las nubes de humo —no hay que olvidar las cercanas chimeneas/cañones— proyectan su sombra sobre el espacio. Txuspo se despidió con estas nubes, nubes que se ennegrecen contra la pared, una sucesión de formas abstractas que recuerdan el rabo del toro en el *Guernica* de Picasso, el humo negruzco del imperio industrial, el humo también de la boca de un cañón y, finalmente, los negros contornos de las setas atómicas. Es el fin.

006. Fotograma de *2001: Una odisea del espacio* de Stanley Kubrick.

007. *El Gran Vidrio* de Marcel Duchamp.

008. Imagen de vídeo del 11-S.

009. Le Corbusier, maqueta del edificio de la ONU.

010. *Melancolía* de Alberto Durero. 1514.

011. *Monumento a la Tercera Internacional* de Vladimir Tatlin (1920).

012. *Guernica*, Pablo Picasso. 1937.

013. Kofi Annan y Colin Powell frente al tapiz del *Guernica*.

014. *Fugue* de Charles Sheeler. 1940.

015. Jefferson Memorial.