

“¿De dónde eres?”: una pregunta que a menudo usamos para iniciar una conversación cuando nos presentamos por primera vez.

Aunque parezca simple, ésta es una pregunta profunda y potencialmente inquisitiva, ya que la forma en que la respondemos puede revelar mucho sobre nosotros mismos y convertirse en una puerta de entrada a un diálogo que profundice en nuestra identidad. El lugar de donde procedemos no es sólo un lugar cuando consideramos cómo nos definimos. El lenguaje e incluso el acento con el que lo hablamos puede revelar no sólo el lugar concreto de nacimiento o de origen, sino también el camino geográfico que hemos realizado. A menudo nuestros antecedentes culturales y familiares juegan un papel importante en el lugar del que nos consideramos “proceder” en un mundo cada vez más complejo demográficamente. El lugar, la historia y el lenguaje tienen una gran influencia en el sentido más amplio en “de dónde somos”.

Para esta primera serie de exposiciones, *20/21* utiliza esta pregunta como tema conceptual: una introducción simbólica a través del arte a la gente de La Palma, tanto por su espíritu de curiosidad como por su invitación a iniciar un diálogo. Comenzando con la presentación inaugural y cambiando su secuencia cada seis meses, las muestras temporales abordarán el Arte desde estas perspectivas que definen la identidad: el lenguaje (*Arte Español Contemporáneo*), la historia (*La historia: una perspectiva microcósmica*), y el lugar (*En algún lugar: Paisaje Contemporáneo*). Junto a cada una de ellas, se presentarán también tres exposiciones independientes que se irán desvelando de una en una, vinculándolas temáticamente a los respectivos temas (*Arte español de mediados del siglo XX, Anselm Kiefer y Miquel Barceló*), permaneciendo posteriormente de forma permanente para servir de base a la experiencia del Arte en *20/21*.

CAPÍTULO UNO

Arte español: la evolución de un lenguaje visual contemporáneo

El arte español de mediados del siglo XX + Arte español contemporáneo
septiembre 2023 – marzo 2024

CAPÍTULO DOS

La historia

La historia: una perspectiva microcósmica + Anselm Kiefer: dar sentido al sin sentido
mayo – diciembre 2024

CAPÍTULO TRES

En algún lugar

Paisaje Contemporáneo + Miquel Barceló: el lienzo como paisaje
enero – julio 2025

CAPÍTULO DOS

La historia: una perspectiva microcósmica

“No hay necesidad de hablar. Solo debes concentrarte y recordar toda tu vida pasada. Cuando un hombre piensa en su pasado, se vuelve más amable”. – Stalker, 1979 / guion: Arkady and Boris Strugatsky, dir: Andrei Tarkovsky

La historia del mundo se escribe desde perspectivas amplias y extensas. Los lugares y los nombres, a menudo asociados con el poder y con conflictos que se extienden a lo largo de la historia, pueden abstraer el pasado y ocultar su relevancia con respecto al presente. El arte puede llenar ese vacío cuando asume el papel de humanizar esos acontecimientos. En la literatura, lo vemos en forma de narración. En las artes visuales también lo vemos, cuando la producción artística se vincula directamente con las experiencias personales de su época.

La historia de una persona tiene que ver tanto con su patrimonio cultural como con su legado familiar reciente. Ver el arte desde esta perspectiva arroja luz sobre nuestras diferencias, tanto a escala global como personal. Lo que tenemos en común es el hecho de que todos somos únicos; comprenderlo nos permite vernos a nosotros mismos en el «otro» y desarrollar la empatía necesaria para construir un mundo humano y pacífico.

V y VI: Asuntos familiares

Los bienes y las fotografías que deja la familia suelen tener poco o ningún valor para nadie más que para los hijos y nietos que los heredan. Su valor es más emocional o sentimental que económico. Se crea una alquimia especial cuando los artistas elevan esas posesiones o recuerdos íntimos incluyéndolos como técnica y tema en sus obras, inyectando una narrativa personal, su propia herencia, en una actividad creativa conceptual y formal.



Oliver Beer (Kent, Reino Unido, 1985 – Londres, Reino Unido, actualmente)

Household Gods refleja la exploración, por parte de Oliver Beer, de la relación entre el sonido y la forma y la musicalidad innata del mundo físico. Los «dioses domésticos» del título (*Household Gods [Father]*) son objetos reales que en su día pertenecieron o tuvieron relación con su padre, colocados en pedestales en una habitación blanca e idolatrados hasta el punto de que pueden cantar. Se les da voz y se les eleva a la categoría de divinidades domésticas. Beer emplea micrófonos para amplificar el sonido ambiente que rebota en el interior de los objetos, creando tenues bucles de retroalimentación acústica que nos permiten oír el sonido innato de cada objeto. Notas determinadas por el volumen y la forma del espacio vacío y que han permanecido inalteradas desde el día en que se creó cada pieza. (Oliver Beer, “Household Gods”, Ropac París, 2019 - extracto)



“[Para *Elysium*] decidí utilizar un objeto muy personal, una de las pipas de tabaco de mi abuelo. La he transformado para revelar su anatomía interna, cortando quirúrgicamente la pipa por la mitad y rellenando su interior con resina opaca, lijada hasta un acabado perfectamente plano. El interior de la pipa queda al descubierto y el recorrido del aire queda definido y dibujado por la resina. Como en una ecografía, el interior del objeto se representa en dos dimensiones. Normalmente, a las obras de esta serie las llamo esculturas en dos dimensiones, cuando el objeto está totalmente incrustado en la resina, pero esta es la primera escultura que hago en «dos dimensiones y media» en la que se revela el interior de esta manera”. (Oliver Beer, 2020)



Roman Ondak

(Žilina, Eslovaquia, 1966 – Bratislava, Eslovaquia, actualmente)

En estas obras, las experiencias personales previas de Ondak impregnan su presente. Los recuerdos de una práctica artística clásica y los anhelos de conocer los lugares famosos de Occidente durante los años de la Guerra Fría se enfrentan a una práctica artística conceptual contemporánea que desarrolló tras la apertura de las fronteras políticas.

En *Cubic Floor*, Ondak ha utilizado los antiguos suelos de la casa de su infancia, en Eslovaquia, y los ha reconvertido en un cubo escultórico perfecto. Con ello, el artista combina su pasado personal con su práctica artística conceptual y minimalista.



Carlos Sagrera (Madrid, España, 1987 – Leipzig, Alemania, actualmente)

Las obras de Carlos Sagrera son interiores; diferentes espacios de una casa donde el tiempo parece haberse detenido. Los espacios evocan asociaciones con el pasado y, como espectador, uno se pregunta si los interiores realmente existieron o si fueron creados simplemente por la imaginación del artista. Es posible que reconozcamos los muebles y objetos de los años 50 y 60, el período en que los abuelos de Sagrera amueblaron su hogar, donde el artista también vivió durante la mayor parte de su infancia.

El deterioro doméstico que proviene del uso habitual deja huellas en los muebles, los suelos, las paredes y el techo. Las rutinas y los hábitos de quienes ocupan el espacio dejan señales de vida. Estos patrones o huellas aparecen en las pinturas; reconstrucciones fluidas e incompletas de espacios a los que ya no es posible acceder pero, a través de esta recreación, casi parecen táctiles. Un instante en el lento proceso de desvanecimiento de recuerdos de los lugares que alguna vez fueron tan familiares. (*Arróniz Arte Contemporáneo*)



Carol Rama (Turín, Italia, 1918 – 2015)

Carol Rama nunca recibió una educación formal. Su producción artística dio comienzo a mediados de los años 30, antes de la Segunda Guerra Mundial. En la década de 1950, Rama tendió a la abstracción geométrica y se involucró en el movimiento del arte concreto. Más adelante, a partir de principios de los 60, los temas del cuerpo y los objetos desechados volvieron a emerger en su obra, pero no por medio de la representación, sino como materiales en sí mismos. Este método se conoce ahora como «bricolaje», término que acuñó el poeta e intelectual italiano Edoardo Sanguineti, amigo íntimo de toda la vida de Rama, para referirse específicamente a la obra de Rama de los años 60. (*Lévy Gorvy Gallery*)

El padre de Rama se suicidó tras la quiebra de su fábrica, siendo ella aún joven. Es un mal recuerdo que se refleja en esta obra a través de sus materiales. Rama emplea lo que producía la fábrica: neumáticos de goma para bicicletas. No obstante, para Rama, un neumático de bicicleta es más que un neumático de bicicleta. Cuando veía estos objetos, juntos o apilados, su textura le recordaba a la piel. (*The Standard*)



Isa Lorenzo (Manila, Filipinas)

“Pensé en la casa de mi madre, que parece un depósito de instalaciones: las marcas de altura en el marco de la puerta de un dormitorio, mesas con baratijas decorativas, paredes y más paredes llenas de fotografías... y pensé en fotografiar esas instalaciones, esas colecciones de objetos dejados por generaciones de inquilinos de aquella casa. Tras un par de sesiones de fotos, me di cuenta de que aquello no se limitaba a los objetos. La casa en sí misma también significaba mucho: los diferentes patrones de la madera del suelo, las escaleras del recibidor, las rejas de ventanas y puertas, los topes de las puertas, los relojes y las barandillas... y esos eran solo los más vívidos. Así que los fotografié, fotografié las instalaciones y, ya en el cuarto oscuro, empecé a revelar los recuerdos de una manera que no dista mucho de cómo los recordamos: en capas, selectivamente, con imágenes que aparecen y otras que se desvanecen, en función de los recuerdos y de su significado”. *Isa Lorenzo (Isa Lorenzo, 001, Silverlens, 2007)*

En *The Moro Negatives* («Los negativos de Moro»), Lorenzo vuelve al cuarto oscuro para seguir con los *collages* de múltiples negativos que empezó con *Isa Lorenzo, 001*. Esta vez, sin embargo, reúne negativos de su difunto padre, Luis «Moro» Lorenzo: su vida de joven en el Mindanao de los 50, la arquitectura de los 60, los retratos de una familia cada vez más grande que se movía entre Luzón y Mindanao en los 70, y sus propias fotos de las casas que él construyó y que aún existen. Cada imagen refleja una misma circunstancia con décadas de diferencia, y lleva como título el año del negativo de Moro Lorenzo. (*The Moro Negatives, Silverlens, 2008*)



Anthony Goicolea (Atlanta, GA, 1971 – Nueva York, EE.UU., actualmente)

Nacido en 1971 en Atlanta, Anthony Goicolea es un artista cubanoamericano de primera generación que vive y trabaja en Brooklyn (Nueva York). Su familia emigró a los Estados Unidos en 1961, huyendo de Cuba poco después de que Castro llegara al poder, un suceso en el que se fundamentan muchas de las obras del artista. En su trabajo con diversos medios, Goicolea explora temas que van desde la historia personal y la identidad hasta la tradición y el patrimonio cultural, la alienación y la migración. Su variada obra incluye autorretratos manipulados digitalmente, paisajes y cuadros narrativos ejecutados en una variedad de medios, incluidas fotografías en blanco y negro y en color, esculturas e instalaciones de vídeo y dibujos de varias capas sobre tereftalato de polietileno.

Estas conmovedoras imágenes e instalaciones, a veces cinemáticas, se caracterizan por una ferviente búsqueda de conexiones ancestrales y sociales con una patria mítica, Cuba, que revelan tanto la nostalgia por un pasado que el artista nunca vivió como un pronunciado sentimiento de distanciamiento y alienación cultural. (*International Center of Photography, Nueva York, 2001*)



Samson Young (Hong Kong, 1979)

La práctica de Samson Young se centra en un intento de recrear y reinterpretar eventos perdidos o pasados por alto de una importancia sociopolítica y personal. Con formación en filosofía y composición, Young aborda cuestiones complejas de identidad y conflicto, sin imponer soluciones o detener el diálogo productivo. El proceso del compositor y artista sonoro está profundamente comprometido en una investigación rigurosa e histórica que a menudo involucra a Young recolectando ‘bocetos sonoros’ y grabaciones que finalmente se abren paso en sus obras multimedia. (*Bienal de Sydney, 2018*)

En esta obra, el artista imagina una “adaptación ficticia” de la *Cantata del café* de Johann Sebastian Bach a través de canciones, vídeos, escenografía e historias familiares. Esta producción imaginaria se ambienta en el valle del Río de Oro, en el condado de Valencia, en Nuevo México (EE.UU.), en una parcela propiedad del artista.

En 1732, Bach compuso una cantata secular titulada *Schweigst stille, plaudert nicht*, que recibió el apodo de *Cantata del café*. En esta ópera cómica, la soprano canta melodiosas alabanzas al café, mientras su padre le prohíbe disfrutar de dicha bebida. Esta extraña composición se cimienta en la percepción que se tenía en la época de que el café era una bebida nociva: el rey de Prusia condenó el beber café como un hábito repulsivo, y animó a sus súbditos a consumir alcohol en su lugar.

El protagonista de esta “adaptación ficticia”, Michael Kar Fai Young, es dueño y encargado de un café-caravana, llamado Old Reliable Coffee, instalado en la parcela. Michael parece sufrir algún tipo de paranoia, y teme constantemente que la NASA le quite la parcela. Cada día, al atardecer, Michael convierte su café en un club de jazz y canta a un público imaginario. Michael tiene visiones de una puesta en escena de la *Cantata del café*, e improvisa a continuación una serie de canciones originales inspiradas en la cantata. Repite la misma actuación cada noche ante un paisaje vacío, proyectando su voz hacia el valle.

Sobre la parcela: durante la época dorada del milagro económico de Hong Kong, los nuevos ricos de la ciudad invirtieron en suelo en distintos lugares del mundo. Uno de los más estrambóticos fue el valle del Río de Oro. En la época, se hizo creer a los inversores hongkoneses que la NASA construiría pronto nuevas instalaciones en la zona, lo que haría que los terrenos se revalorizaran. El padre de Young, como muchos otros empresarios de Hong Kong, invirtió en una parcela en Río del Oro en los años ochenta y la puso a nombre del artista. El tan prometido *boom*, NASA mediante, nunca se produjo, y estas parcelas valen poco más que nada. Hoy, entre largos tramos de autopistas en pleno desierto hay kilómetros y kilómetros de parcelas vacías a nombre de ciudadanos de Hong Kong. (*Samson Young*)



Iñaki Bonillas (Ciudad de México, México, 1981)

Desde finales de los noventa, este joven artista mexicano ha establecido en su trabajo una relación con la fotografía. En relación con la estética y las prácticas conceptuales de los años sesenta y setenta, Iñaki Bonillas ha ido aislando paulatinamente los elementos constitutivos de la fotografía y relacionándolos con otros procedimientos. En 2003 Iñaki Bonillas comenzó a introducir en su obra el vasto archivo fotográfico de su abuelo, J.R. Plaza. Relacionó elementos a priori incompatibles: por un lado, una narración personal y biográfica que consiste en anécdotas y emociones privadas, y por otro un elemento cuasi científico de recopilación, clasificación y archivo.
(Projecte SD)

VII y VIII: Un puente entre Oriente y Occidente

Los artistas presentes en estas salas parten de una narrativa común para crear sus obras: la del trauma de las fronteras políticas e ideológicas, sobre todo el muro que dividió el este comunista del occidente democrático de Europa tras la Segunda Guerra Mundial. Su respuesta a aquella división y a la posterior apertura nos regala, por un lado, un puente de humanidad entre dos entornos sociales muy diferentes y, por el otro, un portal a un lugar en el que la esperanza se manifiesta en el arte en forma de memoria y reevaluación.



Gerhard Richter (Dresde, Alemania, 1932 – Colonia, Alemania, actualmente)

Esta instalación de pinturas y fotografías personales de Gerhard Richter pone de manifiesto los numerosos contrastes y diálogos que se dan en sus obras. Cada una de ellas se convierte en una analogía de las complejidades de la imagen en relación con la memoria y la verdad: la fotografía frente a la pintura, la creación frente a la destrucción, el realismo frente a la abstracción, el color frente a la ausencia del mismo. La dualidad es un tema central en todos los aspectos, físicos y conceptuales. Aquí se elevan a un nivel personal y profundo, con la yuxtaposición de dos fotografías que Richter tomó de sus propios cuadros. Cada una de ellas es una representación realista de una fotografía de un miembro de su familia cercana; un retrato en blanco y negro de su tío Rudi, luciendo con orgullo su ahora infame uniforme de las SS, y un primer plano en color de su hija Betty, mirando hacia otro lado, como si nos quisiera esquivar: una poética metáfora de la mirada al pasado, el presente y el futuro.



Jiří Kolář (Protivín, República Checa, 1914 – Praga, República Checa, 2002)

La carrera de Jiří Kolář abarcó más de cuatro décadas, con una especial dedicación al lenguaje del *collage*. Con su obra, no solo definió y clasificó los métodos existentes, sino que creó nuevas técnicas y variaciones que han ampliado un lenguaje que sigue siendo influyente hoy en día.

Kolář empezó su carrera como escritor y poeta, cuestionando el régimen político de su época. Pasó una breve temporada en la cárcel por sus polémicos escritos. Comenzó a experimentar con la combinación de la palabra escrita y la pintura y, en los años 60, se acabó decantando totalmente por las artes visuales, creando un lenguaje de poesía visual: una poesía del silencio. La experimentación y creatividad de Kolář en la manipulación del material impreso iba más allá de métodos y técnicas: era una obra de descubrimiento y un deseo de ver y expresar nuevas perspectivas. Al deconstruir y construir, o repetir o recontextualizar imágenes encontradas y combinadas con la palabra impresa, Kolář ampliaba la fuerza de las palabras y el poder de la poesía. Su obra fue una forma simbólica y metafórica de rebelión ya que continuó expresándose con la «palabra» en un paisaje de represión política y social. (*r/e projects, Madrid*)

«El mundo nos ataca directamente, nos desgarrá haciéndonos vivir acontecimientos increíbles y luego nos vuelve a construir. El *collage* es el medio más apropiado para ilustrar esta realidad». (*Jiří Kolář*)



Roman Ondak

(Žilina, Eslovaquia, 1966 – Bratislava, Eslovaquia, actualmente)

Roman Ondak utiliza experiencias cotidianas en su obra, las duplica y traslada a un escenario distinto para enfocar la atención del espectador en la vida diaria. Al haber crecido bajo el régimen comunista de la antigua Checoslovaquia, se volvió especialmente atento a los sistemas de inclusión y exclusión que estructuraban esta sociedad. Ondak cuestiona el derrumbe de la estructura comunista al explorar el potencial de diferentes órdenes – nuevos patrones de comportamiento, así como alternativas políticas y sociales. Por lo general sutil y silenciosa, su obra se infiltra en el entorno del espectador de forma imaginativa para sugerir una negociación con la realidad. Su estudio de la vida diaria refleja un método casi antropológico, que mezcla aspectos de lo cotidiano con un humor incisivo, que permite desafiar las reglas de la rutina con gestos poéticos. La obra de Ondak no sólo se interesa en los rituales y supuestos que determinan nuestras vidas; también se divierte al cuestionar el mercado del arte y la sociedad en general, un llamado a tomar mayor conciencia. (*Galería Kurimanzutto*)



Aleksandar Duravcevic (Montenegro, 1970 – Nueva York, EE.UU., actualmente)

La memoria y la narración son el eje central del trabajo de Duravcevic, donde cada obra conjuga un pasado colorido y, a menudo, conflictivo: su juventud en una Yugoslavia devastada por la guerra, su desarrollo ilustrado en las artes y la cultura en Florencia y su vida actual como artista y profesor en Nueva York. Y al igual que la memoria, fluye hacia atrás y hacia delante sin cronología, creando capas y construyendo contextos que dependen del estímulo del presente. Lo que vemos es un viaje y una investigación muy personales en busca de la identidad, que se manifiestan en una obra que transmite universalmente porque todos, a nuestra manera, buscamos lo mismo. (*r/e projects, Madrid*)



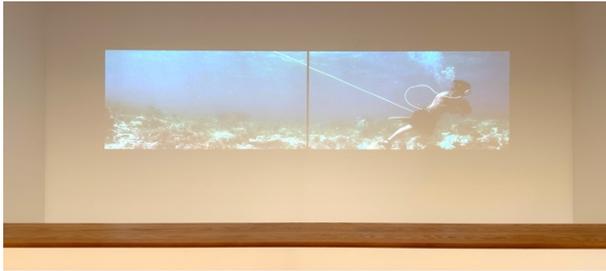
Michael Morgner (Chemnitz, Alemania, 1942)

Michael Morgner intercala sus pinturas abstractas con metáforas figurativas de experiencias humanas fundamentales: las figuras *Angst* (Miedo), *Schreitender* (Caminante) y *Aufsteigender* (Escalador) son temas constantes a lo largo de toda su obra. (*Kerber Verlag*)

Esta obra, como su título (9 nov. 1989) indica, se creó el día en que, por fin, se derribó el muro de Berlín. A partir de las marcas utilizadas en los mapas para indicar la ubicación del Muro, Morgner crea una composición que lo deconstruye y reconstruye en homenaje al tan esperado momento que desembocaría en el final de la Guerra Fría.

IX: La historia en capas

Las culturas y las tradiciones evolucionan a lo largo del tiempo. Cada época añade una capa más a sus complejidades, originadas por todo tipo de factores, desde la religión, la colonización, la guerra y la migración hasta los avances tecnológicos y los cambios en las estructuras sociales. Las obras aquí expuestas ponen de relieve estas complejidades, deconstruyendo el collage de influencias para revelar lo que crea estas diversas identidades contemporáneas



Martha Atienza (Manila, Filipinas, 1981 – Isla Bantayan, Filipinas, actualmente)

Nuestras islas 11 ° 16'58.4 "N 123 ° 45'07.0" E refleja la relación del artista con la vida de la isla, el agua y la podredumbre social. El video muestra un Ati-atihan submarino, un antiguo festival animista y procesión, cristianizado por la influencia colonial. Ati-atihan significa "como Aetas", un grupo indígena que antecede a la migración de Austria hace unos 30,000 años. La procesión tradicional representa visiones de la realidad y aspiraciones a través del uso de trajes, música y danza. Cada año, Atienza filma Ati-atihan y agrega algunas imágenes a su trabajo Anito (2009-en curso), la base terrestre que combina las imágenes vibrantes del festival con las de los problemas sociales más apremiantes en los que se basa la versión submarina. Hoy en día, la violencia natural y política se ha convertido en parte de la procesión y el festival se ha transformado en un "registro anual de victorias y desastres, sueños y protestas".

Los hombres que trabajan en el video usan trajes que combinan diversas fuentes, desde lo religioso hasta lo histórico, como las faldas del centurión romano o los guantes de boxeo de Manny Pacquiao. Totalmente sumergidos bajo el mar, los sujetos se presentan como en trance, empujando contra la corriente, avanzando sin cesar. Encabezando la procesión está un hombre vestido como el Santo Niño, el niño Jesús y Patrono de las Islas, que lleva una estatua del doppelgänger, que levanta repetidamente con movimientos lentos. (*Art Radar Journal*)



Oliver Beer (Kent, Reino Unido, 1985 – Londres, Reino Unido, actualmente)

“Impossible Composition” reúne un conjunto de obras que reflejan la experiencia de Beer como artista residente en la Ópera de Sidney para la 21ª Bienal de Sidney. Estas piezas se basan en los principios de diseño de su arquitecto, Jørn Utzon, que veía el espacio “como un violín”. Al mismo tiempo, Beer trató de “afinar” el edificio, permitiendo que la estructura laberíntica de Utzon se tocara como un instrumento.

El resultado es Impossible Composition, una gran pieza sonora compuesta para cuatro cantantes australianos que cantan en las extremidades del tejado de la Ópera de Sídney. La pieza se interpreta en una disposición correlativa a la altura relativa de cada vela. Se pidió a cada cantante que eligiera su primer recuerdo musical, que Beer volvió a componer. Entre ellos, una canción popular mongoleña, un canto de Hildegard, una nana belga y un himno cristiano. La pieza yuxtapone las propiedades físicas y sonoras del edificio con las historias personales de los músicos. Impossible Composition es el único rastro de una actuación comisionada por la Bienal de Sídney en la Ópera de Sídney.

La instalación sonora está rodeada de esculturas bidimensionales realizadas con secciones transversales de violines y violonchelos fracturados. (Éstas forman un retrato abstracto de Sonya, una de las cantantes con las que Beer trabajó estrechamente durante su residencia y “Recomposición (Backslash)”, inspirada en el canto de la compositora Hildegard que ella eligió interpretar). Las obras de “Recomposición” tienen un carácter particular, reflejan el interés de Beer por el “cubismo físico”, utilizando la forma del violín para representar los cuerpos de los intérpretes. La experiencia de estos retratos líricos junto con la evocadora instalación sonora, llena la sala, creando un ambiente que nos anima, como describe Beer, a “oír con los ojos - o ver con los oídos”. (*“Oliver Beer, Impossible Composition” (extracto), Galería Anna Schwartz, 2018*)



Gert & Uwe Tobias (Brasov, Rumania, 1973 – Colonia, Alemania, actualmente)

Los artistas alemanes nacidos en Transilvania, Gert & Uwe Tobias son colaboradores y gemelos idénticos. Los hermanos Tobias pintan, esculpen, dibujan con máquina de escribir y hacen xilografías de gran envergadura. Su versión renovada y colorida de los medios tradicionales como la cerámica y la xilografía forman la obra conjunta con un enfoque casi nostálgico de hacer arte, ya que cada obra está hecha a mano por las manos de los dos artistas. En sus exposiciones, los hermanos Tobías a menudo combinan estos medios; la cerámica casi animalística y los grabados a gran escala en madera juntos – todos los cuales muestran un color exuberante y vivo y fuertes composiciones gráficas. Recurriendo a fuentes tan diversas como la cultura popular, su propia herencia en el arte popular tradicional de Europa Oriental y los movimientos artísticos históricos como el constructivismo, los hermanos Tobias crean obras de arte que son a la vez lúdicas e inquietantes. (*Nils Staerk Gallery*)

X: Home is the Place You Left (El hogar es el lugar que dejaste)

Resulta imposible eludir las cuestiones que rodean la diáspora africana cuando se habla de la historia y la identidad global. Examinar la historia africana tiene que ver tanto con los acontecimientos actuales que leemos en las noticias diarias (guerras tribales, migraciones masivas y los problemas de racismo contra las poblaciones negras en todo el mundo) como con la revisión de la perturbadora historia de la esclavitud y el sufrimiento soportado por las injusticias coloniales. El tema es extremadamente amplio y complejo y abarca varios siglos, por lo que no se le puede hacer justicia en una sola sala, quizá ni siquiera en todo un museo. Cualquier intento probablemente se quedaría corto por ser demasiado general e incompleto. Sin embargo, a través del arte intentamos encontrar algunas ideas conmovedoras y poderosas, obra a obra. En la poesía de la expresión artística, nuestras simpatías podrían inspirarse para comprender que, para tantas almas pasadas y presentes, el “hogar” es una idea abstracta y, como resultado, una lucha por la supervivencia, el orgullo y el sentido de pertenencia.



Elmgreen & Dragset

(Michael Elmgreen: Copenhague, Dinamarca, 1961 – Berlín, Alemania, actualmente /
Ingar Dragset: Trondheim, Noruega, 1969 – Berlín Alemania, actualmente)

El título está sacado de un poema que Michael Elmgreen escribió cuando tenía 19 años. El poema describe, de forma sencilla y juvenil, cuestiones relacionadas con la falta de hogar afectivo. El hogar alude tradicionalmente a la familia, el contexto local y la nacionalidad, a estructuras preestablecidas y a menudo desconectadas de los deseos individuales. (*“Home is the Place You Left”, (extracto) Trondheim Museum, 2008*)



Patricia Gómez (Valencia, España, 1978)
María Jesús González (Valencia, España, 1978)

“Desde el año 2002 trabajamos desarrollando proyectos que tratan de rescatar la memoria de lugares inmersos en procesos de desaparición o abandono. A través de la intervención en el interior de edificios deshabitados, llevamos a cabo un trabajo de exploración fotográfica y estampación por arranque de grandes superficies murales, con el objetivo de extraer un registro material de su estado, y generar, en último término, un archivo físico y documental que permita conservar las huellas y la memoria de lugares que van a dejar de existir.” (*Patricia Gómez and María Jesús González, Bombas Gens*)

“El Centro de Internamiento para Extranjeros de Fuerteventura fue creado en 2003 y está situado en un antiguo cuartel de la Legión. Es la mayor instalación de este tipo en España y uno de los más grandes de la Unión Europea. Fue cerrado en 2012 y actualmente no alberga a ningún migrante, aunque mantiene las infraestructuras y una dotación policial permanente. Conservaba un gran número de testimonios escritos sobre las paredes de las celdas, donde se desarrolló la primera fase del proyecto (mayo-junio 2014).”



Alfredo Jaar

(Santiago de Chile, Chile, 1956 – Nueva York, EE.UU., actualmente)

Las imágenes tienen la capacidad de suscitar fuertes emociones en nosotros. La fotografía como medio crea una relación entre el fotógrafo como observador, el sujeto de la fotografía y el espectador de la imagen que nos recuerda que debemos considerar las formas en que vemos y percibimos cualquier imagen. La práctica multidisciplinar de Alfredo Jaar cuestiona el medio y la forma en que consumimos las imágenes, los medios de comunicación y el fomento de la mirada voyeurista. Jaar pide al espectador que se plantee lo que no es inmediatamente visible y las posibles formas en que una imagen puede vivir más allá de su momento de creación y fuera de su marco.

Walking II, del Proyecto Ruanda: En gran parte derivado de las investigaciones y la exploración fotoperiodística sobre el terreno tras el genocidio ruandés de 1994. Este conjunto de obras trata de investigar cómo se puede abordar el trauma desde una perspectiva exterior y también sirve de crítica a la indiferencia del mundo y a la falta de visibilidad global de las atrocidades cometidas en Ruanda en aquella época. (*“Alfredo Jaar: The Rwanda Project” (extractos), Zeitz Museum of Contemporary Art Africa, 2020*)

Ángel describe a un niño ante un amplio telón de fondo urbano en Luanda, la capital de Angola. Lo que me parece sorprendente son las estrategias visuales de Jaar para llamar la atención sobre cuestiones sociales y políticas más relevantes. Por ejemplo: una marca de color naranja brillante en la camisa blanca del niño gira deliberadamente hacia arriba, una forma de “silbido” pintada a mano que evoca el logotipo icónico de Nike y sugiere los retos y las aspiraciones económicas en la Luanda contemporánea. La obra de Jaar, centrada en un lugar específico, ha abordado temas políticos y sociales en diversos contextos, ya que ha trabajado en proyectos internacionales, desde Angola y Ruanda hasta Brasil y Hong Kong. (*“Angel: by Alfredo Jaar” (extracto), Allison J. Martino, The Bowdoin College Museum of Art, 2019*)

One Million Points of Light se fotografió frente a la costa de Angola, en Luanda. Fue tomada mirando al océano directamente hacia Brasil, en recuerdo y homenaje a los 5 millones de esclavos enviados desde Angola a Brasil. (*“Alfredo Jaar: La política de las imágenes” (extracto), Galería Luisa Strina, 2017*)



Leilah Babirye (Kampala, Uganda, 1985 – Nueva York, EE.UU., actualmente)

La práctica multidisciplinar de la artista ugandesa Leilah Babirye transforma los materiales cotidianos en objetos que abordan cuestiones relacionadas con la identidad, la sexualidad y los derechos humanos. Compuestas de escombros recogidos en las calles de Nueva York, las esculturas de Babirye están tejidas, talladas, soldadas, quemadas y bruñidas. La elección de Babirye de usar materiales desechados en su trabajo es intencionada: el término peyorativo para un gay en el lenguaje Luganda es ‘ebisiyaga’, que significa cáscara de caña de azúcar. “Es basura”, explica Babirye, “la parte de la caña de azúcar que se tira”.

Las esculturas, creadas con madera, cera, clavos, tornillos, alambre, plástico y objetos encontrados, demuestran cómo la artista utiliza frecuentemente máscaras africanas tradicionales para explorar la diversidad de las identidades LGBTQI. La cabeza de madera cincelada y de textura rugosa está adornada con objetos encontrados que la artista ha recogido durante sus viajes a Nueva York. Babirye, frecuentemente, hace referencia en los títulos de su obras a miembros del Reino de Buganda, una familia real ugandesa, desafiando las ideas tradicionales de género y poder. A través del acto de quemar, clavar y ensamblar, Babirye aborda las realidades de ser gay en el contexto de Uganda y del mundo en general.

Tras su participación en la Residencia de Artistas de Fire Island, Nueva York en 2015, Babirye obtuvo asilo en los Estados Unidos en la primavera de 2018. Al vivir y trabajar en Brooklyn, le impulsa el deseo de situarse en su nuevo entorno e incorporar nuevos materiales y temas a su vocabulario. *(Stephen Friedman Gallery)*



Jean-Michel Basquiat (Nueva York, NY, EE.UU., 1960 – 1988)

Jean-Michel Basquiat fue un influyente artista americano de ascendencia haitiana y puertorriqueña. Basquiat alcanzó la fama por primera vez como parte de SAMO, un dúo de grafiteros que escribían enigmáticos epigramas en el epicentro cultural del Lower East Side de Manhattan a finales de la década de 1970, donde confluían las culturas del hip hop, el punk y el arte urbano. El arte de Basquiat se centraba en “dicotomías sugerentes”, como la riqueza frente a la pobreza, la integración frente a la segregación y la experiencia interior frente a la exterior. Se apropió de la poesía, el dibujo y la pintura, y combinó el texto y la imagen, la abstracción, la figuración y la información histórica mezclada con la crítica contemporánea. Basquiat utilizaba el comentario social en sus cuadros como “trampolín hacia verdades más profundas sobre el individuo”, así como ataques a las estructuras de poder y a los sistemas de racismo, mientras que su poética era agudamente política y directa en su crítica al colonialismo y su apoyo a la lucha de clases. (*Dellasposa Gallery, Londres*)



Tom Burr (New Haven, CT, 1963 – Nueva York, EE.UU., actualmente)

El 14 de mayo de 2017, el edificio Pirelli de Marcel Breuer renació. La torre, vacía desde hacía tiempo volvió a tener electricidad, se aplicaron medidas de seguridad y las autoridades que supervisan el edificio brutalista de New Haven (Connecticut) autorizaron su uso. La inauguración de *Tom Burr/New Haven* (2017), también titulada *Body/Building*, marcó el regreso pródigo del artista homónimo: el edificio se encuentra en la ciudad natal de Burr.

En este proyecto es fundamental la consideración de la época y el lugar en que se crio el artista. El New Haven de finales de la década de 1960 y principios de la de 1970 fue un período turbulento de la historia de Estados Unidos, y las representaciones de Burr de esa época imprimen a la muestra una conmovedora sensación de pérdida.

Jean Genet, figura clave de la exposición, aparece en la flor de su juventud y como un anciano. Hace referencia al discurso pronunciado por Genet en 1970 en New Haven, que tomaba como tema la violencia contra los afroamericanos a la luz de la reciente detención de Bobby Seale, cofundador de los Panteras Negras, por parte de la policía de la ciudad. (*"Tom Burr"* (extractos), Sam Korman, *Art Review*, 2018)



Charles Gaines (Charleston, NC, 1944 – Los Angeles, CA, EE.UU., actualmente)

Empleando un sistema conceptual que Gaines ha practicado desde hace tiempo y destacando la influencia permanente de los experimentos del compositor John Cage con el azar, la obra de 12 partes reúne la partitura de una trágica historia de amor, la ópera *La Vida Breve* (c. 1904) del compositor español Manuel de Falla, y un apasionado discurso de 1967 del activista de los derechos civiles y miembro del Partido de las Panteras Negras (*) Stokely Carmichael. La sorprendente combinación de música y texto pone de relieve la universalidad de las antiguas luchas de clase y raciales y el poder de la música para superar las diferencias. (*“Charles Gaines: Libretos: Manuel de Falla / Stokely Carmichael”* (extracto), Anne Ellegood y Jamillah James, Hammer Museum, 2015)

*** El Partido de las Panteras Negras (BPP)** fue una organización política del Poder Negro fundada por los estudiantes universitarios Bobby Seale y Huey P. Newton en octubre de 1966 en Oakland, California. El partido permaneció activo en Estados Unidos desde 1966 hasta 1982, con sedes en numerosas ciudades relevantes, y sedes internacionales en el Reino Unido a principios de la década de 1970, y en Argelia de 1969 a 1972. En sus inicios, el 15 de octubre de 1966, la práctica principal del Partido de las Panteras Negras eran las patrullas de ciudadanos armados que llevaban consigo (“cop-watching”) para vigilar el comportamiento de los agentes y desafiar la brutalidad policial.



William Kentridge (Johannesburgo, Sudáfrica, 1955)

William Kentridge es un artista extraordinariamente versátil cuya obra combina lo político con lo poético. Tratando con temas tan serios como el apartheid, el colonialismo y el totalitarismo, su obra está a menudo imbuida de matices soñadores, líricos o pizcas cómicas de auto desprecio que hacen que sus poderosos mensajes sean a la vez atractivos y ambivalentes. Conocido por sus películas animadas a base de dibujos al carboncillo, también trabaja en grabados, libros, collages, esculturas y artes escénicas. (*“William Kentridge: Cinco Temas” (extracto), Museum of Modern Art New York, 2010*)

Monument, la segunda película de la serie *Drawings for projection* de Kentridge, aborda los sentimientos encontrados del artista hacia los privilegios y comodidades de la sociedad sudafricana blanca en la que nació. Se trata de una película hecha a partir de once dibujos, con música compuesta por Edward Jordan. Soho Eckstein, constructor acaudalado, adopta aquí el papel de filántropo que erige un monumento a los obreros negros sudafricanos que le han hecho rico. Se trata de una estatua enorme de un trabajador africano anónimo. Durante su inauguración, en la primera mitad de la película, la estatua cobra vida. Lastrado por la enorme carga que lleva sobre los hombros, el trabajador sale de la ciudad y desaparece en la lejanía. La estatua es a la vez producto y encarnación de la naturaleza, y representa el dilema moral en torno al cual gira el imperio de Soho y, por extensión, el de toda la élite blanca sudafricana. Puede que Soho se sienta lo bastante agradecido hacia sus anónimos trabajadores como para dedicarles un monumento; pero si ese acto de reconocimiento los vuelve humanos, Soho tendrá que reconocer el sufrimiento de sus obreros y los abusos a los que los ha sometido. Para Kentridge, el abuso de los humildes va de la mano de la explotación de la tierra, como deja patente la segunda mitad de la película, con la proliferación de carteles publicitarios, farolas, altavoces, micrófonos y otras formas geométricas que surgen en un paisaje urbano en gradual expansión. (*Tate*)

XI: Reevaluación de la historia

Los artistas filipinos Ryan Villamael y Manuel Ocampo, cada uno a su manera, investigan la construcción de narrativas y símbolos de la historia colonial, reevaluando cómo se transmiten las historias y la veracidad y exhaustividad de sus perspectivas.



Ryan Villamael, (Laguna, Filipinas, 1987)

En las esculturas-libro de Ryan Villamael, las estructuras de papel crecen y se desbordan de libros antiguos sobre victorias y derrotas históricas, específicamente en la Posguerra de la Segunda Guerra Mundial del Pacífico, cuidadosamente recopilada por el artista en numerosos viajes a lo largo de los años a tiendas de antigüedades, venta de libros y ventas en garajes. Estos se abren para revelar algo que no es el texto escrito en su interior, contienen estructuras que son visualmente precarias, pero a la vez persistentes e insistentes en su deseo de romper con lo que a menudo se siente como propaganda. Las ruinas reconstruidas parecen que están tratando de escapar; son las verdades que se niegan a ser enterradas en narraciones que otros han escrito y confeccionado. Los libros existen para decir una cosa, a menudo desde la perspectiva de los vencedores, pero las estructuras de Villamael, que están hechas de pruebas fotográficas de lo que ocurrió, existen para decir algo más que es verdad. (*Silverlens, Art Basel Hong Kong, 2017*)



Manuel Ocampo (Manila, Filipinas, 1965)

Manuel Ocampo es conocido por abordar sin miedo tabúes e iconos de la sociedad y del propio mundo del arte. Actualmente radicado en Manila (Filipinas), disfrutó de una larga residencia artística en California entre finales de los ochenta y principios de los noventa, y sigue pasando bastante tiempo trabajando tanto en Estados Unidos como en Europa. Durante los noventa, Ocampo destacó por su osado uso de una fuerte iconografía que combina símbolos católicos con motivos asociados a la opresión racial y política, creando obras que son declaraciones enérgicas y, a menudo, ambivalentes, sobre los avatares de las identidades individuales y de grupo. Sus obras ilustran, a menudo de forma bastante gráfica, las profundas heridas emocionales de la sociedad contemporánea, y traducen la fuerza visceral del arte católico español, con sus cristos sangrantes y santos torturados, a nuestra era posmoderna, más secular, llena de dudas, incertidumbres e inestabilidad.

En los últimos años, en la obra de Ocampo han aparecido motivos más enigmáticos pero con más carga emocional, que evocan un mundo interior de pesadillas y visiones inquietantes. A menudo usa una ecléctica variedad de iconos cuasirreligiosos y muy personales, con dientes, fetos, salchichas y apéndices corporales junto a motivos cristianos más tradicionales. El proceso de creación artística es a menudo un tema central, y muchas obras hacen alusión de forma irónica a la inspiración artística, la originalidad y la llamada “angustia de la influencia”. El propio artista es, frecuentemente, objeto de parodia y autoburla; a veces aparece como un buitre, como una especie de carroñero cultural, o adopta álgos egos ligeramente excéntricos. A menudo añade astutas referencias a obras de otros artistas, igual que en el pasado aludía a la obra de pintores provincianos de altares católicos.

Para este conjunto de obras, Ocampo pintó sedas inspirándose en fotografías de sus antiguos cuadros, principalmente obras conocidas de los años noventa, alterando las imágenes para que parecieran negativos fotográficos oscurecidos y distorsionados. Luego se pintaron a mano nuevos elementos encima de esas imágenes, creando composiciones ricas y con muchas capas que capturan la idea del paso del tiempo, de la evolución de la conciencia y de la continua estructuración de las identidades individuales y de grupo. *(Tyler Rollins Fine Arts, Nueva York, 2015)*

XII (Instalación permanente): Anselm Kiefer - Dar sentido al sinsentido

El legado no siempre es un regalo; también puede ser una terrible carga en algunos casos. Hay un dicho bíblico que dice: “el hijo no llevará el pecado del padre, ni el padre llevará el pecado del hijo”. (Ezequiel 18:20). Sin embargo, gran parte de la identidad de una persona depende de la herencia y hay quienes sienten la responsabilidad de proceder de acuerdo con su herencia, por muy oscura que sea. El artista alemán Anselm Kiefer es una de esas personas cuya dedicación desde el principio de su carrera ha sido la de enfrentarse abiertamente a una herencia posterior al Holocausto. En su búsqueda de la comprensión de las atrocidades cometidas en el pasado, ha estudiado intensamente las mitologías, el folclore, la filosofía y la alquimia, intentando encontrar una visión coherente de un mundo que no tiene sentido en el pensamiento más convencional. Estas investigaciones se han convertido en los principios de sus pinturas, esculturas e instalaciones, de las que resulta una obra que habla tanto de una historia personal como de toda la humanidad. Son narraciones para mantener vivos los recuerdos, y son recuerdos para que las duras lecciones de la vida no se olviden.

“Para mí, el arte es la única posibilidad de establecer una conexión entre las cosas que no tienen sentido y las que sí lo tienen. Veo la historia como algo sincrónico, tanto si se refiere a los sumerios como a la mitología de Alemania. Para mí, las viejas sagas no son viejas en absoluto. Ni tampoco la Biblia. Cuando la lees, la mayor parte de las cosas ya ha sido formulada”. (Anselm Kiefer, citado en Ein Gespräch: Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi (ed.: Jacqueline Burckhardt). Parkett-Verlag, Zürich, 1986, pag. 40)

Anselm Kiefer (Donaueschingen, Alemania, 1945 – París, Francia, actualmente)

Anselm Kiefer nació pocos meses antes de la batalla final de la Segunda Guerra Mundial y, mientras crecía, pudo ver las consecuencias de la guerra moderna y la división de su país natal. Fue testigo de la reconstrucción de una nación fragmentada y vivió su lucha por renovarse. El artista se dedicó a investigar las interconexiones entre la mitología y la historia alemanas y cómo estas contribuyeron al auge del fascismo. Muchas de sus pinturas — inmensos paisajes e interiores arquitectónicos, en los que a menudo se incrustan paja y arena— invocan la herencia literaria y política germana; abundan las referencias al poema épico medieval de *El cantar de los nibelungos*, o al dictador nazi Adolf Hitler (1889–1945). Para uno de sus proyectos más tempranos, la serie de 1969 *Ocupaciones (Besetzungen)*, Kiefer se fotografió a sí mismo haciendo el saludo nazi en diferentes ubicaciones de Francia, Italia y Suiza. Cuando se trasladó al sur de Francia a comienzos de los años noventa, la iconografía del artista se amplía para abarcar temas más universales relativos a la civilización, a la cultura y a la espiritualidad, recurriendo a fuentes como la alquimia, los mitos antiguos y la cábala.

Kiefer se ha convertido en uno de los máximos exponentes del Neoexpresionismo, caracterizado por su violenta pincelada gestual. En su obra, no son frecuentes los colores brillantes ni las luces; sus imágenes son atmosféricas, veladas, y muestran escenas crepusculares, pintadas con el gris como color dominante. Sus piezas de gran escala combinan una paleta casi monocroma con la técnica mixta, que incluye materiales como ceniza, escayola, semillas, tierra, paja y tiras de plomo. La experimentación con los materiales es de vital importancia en el proceso creativo de Kiefer. El material elegido adquiere un significado simbólico cuando se combina con el tema. Los objetos que reúne en sus trabajos trascienden su identidad física y hablan por sí mismos, evidenciando las obsesiones del artista a través de ricas asociaciones y metáforas. Arena, flores, ramas secas, paja y objetos de hierro muestran la fascinación de Kiefer por la metamorfosis. El plomo se convierte en un elemento fundamental, tanto por sus características físicas y su capacidad de transformación como por su relación con la alquimia y la cábala. (*Museo Guggenheim Bilbao*)



Cette obscure clarté qui tombe des étoiles, 1991-1992
Óleo y semillas de girasol sobre placa de gelatina de plata

La traducción del título al español: *La luz oscura que cae de las estrellas*, está tomado de *Le Cid* de Corneille, una obra de teatro en la que la elección entre el amor y el honor son una fuente de conflicto para los protagonistas de la historia. Por un lado, hace referencia al vínculo de Kiefer con Francia, donde se trasladó en 1992, y por otro, a su complicada relación con su patria, Alemania, y su convulso pasado. *Le Cid* adquiere aquí un significado especial, ya que se desarrolla en España y se basa en el guerrero español del siglo XI Rodrigo Díaz de Vivar.

Los girasoles son una imagen recurrente en las obras de Kiefer, no tanto por su brillo dorado como por sus cabezas repletas de semillas negras. Son un potente símbolo del renacimiento, la dualidad de la muerte y la vida que es para él un tema central.



Die Meistersinger, 1982
Óleo y paja sobre lienzo

Esta obra se inspira y lleva el nombre de la ópera que Richard Wagner escribió en 1868, una de las más populares y de mayor éxito de su época. Una historia épica que gira en torno a la cultura y la tradición, y que se convirtió en un símbolo del patriotismo alemán en el Arte, pero que acabó siendo utilizada por los nazis como forma de propaganda. Kiefer rinde honor a esta obra maestra de Wagner en su obra como una manera de restaurarla de su legado corrupto, recuperando lo que los nazis habían mancillado con su abuso de su mensaje optimista. El uso de la paja en la obra de Kiefer representa la energía. Afirma que esto se debe a las cualidades físicas de la paja, incluido el color dorado y su liberación de energía y calor cuando se quema. La ceniza resultante da paso a una nueva creación, haciéndose así eco de los motivos de transformación y del ciclo de la vida. (Albano, Albert P. (1998). "Reflexiones sobre la pintura, la alquimia y el nazismo: Visitando a Anselm Kiefer". *Journal of the American Institute for Conservation*)



*Von den Verlorenen gerührt, die der Glaube nicht trug,
erwachen die Trommeln im Fluss, 2005*
Gouache y carbón sobre collage de papel fotográfico

En la obra de Kiefer el horizonte, la línea entre el cielo y la tierra, es un símbolo cargado de significado. En esta obra se incluye un vestido que parece sobrevolar y trascender sus límites. La idea de la trascendencia también se manifiesta en las escaleras que conectan la tierra con el cielo.

La traducción del título de la obra: “los tambores del río cobraron vida, golpeados por los perdidos, que no se apoyaban en la fe”, escrito por Kiefer en la parte superior del collage, como hace en muchas de sus obras, refleja su interés por las tradiciones escritas. Pero más que servir de explicación a la experiencia visual o a sus propias intenciones, nos permite aportar nuestras propias asociaciones de ideas para formar parte de una conversación más amplia sobre el espíritu de la obra.

“Cuando se dice que las tradiciones orales y escritas son capas diferentes, lo mismo se puede aplicar a las imágenes. Aquí también hay una presentación puramente visible y otra escrita que se superponen como si se tratara de pizarras que se desplazan entre sí de manera constante”. (*Anselm Kiefer y Thomas H. Macho, A conversation from the catalogue Anselm Kiefer 'Am Anfang', Galerie Thaddeus Ropac Salzburg, 2003*)



Velimir Khlebnikov, 2004
Óleo, emulsiones, acrílico y plomo moldeado sobre lienzo

Esta obra hace referencia al poeta y teórico en numerología Velimir Khlebnikov. Concretamente a su idea de que cada 317 años se produce una batalla naval con importantes consecuencias cósmicas en la historia de la humanidad. Aunque Kiefer no está necesariamente de acuerdo con estas teorías histórico-matemáticas, le intrigan sus intereses metafísicos y los meticulosos cálculos que le llevaron a ellas, parte de los cuales ha incluido en esta obra en particular.

Hay una sensación de incomodidad en la yuxtaposición de un acorazado y el paisaje marino romántico, una tensión que parece estetizar la guerra. Pero al considerar la referencia a Khlebnikov, que atacó el lenguaje convencional y las formas tradicionales de entender el desarrollo histórico, empezamos a observar paralelismos en la obra de Kiefer en los que la confrontación no convencional entre los horrores de la historia y la belleza trascendental del acto creativo podría aportar nuevas perspectivas a ambos.



Schwarze Flocken, 2006
Óleo, emulsión, acrílico, carbón, madera, ramas,
libros quemados y escayola sobre lienzo

Los libros en la obra de Kiefer encarnan la memoria personal y colectiva. *Schwarze Flocken* (*Copos negros*) se inspira en un poema homónimo de Paul Celan, un judío rumano de habla alemana que sobrevivió a los campos de concentración. Sus padres no sobrevivieron: El padre de Celan murió de tifus y su madre fue fusilada cuando estaba agotada y considerada no apta para la trabajar. Una parte del poema de Celan dice:

Me sangró, madre, el otoño, me quemó la nieve:
busqué mi corazón para que lllore, encontré el aliento, ay, del verano,
era como tú.

Las palabras del poema, escritas por Kiefer a carboncillo, se pierden en la alta línea del horizonte del cuadro.

La nieve y el hielo simbolizan en la poesía de Celan tanto la pérdida como el silencio ante el Holocausto. Este simbolismo se traslada al lienzo de Kiefer y, en forma de cuadro, adquiere una asociación histórico-artística adicional. El paisaje invernal es un elemento básico del arte romántico alemán del siglo XIX, y un buen ejemplo de ello son los cuadros de Caspar David Friedrich. En la obra de Friedrich, el paisaje invernal de Alemania es sublime y espiritual; en la de Kiefer es un testimonio de la oscura historia del país.

Los críticos han considerado que las ramas representan el alambre de espino de los campos de concentración. Pero los árboles tienen un amplio abanico de referencias para Kiefer: por ejemplo, recuerda cómo su familia se refugiaba de los bombardeos aliados en el bosque, y su obra se ha centrado a menudo en mitos asociados a los árboles y la madera, como el de Yggdrasil, el “Árbol del Mundo” nórdico que cobija el universo. (*"How to read an Anselm Kiefer" (extractos), Sam Phillips, Royal Academy, Londres, 2014*)

De forma provocadora, pero quizás inevitable, la quema de libros también está en el repertorio de Kiefer: ha producido muchos libros de peso, algunos de láminas de plomo, muchos con las páginas carbonizadas, recordando deliberadamente el delirio nazi, y la profecía de Heinrich Heine (1797-1856): “Donde han quemado libros acabarán quemando seres humanos”.

El ruinoso legado de Hitler, aunque está lejos de ser el único tema de Kiefer, se ha colado en todos los rincones de su obra. Incluso cuando recurre a la historia y la mitología antiguas, a la literatura y la filosofía del siglo XX, a la cosmología, la física y la alquimia, su obra siempre dialoga con esta historia más reciente. (*“Anselm Kiefer: Inside a Black Hole”* (extractos), Sebastian Smeets, Prospect, 2014)



Landschaft bei Buchen, 1971
Acuarela y blanco opaco sobre papel



Sin titulo (Winterbild), Sin fecha
Acrílico y pintura de dispersión sobre placa de gelatinobromuro de plata,
con soporte en papel



Siegfried's difficult way to Brünnhilde, 1988
Fotografía y plomo tratado sobre madera,
con marco del artista

El título de esta obra hace referencia al héroe del *Anillo del nibelungo de Wagner (Der Ring des Nibelungen)*, Siegfried y su viaje al lugar donde su amante, Brünnhilde, duerme dentro de un anillo de fuego. (Es una historia de escala épica con dioses, héroes y criaturas míticas, pero su tema central es claro y sencillo y sirve de poderoso mensaje sobre los peligros del poder y las luchas por conseguirlo). También es el título de un libro de fotografías que Kiefer hizo en 1977 sobre el tema de un lecho de ferrocarril abandonado, un motivo que sugiere una sensación de pérdida, de tiempo olvidado. Dice Kiefer: “Nuestro conocimiento histórico... determina nuestra forma de ver las cosas”, “Vemos las vías del tren en cualquier lugar y pensamos en Auschwitz. A la larga seguirá siendo así”.

Kiefer descubrió el plomo como soporte artístico mientras reparaba una vieja lavadora. Le atrajo por sus diferentes aplicaciones, ya sea por parte de los alquimistas que intentan convertirlo en oro o por los profesionales de la medicina que lo utilizan para proteger a los pacientes de los efectos nocivos de los rayos X. (*Metropolitan Museum of Art, New York*)

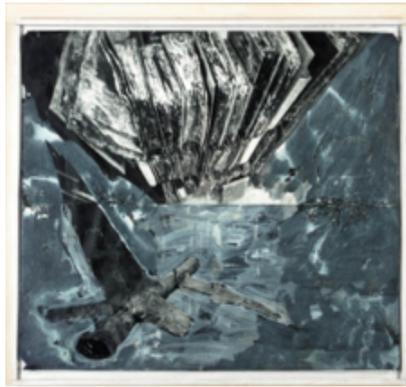
Las conexiones sumamente simbólicas surgen del plomo, el hormigón, la tierra, las plantas secas, el alambre de espino y la inclusión de objetos encontrados como libros, guadañas y maquetas de barcos. El plomo es de especial importancia para el artista, que lo ha descrito como “el único material lo suficientemente pesado como para soportar el peso de la historia de la humanidad”. (*Galerie Thaddaeus Ropac*)



Die Ungeborenen, 1997
Libro de 38 páginas con fotografías sobre cartulina
Incluye cemento, tela, metal, carbón, paja, papel, pintura,
semillas de girasol y escayola

Die Ungeborenen (Los no nacidos) es un tema que Kiefer ha explorado profundamente a través de grandes pinturas y fotografías a lo largo de los años. Ha descrito enigmáticamente el término como “el deseo de no querer nacer”, refiriéndose a los escritos de Paul Celan, un poeta al que venera y ha citado a menudo. En esta obra, unas vistas abandonadas, inquietantemente frías, salpicadas de ceniza y vestidos de muñecas insinúan un estado de limbo.

La silla es otro objeto que Kiefer incluye en sus obras de manera simbólica. Las páginas vacías de esta composición en forma de libro, nos invitan a llenarlas y a situarnos en el centro de estos escenarios, y por tanto en el centro de la historia. Adentrarse en este sombrío paisaje es un serio desafío que requiere madurez moral y valor psicológico, ya que se nos pide que nos enfrentemos a las trágicas muertes de los inocentes.



Der Engel der Geschichte, 1989
Óleo sobre placa de gelatina de plata

Der Engel der Geschichte (El ángel de la historia) toma su título de un ensayo escrito por el filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940) sobre el *Angelus Novus*, un monoprint de Paul Klee (1879-1940) que adquirió en 1921 y que se convertiría en una inspiración permanente para él. Benjamin describe el ángel en su novena tesis sobre la filosofía de la historia (1940):

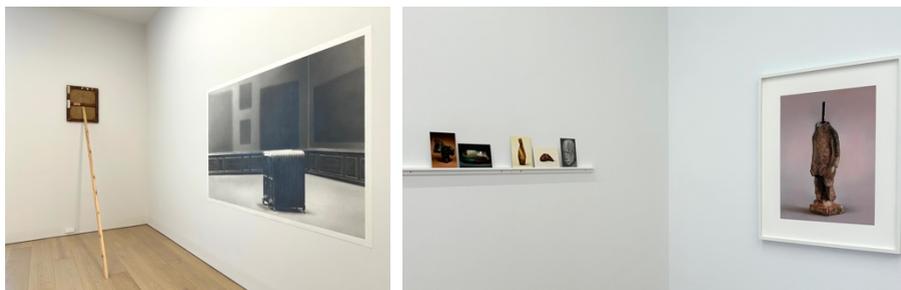
Un cuadro de Klee llamado Angelus Novus muestra a un ángel que parece estar a punto de alejarse de algo que está contemplando fijamente. Sus ojos miran fijamente, su boca está abierta, sus alas están extendidas. Así es como uno se imagina al ángel de la historia. Su rostro se vuelve hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una sola catástrofe que sigue apilando escombros sobre escombros y los arroja frente a sus pies. El ángel querría quedarse, despertar a los muertos y recomponer lo que ha sido destrozado. Pero una tormenta sopla desde el Paraíso; se ha enredado en sus alas con tal violencia que el ángel ya no puede cerrarlas. La tormenta le impulsa irresistiblemente hacia el futuro al que da la espalda, mientras el montón de escombros que tiene delante crece hacia el cielo. Esta tormenta es lo que llamamos progreso. (Illuminations, ed. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn [Londres, 1973], p. 259)

El “Ángel” de Kiefer no es en absoluto un ángel, sino un tenebroso avión de guerra. Al igual que Benjamin expresó sus sospechas en su tesis, Kiefer ha criticado el enfoque modernista de los siglos XIX y XX de considerar la tecnología como el gran logro humano y su salvación. La invención del avión a reacción fue, de hecho, una de las cruciales innovaciones de la Segunda Guerra Mundial, a la que se debió gran parte del éxito del ejército alemán. Con ironía, Kiefer relaciona su obra con Benjamin y Klee, donde el mensajero de Dios se ha convertido en el portador de la muerte y la destrucción.

XIII: Un elefante en la habitación

El arte, además de vehicular la memoria y la historia, ha sido protagonista de estos acontecimientos atrapado en el fuego cruzado entre transformaciones políticas y sociales. La instalación de dibujos y cuadros de dos series diferentes de Martí Cormand, además de evocar una época dolorosa y difícil para la libertad de expresión y la creatividad, relaciona dos hechos que aparentemente no tienen nada que ver, recordándonos la conexión entre ambos.

Además, el formato de postal de los cuadros presentes en las estanterías hace hincapié en cómo se consume el arte en este mundo mercantilizado. Junto con la copia estrujada del *Guernica* de Javier Arce nos recuerdan que, al reducir estas imágenes a atracciones turísticas y souvenirs, pasamos por alto su loable objetivo original.



Martí Cormand (Barcelona, España, 1970 – Nueva York, EE.UU., actualmente)

Tal y como el propio artista explica: El título (“*Un elefante en el Prado*”) proviene de un artículo de Peio H. Riaño publicado el 10 diciembre de 2017 en “*El Español*” donde se explica una de las escenas más fascinantes e inéditas de la Guerra Civil: el traslado de casi un centenar de vitrinas del Museo de Ciencias Naturales al Prado. Entre otros animales había un elefante, el único que no tenía vitrina. El Gobierno de la República decidió que el Prado era el mejor lugar para proteger los fondos de otros tantos museos. Aunque mientras en el Ministerio señalaron al Prado como el refugio ideal, sus pinturas salían huyendo desde hacía meses en camiones por la falta de seguridad. Una semana antes del bombardeo, el Museo se vació de miles de pinturas que fueron rumbo a Valencia, y luego a Ginebra, vía Figueras. El traslado fue orquestado por Josep Renau. Al mismo tiempo, en 1937 y en una Europa cansada de la Gran Depresión y las agitaciones internas, los nazis organizaron de la mano de Adolf Ziegler, el pintor

preferido de Hitler, una exposición de lo que ellos consideraban “arte degenerado” (*Entartete Kunst*). La muestra abrió un 19 de julio y se mantuvo hasta el 30 de noviembre. Por los salones del Instituto de Arqueología de Múnich se presentaron cerca de 600 obras de algunos artistas cuyo legado es hoy indiscutible: Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka, George Grosz, Emil Nolde y Ernst Ludwig Kirchner, entre otros maestros del modernismo. En la década de 1930 estas obras despertaban polémica no sólo en Alemania, pero su valor ya era reconocido en todas las grandes capitales del mundo. Aprovechando esta situación los nazis vendieron la mayor parte en el mercado internacional de arte; y las 1.004 pinturas y 3.825 grabados de los que no pudieron desprenderse fueron finalmente quemadas en 1939.

La idea de “*Un elefante en el Prado*” sugiere también la expresión inglesa “elephant in the room” («elefante en la habitación») que hace referencia a una verdad evidente que es ignorada o pasa inadvertida. También se aplica a un problema o riesgo obvio que nadie quiere discutir. Temas del pasado mal solucionados vuelven, y salen a la luz en el presente, para ser inevitablemente discutidos.

El trabajo de Cormand atestigua la coalescencia del tiempo, o más bien, de un pasado intangible que solo puede ser captado en el presente a través de la intuición. Según el artista, nuestro presente reafirma el concepto de “eterno retorno”, la idea de que nuestra existencia es de naturaleza cíclica en lugar de lineal. Estas imágenes también se convierten en un subproducto de la temporalidad enredada en el ciberespacio, donde Cormand a menudo deriva su material de origen. (“*Martí Cormand: Un elefante en el Prado*”, 2019, *Espacio Minimo, Madrid*)



Javier Arce

(Santander, España, 1973)

La primera etapa en la producción de Javier Arce apunta a la preocupación por la popularización de la imagen y su consumo inmediato. Retrata su inquietud desde el conflicto con lo global, lo que conecta con la lentitud de la práctica del dibujo. Desde hace más de una década, una vez instalado en su cabaña pasiega -las antípodas de lo global- el artista comienza a hablar desde lo particular y lo individual, lo que deviene en un mismo discurso crítico, sin menoscabar la disciplina del dibujo, pero esta vez reparando también en los usos pausados y gestos templados de los objetos y materiales que le rodean. (*"Javier Arce: Montaña, trigo, tigre"*, 2019, *The Goma, Madrid*)



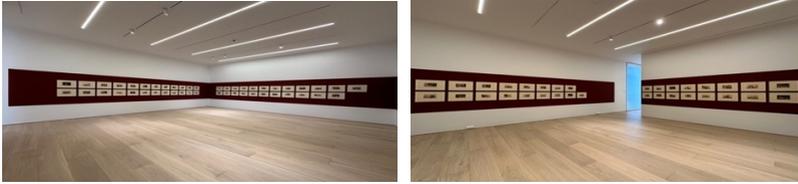
Francisco José de Goya y Lucientes

(Fuendetodos, España, 1746 – Burdeos, Francia, 1828)

Disparate de bestia, de la serie *Disparates*: El elefante está inspirado en un dibujo que Goya hizo a finales del siglo XVIII, posiblemente a raíz de que trajeran a Madrid un elefante indio. La estampa transmite ese asombro que los animales de lugares exóticos provocaban en la gente a principios del siglo XIX, y se ha interpretado como una referencia al llamado Manifiesto de los Persas (por un escrito en el primero de sus artículos sobre las costumbres de “los antiguos persas”) el cual llevó a la derogación de la Constitución de 1812 y a la restauración borbónica de Fernando VII en 1814. En la lámina se muestra a unos hombres con túnicas orientales que sostienen un libro abierto y un arnés con cascabeles con la intención de atraer a un elefante que está en un espacio circular que recuerda a una plaza de toros.

Se trata de una de las cuatro láminas que se prepararon pero no se recogieron en la primera — y póstuma — edición de *Los proverbios* de Goya publicada por la Academia de San Fernando en Madrid en 1864. (*Metropolitan Museum, New York*)

Sala XIV: Los desastres de la guerra



Francisco José de Goya y Lucientes (Fuendetodos, España, 1746 – Burdeos, Francia, 1828)

Aunque Francisco de Goya vivió y trabajó en los siglos XVIII y XIX, la capacidad de expresión de su obra, desenfadada y sin complejos, ha hecho que muchos le declaren “el padre del Arte Moderno”. La serie de grabados *Los desastres de la guerra*, que influyó en las generaciones posteriores y en el presente, sigue siendo un ejemplo sorprendente de esta importante contribución al arte.

Aunque no se publicaron hasta 1863, los Desastres datan de la segunda década del siglo XIX, cuando Goya ya era un artista maduro con reputación de brillante pintor de la corte y satírico. Años antes, en 1793, había sufrido una misteriosa enfermedad, tal vez una serie de apoplejías, que lo dejaron con una sordera permanente. Esto tuvo un profundo impacto en su arte, que se volvió cada vez más visionario y extraño, podría decirse que allanó el camino para la visión nihilista del mundo expresada en los Desastres de la Guerra.

Incluso a día de hoy es difícil mirar los Desastres, pues Goya cataloga la brutalidad y las consecuencias fatales de la guerra de una manera sumamente descarnada, controvertida e inquebrantable. La serie se divide en tres grupos: grabados de “desastres” de guerra en respuesta a la invasión napoleónica de España; un registro de la hambruna en Madrid de 1811-12, en la que murieron más de 20.000 personas; y un “capítulo” final de los llamados caprichos alegóricos que se burlaban del gobierno represivo de Fernando VII, que regresó a España como rey en 1814.

La genialidad de los Desastres es tal que trascienden las particularidades de La guerra de la Independencia Española y sus secuelas para sentirse universales y contemporáneos. Tal vez esto se deba a que, como dijo el escritor británico Aldous Huxley en 1947, “Todo lo que Goya nos muestra son los desastres y las miserias de la guerra, sin nada de la gloria o incluso el pintoresquismo”. (*“Los desastres de la guerra de Goya: La verdad sobre la guerra al descubierto”* (extractos), Alastair Sooke, BBC Culture, Julio 2014)

Instalaciones presentes en el edificio:

En pasillos, rellanos, ventanales y en el patio de entrada al edificio se han ubicado estratégicamente varias obras de arte que conectan el interior al exterior y viceversa, que abordan los temas principales de las exposiciones y que nos obligan a detenernos un instante en lugar de correr de una sala a otra.

Área de recepción: aquí es donde están nuestras oficinas y donde le damos la bienvenida al 20/21.

Rellano inferior de la escalera: la larga pared que discurre a lo largo del primer tramo de escaleras hasta el piso superior invita a las obras de arte que resulten especialmente efectivas en espacios horizontales; por ejemplo, panorámicas de paisajes o series de cuadros.

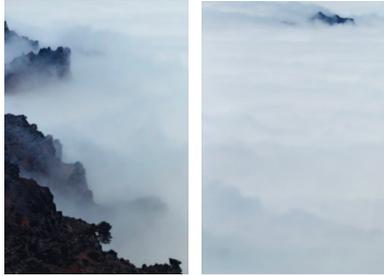
El mirador: este ventanal situado tras la parte inferior de la escalera parece el sitio ideal para colocar un banco y disfrutar de las vistas, pero es probable que el lugar del banco lo ocupe ya una obra de arte. *El mirador* es un lugar en el que se ubican obras de arte especialmente seleccionadas por su profundo vínculo con el entorno, no solo para contextualizarlas en el paisaje que las ha inspirado, sino también para hacerlas visibles a los viandantes.

Rellano superior de la escalera: desde la parte de arriba de la escalera, al mirar por la ventana, nos encontramos con la poco habitual visión de otra ventana, y es que el rellano ofrece una clara visión de la instalación *El faro*. La pared se convierte en una ubicación interesante para que otra obra interactúe con esta peculiar circunstancia.

El Faro: un balcón exterior en la planta alta, para obras de arte especiales que utilicen la luz como medio; el espacio se convierte en una especie de faro, visible desde lejos o desde cerca, tras la ventana interior del rellano.

Patio: por si no había reparado en ella al entrar al patio del edificio, no se pierda la escultura exterior entre la entrada y la salida.

Área de recepción



Axel Hütte

(Essen, Alemania, 1951)

“La Palma”, 2005



Gerhard Richter

(Dresde, 1932 - Colonia, Alemania, actualmente)

“Kanarische Landschaften II”, 1971

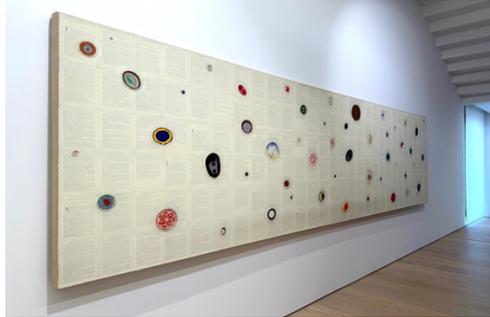


Sharon Harper

(Stamford, CT, 1966 - Cambridge, MA, EE.UU., actualmente)

“La Palma”

Rellano inferior de la escalera



Tim Rollins and the KOS (Kids of Survival)

(Pittsfield, ME, EE. UU., 1955 – Nueva York, NY, EE. UU., 2017)

“The Red Badge of Courage”, 1991-1992

Tim Rollins fue artista, profesor y activista. En 1979 fundó Group Material en Nueva York. A principios de los 80, dio clase a jóvenes en situación de riesgo y con dificultades de aprendizaje en el Intermediate School 52 del Bronx y creó un taller llamado “Arte y Conocimiento”. Su colaboración en este taller con los alumnos, a los que él llamaría K.O.S (*Kids of Survival*, niños supervivientes) fue muy aclamada y se prolongó muchos años. En el taller, Rollins mezclaba las clases de lectura y escritura con la creación de obras artísticas. Los contenidos que elegía para las clases estaban relacionados con la literatura o la música clásica por norma general, pero también incluía cómics o documentos legales. La obra fruto de esta colaboración se materializó en forma de dibujos, fotografías, esculturas y pinturas sobre lienzo y papel. Muchos de los fondos utilizados en sus obras son hojas de libros pegadas en una cuadrícula. Las obras resultantes mezclan elementos del minimalismo con un interés por la revitalización de la pintura que tuvo lugar en los años 80 y el arte social y político. Rollins dijo una vez: “Lo que estamos haciendo cambia la concepción de la gente sobre quién puede crear arte, cómo se puede crear, quién puede aprender de él y lo que es posible hacer con este, ya que muchos de estos niños han sido descartados por el sistema educativo. Esta es nuestra venganza”. (*Xavier Hufkens Gallery*)

El rojo emblema del valor (The Red Badge of Courage) es una novela bélica escrita por el autor estadounidense Stephen Crane (1871-1900). Ambientada en la Guerra Civil estadounidense, relata las aventuras de un soldado raso perteneciente al Ejército de la Unión, Henry Fleming, después de que escapa del campo de batalla por temor a la guerra. Angustiado por la posterior vergüenza, anhela obtener una herida —un «rojo emblema del valor»— con la intención de contrarrestar su cobardía. Cuando su regimiento se enfrenta de nuevo al enemigo, Henry actúa como portador de la bandera.

El Mirador



Rob Carter

Rob Carter (Worcester, UK, 1976 – Richmond, VA, USA, actualmente)

Sin título (film4peace), 2013

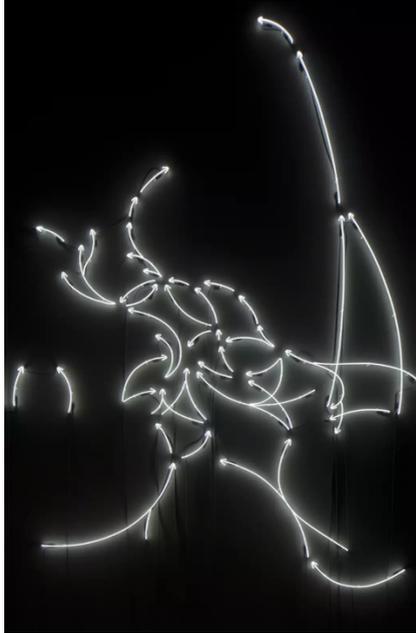
Rob Carter emplea la fotografía, la animación en *stop-motion* y la técnica de cámara rápida para poner de relieve determinados lugares y sus cambios de significado político e histórico. El artista inventa o modifica narrativas históricas y arquitectónicas con fotografías recortadas y retocadas digitalmente de edificios, ciudades y paisajes concretos. El proceso simula las sendas del urbanismo y recontextualiza tradiciones culturales como el deporte o la religión. La interacción de la flora con estas estructuras fotográficas evoca la irrefrenable fuerza de la que los edificios nos intentan proteger, además de la temporalidad y la fluidez de los entornos que habitamos.

«Visité el campo de concentración nazi de Ebensee, en Austria, en 2010, y la experiencia, además de inquietarme, me dejó una profunda huella emocional. El lugar me conmovió al instante y la angustia solo me dejó sacar unas pocas fotos del campo, así que me dediqué a hacérselas a los increíbles paisajes de la zona, sobre todo el lago Traunsee.

Asimilar las atrocidades y horrores que tuvieron lugar en Ebensee entre 1943 y 1945 es imposible. Me hipnotizó la turbadora belleza de la zona, la paz y la tranquilidad, que contrastaba con los restos de búnkeres y túneles incrustados en la roca, cuyo silencio no es capaz de contener el recuerdo de un ruido atronador.

En el vídeo uso técnicas de cámara rápida con imágenes de la visita, además de animaciones en *stop-motion* creadas este año, para intentar describir las diferentes capas de historia que cubren el pueblo y los paisajes de Ebensee. Al margen de las terribles imágenes que se conservan de la liberación del campo, aquí se emplean imágenes contemporáneas para dar nueva vida al lugar y describir cómo el paisaje ha recuperado su tranquilidad, pero no su inocencia».

Rellano superior de la escalera



Alfredo Jaar

(Santiago de Chile, Chile, 1956 – New York, USA, actualmente)

“(Kindness) of (Strangers)”, 2015

Su práctica artística es multidisciplinar, y explora las relaciones desiguales de poder y las fracturas sociales y políticas resultantes de la globalización. A menudo incorpora fotografías, textos y referencias históricas en sus instalaciones, performances y dispositivos en espacios públicos, de gran simbolismo. A pesar de su clara voluntad de denuncia histórica, Jaar no renuncia a la intención estética. *Museu d'Art Contemporani de Barcelona*

“En este caótico mapa, todos somos desconocidos que buscan bondad”.

La obra *(Kindness) of (Strangers)* enfrenta al visitante al fenómeno de las personas desplazadas que huyen de la guerra y de la represión. En esta instalación, especialmente relevante en la época actual, la maraña de itinerarios que atraviesa Europa revela el alcance de la crisis de los refugiados y la perpetuidad de esas rutas de escape, en las que quien huye puede hallar la bondad o lo opuesto a la bondad. También revela el origen y destino de su viaje.

El Faro



Bernardí Roig
(Palma de Mallorca, España, 1965)

La obra de Bernardí Roig *Ejercicios para tener frío en Canarias* (2014), con su título que alude a las islas, es una instalación inaugural ideal para aportar luz y calidez a esta estructura de nueva construcción.

Patio



Danh Vō

(Bà Rịa, Vietnam, 1975 – Berlín, Alemania y Ciudad de México, México, actualmente)

“We the People” (Detail-H5), 2011-2016

A través de una obra tan personal como inspirada por acontecimientos históricos y políticos, Danh Vō cuestiona la construcción y el legado de los conflictos, valores y traumas culturales. Cuando Vō era niño, su familia huyó de Vietnam y se estableció en Dinamarca: su integración a la cultura europea y los sucesos políticos que provocaron su escape son intrínsecos a su investigación artística. El trabajo de Vō clarifica la relación entre los elementos inseparables que conforman nuestra identidad, por medio tanto de la historia colectiva como de las experiencias personales. La presentación de objetos basados en el principio del ready-made es una estrategia característica de la práctica artística de Danh Vō; Por medio de objetos cargados de un simbolismo que retiene y sublima el deseo y la tristeza de individuos y culturas enteras, Vō examina cómo el contexto altera el significado. El trabajo de Danh Vō, enigmático y poético, esquiva con destreza lo didáctico al explorar los juegos de poder subyacentes en las sociedades liberales y la fragilidad de nuestro concepto de Estado-Nación. *Kurimanzutto*

La escultura *We the People (detail)*, de Danh Vo, es una de las 250 piezas de su reproducción a tamaño natural de la Estatua de la Libertad. Sin embargo, la versión segmentada de Vo no está pensada para ensamblarse. La intención del artista es que el espectador perciba la escala humana de este símbolo mundial y que reflexione sobre la idea de la libertad desde múltiples puntos de vista. Las piezas, hechas de metal repujado (la misma técnica que empleó el escultor francés Frédéric-Auguste Bartholdi para crear

la estatua original en 1876) se han repartido por todo el mundo y se han expuesto, hasta ahora, en más de quince países.

We the People conjuga un gran abanico de referencias históricas y culturales. Mientras que la Estatua de la Libertad la crearon artesanos franceses como regalo de Francia a los Estados Unidos, y el terreno, el pedestal y el montaje lo pagaron los ciudadanos estadounidenses, la obra de Vo se concibió en Alemania, se fabricó en Shanghái y la financiaron la galería francesa del artista y varios coleccionistas de Europa, Asia y Estados Unidos. En 1979, Vo tenía cuatro años, su familia huyó de Vietnam en una barca de fabricación casera y un carguero danés los rescató en el mar. Acabaron estableciéndose en Dinamarca, donde el artista creció. Su obra refleja su infancia como refugiado y su asimilación a la cultura europea, y su reinterpretación de la Estatua de la Libertad es especialmente relevante en el momento actual en el que la inmigración y las crisis de refugiados se han convertido en tema de debate a nivel nacional y mundial. “*Dahn Vo: We The People (Detail)*”, *The Aldridge Museum, 2018-2019*