

Ojos y Oídos: una negociación constante

La experiencia del arte puede reducirse a su esencia como microcosmos de la propia existencia humana, la que depende de los sentidos y de la capacidad mental de descifrar la información que recogen. En las artes visuales, podríamos dar por hecho que la vista es el más utilizado de los sentidos; sin embargo, en esta exposición en dos partes lo ponemos en duda, e investigamos la importante función del sonido. Además, y quizá de manera más radical, hacemos hincapié en el poder del vacío en forma de ausencia y silencio, dos procesos que nos ayudan entender la poesía de la expresión artística, ya que activan la imaginación y nos hacen ser más conscientes de nosotros mismos y de los demás.

«El sonido no atiende a barreras; se mueve por donde quiere y se salta fronteras artísticas y creativas. Entra y sale del redil, pasa por el oyente y lo supera, circula entre desconocidos y encuentra a su público. El sonido, como elemento que halla a su público sobre la marcha, no solo es clave para la creación de la vida social y política, sino también para su transformación». (Sonic Insurgency Research Group)

PRIMERA PARTE

Del susurro al grito: la estrecha correlación entre oír y ver

Septiembre de 2025 – Julio de 2026

SEGUNDA PARTE

Al vacío: la presencia en el silencio y la ausencia

Septiembre de 2026 – Julio de 2027

PRIMERA PARTE

Del susurro al grito: la estrecha correlación entre oír y ver

Ver es creer; sentir es constatar la verdad. – Thomas Fuller (1608 – 1661)

Imagínense un precioso paraje natural, en un perfecto día de primavera, pero sin el sonido de las hojas de los árboles meciéndose al viento, ni el trinar de los pájaros. Imagínense una fiesta sin risas ni música animada. Si nuestros recuerdos solo se vincularan a lo visual y dejaran fuera lo auditivo, ¿cuántos de ellos serían memorables de verdad?

La dificultad de exhibir el arte visual radica en su supuesta limitación a un único sentido, la *vista*, y más en un mundo ya inundado de imágenes. Pero toda imagen, para cada persona, puede tener un sonido asociado, fruto de la experiencia y del propio recuerdo. La capacidad de crear un vínculo entre ambos sentidos convierte cada experiencia visual en personal; la clave está en entrenar la mente para fomentar las experiencias visuales, dar alas a la imaginación y explotar el profundo pozo de la memoria, que guarda muchos sonidos. Esta exposición pretende incentivar correlación, centrándose en artistas que han investigado las posibilidades del fascinante vínculo entre ver y oír. Cuando nos imaginamos como suena una imagen, o cuando un sonido inspira un recuerdo visual, nos acercamos al *sentir*. Y, si hay que hacer caso de lo que dijo Thomas Fuller en el siglo XVII, también nos acercamos a la *verdad*.

V: Atmósfera

¿Qué hay detrás de la visión y el sonido? La importancia de ver y oír es innegable, pero ¿hasta qué punto somos conscientes de lo que percibimos con la vista y el oído? La atmósfera de un lugar la determinan, en buena medida, la luz y el sonido, que determinan nuestra experiencia instantánea a instantánea, aunque permanezcan en segundo plano. En esta sala se exponen obras de arte centradas en las sutilezas del ver y el oír.



Samson Young (Hong Kong, 1979), artista con formación transcultural en composición musical, se sintoniza con la melodía poniendo a prueba sus límites formales. Young genera experiencias transmedia innovadoras; para ello, crea situaciones peculiares que ponen a prueba nuestras asociaciones cotidianas con objetos, relatos y espacios. Las obras de la serie *Furniture music* son un homenaje al concepto de *musique d'ameublement*, o música ambiente, de Erik Satie. La «música de amueblar», considerada precursora de lo que hoy llamaríamos «música de ascensor», se componía para crear un estado de ánimo, más que para escucharse con atención. Con estas obras, Samson Young retoma el experimento de Satie que dio lugar a dos de los principales conceptos musicales del siglo XX: la instalación sonora y la música ambiente. La obra *Installation coffee table music (some other causes for celebration)* alude, principalmente, a la posibilidad de representar visualmente este fenómeno musical, con una instalación que consta de alfombras y mesitas bajas con lo que se conoce en inglés como *coffee table books* (grandes tomos ilustrados, más decorativos que académicos). En la misma serie, la caja de luz *Furniture music (avec une ironie contagieuse)* contextualiza la vista difuminada desde el taller del artista con parte de la composición de Satie: una experiencia visual y otra auditiva que solo son significativas por su contribución ambiente.



A lo largo de los años, **Samson Young** ha narrado sus viajes a base de dibujos con los que registra los ambientes que experimenta. En 2015, durante su visita a varias iglesias emblemáticas de la Francia rural, creó la serie *Landschaft* de acuarelas de campanas repicando, turistas riendo y niños jugando. En 2016, la serie *What the lighthouses taught me* fue el fruto de una residencia artística de diez días a bordo de un carguero en alta mar. Del mismo año data *Common Grackle*, dentro de la serie *Catalogue d'oiseaux*, en la que Young registró visualmente los sonidos de aves comunes que antaño se consideraron invasivas, y cuyo canto, con el tiempo, ha pasado a formar parte de la banda sonora ambiente urbana. En 2020 le invitaron a llevar a cabo un proyecto en un templo de Kioto (Japón), y ahí su dibujo minimalista evidencia la paz del entorno. La capacidad de Samson Young de aislarse de las visiones y sonidos dominantes para percibir mejor lo que la mayoría de nosotros se pierde es el eje central de su producción poética.



El papel marmoleado florentino, empleado en libros como guardas decorativas, se ha utilizado también con el propósito de ambientar, en una especie de contrapunto visual a la «música de ascensor». Aunque es un elemento con mucha historia, y que ha ido evolucionando con múltiples adaptaciones culturales a lo largo de los siglos, su fusión principal era eminentemente práctica: proteger los manuscritos que podía contener un libro. Hoy, las casas editoriales usan estos patrones en las guardas, para que el lector que abre un libro «limpie la vista» y se prepare para sumergirse en la novela. **Navid Nuur** (Teherán, Irán, 1976 – La Haya, Países Bajos, actualmente) compara este arte oculto con la importante tarea de imprimir un lienzo con gesso para pintarlo. Él lo hace a gran escala. Con un proceso análogo a la técnica florentina del marmoleado, pero con gesso sobre lienzo en crudo, rinde homenaje a ambos procesos, en apariencia sencillos pero en realidad complicados, y los deja protagonizar el cuadro. **Claire Kerr** (Wallsend, North Tyneside, Reino Unido, 1968 – Dublín, Irlanda, actualmente) también rinde homenaje a esta tradición con una representación exquisita, un «retrato» de unas guardas (*Endpapers*) que es una joya, con una técnica pictórica digna del tema más apreciado.



Matthew Metzger (Houston, Texas, EE. UU., 1978 – Chicago, Illinois, EE. UU., actualmente) une dos tradiciones artísticas opuestas: La pintura trampantojo del siglo XVI y el arte minimalista y conceptual del siglo XX, una tradición que busca eliminar la realidad a favor de un mayor sentido de ilusión, la otra para eliminar toda la ilusión a favor de un mayor sentido de la realidad. “*UBS 12 × 12: Nuevos Artistas/Nuevas Obras*”: **MATTHEW METZGER, Nocturno**” (extracto), *Museum of Contemporary Art Chicago*, 2011).

Sus cuadros abordan temas relacionados con la visión y el sonido, pero sin representar nunca cosas que se vean o se oigan. *Second murmur* y *Slur* son al sonido lo que *The shadow of the cover* es a la visión: fenómenos que afectan a nuestra percepción del entorno, pero que apenas notamos. *The condition* y *That which can't be played (Composition #15)* son obras abstractas y complejas que aluden a la música conceptual y a la historia del arte, con un guiño a la cualidad física del gesto del pintor, a aceptar lo fortuito y la variación aleatoria tanto en el arte musical como en el visual. Una vez terminados, los cuadros de Metzger se convierten en hermosos y misteriosos objetos, conceptualmente abstractos hasta tal punto que traicionan sus propias referencias, como lo que las inspiró en un principio.



Para **Jennie C. Jones** (Cincinnati, OH, EE.UU., 1968 – Hudson, Nueva York, EE.UU., actualmente), escuchar es una práctica conceptual que subraya su arte visual. En muchas de sus obras, que no pueden catalogarse ni de cuadros ni de esculturas, emplea paneles acústicos y de fieltro industrial para crear lo que ella llama «superficies activas». Al absorber el sonido, estos materiales modifican las propiedades acústicas de su entorno e invitan a la participación desde una percepción concreta. Los paneles, que sobresalen de las paredes, son parte integral y a la vez ajena a los espacios arquitectónicos que transforman.

Las superficies de estos objetos conjugan un rigor minimalista contenido con trazos de pintura gestual. El juego entre los trazos de la artista y las marcas de borrado evoca la tensión entre la improvisación y la estructura controlada, que se hace evidente en la música de vanguardia. Jones canaliza en sus objetos híbridos el legado de los artistas sonoros radicales de raza negra que negociaron su experiencia social del siglo XX con obras fuertemente expresivas en su adopción de la opacidad. (*Jennie C. Jones: Dynamics, 2022 (fragmentos)*, Lauren Hinkson, Associate Curator Collections, Museo Guggenheim, Nueva York)



Carsten Nicolai (Chemnitz, Alemania, 1969 – Berlín, Alemania, actualmente) es parte de una generación de artistas que trabaja intensamente en el área de transición entre el arte y la ciencia. Como artista visual, Nicolai busca superar la separación de las percepciones sensoriales del hombre haciendo que los fenómenos científicos como las frecuencias de sonido y luz sean perceptibles tanto para los ojos como para los oídos. *Telefunken Prototype 4 x 2* adapta la estética minimalista a la representación de la frecuencia sonora.

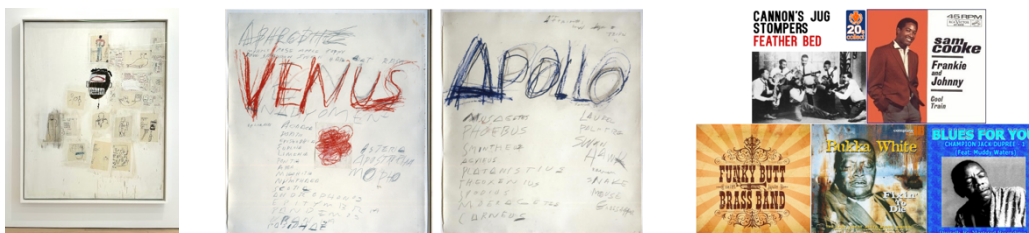
Lo que le interesa a **Oliver Beer** (Kent, Reino Unido, 1985 – Londres, Reino Unido, actualmente) es la traducción de esta frecuencia a un sonido audible. La instalación escultórica *Silence is Golden: Soprano-Incus-Right* consiste en un globo de cristal que contiene una réplica en oro de un yunque, uno de los tres huesos más pequeños del cuerpo humano, situado en el oído y responsable de convertir la frecuencia sonora en sonido audible. Reposa sobre un pedestal de papel, como si fuera un pisapapeles, cosa para la que también fue diseñado, y crea así un vínculo entre el sonido y el arte visual, una constante preocupación del artista en toda su obra.

VI: Cuando las artes visuales y musicales se encuentran

En las obras de esta sala, la historia del arte visual y del arte musical se combinan y se sostienen mutuamente para trasladar las narrativas y conceptos que los artistas quieren comunicar. Discos, partituras y nombres de famosos cantantes y canciones interactúan con referencias compositivas y visuales a artistas y movimientos significativos para crear estas obras únicas.

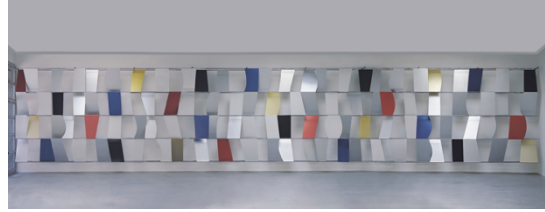


Con sus materiales poco convencionales y sus composiciones reduccionistas, que beben de la pintura, la escultura, el sonido y la instalación artística, **Jennie C. Jones** (Cincinnati, OH, EE.UU., 1968 – Hudson, Nueva York, EE.UU., actualmente) subraya la percepción del sonido en las artes visuales. Este tríptico está entre sus obras más recientes, que ilustran lo que ella llama «el gesto del sonido». En él emplea pintura acrílica gris y tinta serigráfica para marcar el contraste entre el gesto fuerte y las líneas contenidas de un pentagrama. Las marcas explícitas se yuxtaponen a la calma y la contención del collage de partituras, marcando una diferencia importante entre la pintura de Jones y sus dibujos, en los que la velocidad y la improvisación se acentúan más. Para Jones, los gestos y composiciones pictóricas de cada partitura sugieren un eco de ondas sonoras y un estallido de tonalidades. El tríptico, en ese equilibrio entre la cacofonía visual y la geometría de la notación musical, conquista una delicada armonía entre el formalismo reduccionista y una expresión personal libre. (*Alexander Gray Associates*)



Este collage de **Jean-Michel Basquiat** (Nueva York, EE. UU., 1960 – 1988), con su combinación de técnicas de pintura y dibujo, y con una tensión compositiva a caballo entre el caos energético y el vacío silencioso, deja patente la gran influencia de Cy Twombly sobre Basquiat en aquella época. Pero mientras Twombly hacía referencia a la mitología griega y romana, Basquiat eligió como dioses a leyendas del jazz, y convirtió su obra en un hip hop visual de improvisación, con guiños a la tradición musical afroamericana.

«Twombly influyó mucho en Basquiat, desde muy pronto, ya en la transición de su grafiti conceptual poético a sus primeros collages, dibujos y cuadros. Se aprecia en la manera de trabajar de Basquiat, con una línea que deriva de la caligrafía y con la representación de la propia caligrafía. Basquiat tomaba prestado de todas partes y combinaba referencias, como en un collage o como en el sampleo del hip hop, y creaba obras inspiradas en diferentes estilos, diferentes tipos de conocimiento y diferentes tipos de arte y cultura». (*Dieter Buchhart entrevistado por Ian Wallace en Artspace, junio 2014*)



A finales de los años 50, a los artistas radicados en los Estados Unidos no les faltaban encargos por parte del sector público. Kelly, que en 1957 tenía 34 años, trabajaba en Nueva York tras una fructífera estancia en Francia, donde había desarrollado un vocabulario abstracto de líneas, formas y colores de los que su arte se seguiría alimentando a lo largo de cinco décadas. Este encargo en concreto le permitió satisfacer una de sus ambiciones: ir más allá de la escala habitual de la pintura y crear una obra a caballo entre el arte y la arquitectura. Su relieve *Sculpture for a large wall* presidió el vestíbulo del Transportation Building de Filadelfia durante cuatro décadas, hasta 1998, año en el que se reformó el edificio y la escultura se donó al MoMA. La obra de Kelly encarna un antecedente formal y un punto de partida para la actual serie de 24 paneles de **Tom Burr** (New Haven, CT, EE.UU., 1963 – Nueva York, EE.UU., actualmente), además de añadir un matiz de identificación personal y de intercambio entre ambos. Burr se imagina a sí mismo en un diálogo con otro minimalista queer, pero uno cuya identidad se pasó por alto totalmente en su legado histórico-artístico. Al incluir objetos como una camisa de tela de Chambray y la portada de un disco de Joni Mitchell (*Blue*, de 1971), inserta referencias identitarias de aquella época, tan sutiles que podrían convertirse en un código secreto, solo reconocible por el colectivo queer.



La obra *By and by the roses wither* (2023) de **Bethany Collins** (Montgomery, AL, EE.UU., 1984 – Chicago, IL, EE.UU., actualmente) muestra una versión lírica de *By and by the roses wither*, una canción original de 1870, con letra de Mary E. Kail y música de Richard Goerdeler. La letra de la canción destaca el simbolismo de la rosa, que se convertiría más adelante en flor oficial de los Estados Unidos. En esta obra sobre papel, Collins hace suyo el concepto del contrafactum —un término musical que describe una canción en la que se altera la letra, pero se conserva la melodía— y convierte las notaciones musicales de G. L. Gilbert en un pasacalle en clave menor, una composición con unos graves continuos que suelen utilizarse para sugerir sentimientos de melancolía. Las páginas de la partitura se reparten en tres paneles, con nubes de carbocillo que las tapan parcialmente y que nos retrotraen a la pintura paisajística estadounidense del siglo XIX. Al evocar los cielos aciagos e inquietantes de aquellos cuadros, Collins alude con su trazo gestual a las turbulencias del ayer (actos violentos cometidos hace siglos) y del hoy (el movimiento Black Lives Matter). Al unir pasado y presente, *By and by the roses wither* es, para la artista, una muestra de que «el lenguaje es (...) un prisma a través del cual se pueden estudiar la historia y los matices de las identidades raciales y nacionales». (*Alexander Gray Associates*)



Ei Arakawa (Fukushima, Japón, 1977 – Los Ángeles, EE.UU., actualmente) trabaja tanto con la performance, la escultura y la instalación, a menudo haciendo obras híbridas y multimedia que se sitúan dentro o se derivan de eventos coreografiados en vivo. Sus obras de performance complejas y multidimensionales son generalmente colaborativas y alteran las convenciones rompiendo los límites entre la audiencia y el intérprete, resultando en acciones espontáneas en vivo. A veces incorporando las obras de otros artistas como material de base, sus proyectos replantean las nociones tradicionales de autoría, subjetividad, contexto temporal y geográfico, a la vez que cuestionan la política de colaboración. Las recientes experimentaciones de Arakawa con el modo de teatro musical implican la puesta en escena y la coreografía de la investigación histórico-artística, así como la producción de espectaculares “pinturas” hechas con luces LED y sonido digital. (“*Ei Arakawa en la Bienal de Liverpool*” (extracto), *Liverpool Bienal*, 2018)



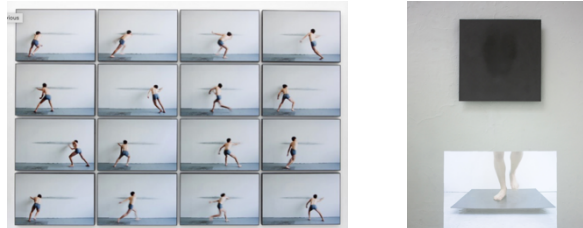
El título que **Gregor Hildebrandt** (Bad Homburg, Alemania, 1974 – Berlín, Alemania, actualmente) da a esta obra es la única pista del contenido de la cinta que ejerce de formato. *Bela (Bauhaus)* alude a la banda inglesa de post punk Bauhaus y a su álbum debut, *Bela Lugosi is dead*. La imagen creada por Hildebrandt, sin embargo, se inspira directamente en el estilo reduccionista de los cuadros de Ad Reinhardt de principios de los 60, con la formalidad rígida que nos imaginamos al pensar en la estética de la Bauhaus. La obra se contextualiza, de manera informal, con el nombre, pero se convierte también en una especie de autorretrato del artista, ya que revela un profundo interés en ambos géneros creativos.



La carrera de **Jiří Kolář** (Protivín, República Checa, 1914 – Praga, República Checa, 2002) 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.

VII: Performers

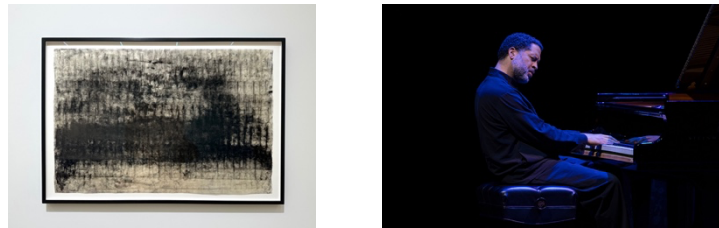
Los artistas que se exponen en esta sala abordan el arte de la performance, intrínsecamente vinculado a la experiencia audiovisual, de diferentes maneras. Por un lado, vemos arte con factor tiempo («time-based») materializado en un único objeto-imagen, que se captura como un único momento. Por otro, las tornas se vuelven cuando el acto de dibujar se convierte en una performance con sonidos que van de rítmicos a agotadores.



Mathieu Bonardet (Franco-Belga, 1989 – París, Francia, actualmente) es un artista multimedia cuya obra rechaza cualquier tipo de clasificación y sobrepasa los límites que definen el dibujo, la escultura y la performance. Pese a utilizar las herramientas más sencillas (grafito y cuerpo), la complejidad que alcanza Bonardet con su obra lidia con las numerosas tensiones que existen entre el artista, los materiales, el espectador y el espacio que ocupa el arte.

La pieza en vídeo *Line(s)* y las fotografías fruto de ella muestran al artista en un acto performativo de dibujo, yendo y viniendo para trazar líneas de grafito en la pared. La obra aborda el interés de Bonardet en el poder de los horizontes, tanto en el poder compositivo como en el poder para hacer reflexionar, pero también pone a prueba los límites físicos del artista y sus materiales.

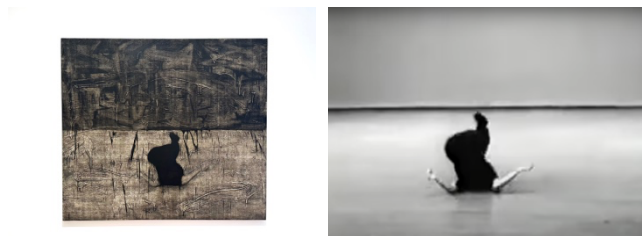
Untitled (flamenco) combina vídeo y dibujo escultórico con gran minimalismo. En el vídeo, una persona baila un ritmo flamenco, en rigurosa repetición, en una tarima totalmente cubierta de grafito. En la pared, vemos el resultado de la actuación: una superficie minimalista de grafito, en la que el frenético baile ha dejado apenas una tenue huella.



Las obras sobre papel del pianista, compositor y artista de performance **Jason Moran** (Houston, TX, EE.UU., 1975 – Nueva York, EE.UU., actualmente) entrelazan maravillosamente el proceso, la interpretación y la materialidad. Colocando una hoja de delicado papel Gampi sobre el teclado de su piano, Moran se cubre las manos con carbón y toca una partitura familiar de Jazz o improvisación, creando así un registro material del movimiento y la acción de la música. El resultado son dibujos que se convierten en los únicos registros de estas actuaciones: a la vez táctiles y auténticos, pero ilegibles y abstractos. Tanto el trabajo como el tiempo son explorados en estas obras sobre papel, activas y asertivas, que evocan los dibujos automáticos y la abstracción gestual. (*Luhring Augustine Gallery*)



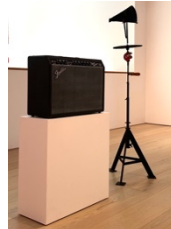
El artista multidisciplinar **Carsten Nicolai** (Chemnitz, Alemania, 1969 – Berlín, Alemania, actualmente) es también conocido con el seudónimo de **Alva Noto** en su faceta como músico. Mientras que en sus performances y grandes instalaciones hay sonido y elementos materiales activos, sus cuadros pueden reducirse a un único aspecto del sonido (como en su «cuadro» lineal *Static tape*) o a una compresión del tiempo como *Portrait contre-jour*, que convierte las acciones y la voz de una persona entrevistada, en cinta de vídeo, en un retrato que refleja al espectador.



En *Collapse*, **Matthew Metzger** (Houston, Texas, EE. UU., 1978 – Chicago, Illinois, EE. UU., actualmente) se inspira en *Trio A* (1966), una performance moderna fundamental de la bailarina y coreógrafa Yvonne Rainer, para crear una serie de cuadros. Cada uno de ellos captura una postura corporal ligeramente diferente, segundo a segundo, de un movimiento concreto en el que Rainer da una voltereta hacia atrás en el suelo. Metzger combina esa imagen en la que ha decidido inspirarse con el formato exacto de un cuadro de Philip Guston de ese mismo año (significativo, porque fue cuando decidió volver a un estilo pictórico figurativo y narrativo) y con una textura que imita la del expresionismo abstracto, y ubica así su obra en un período significativo del desarrollo de la historia del arte conceptual.

VIII: Ruido

¿Cómo se puede visualizar el ruido? Estos artistas traducen la imagen y el sonido de forma literaria, teatral e incluso cómica, y convierten en imagen lo que para nosotros podría ser una experiencia ensordecedora. Además, como contrapunto, hacen que nos planteemos cómo una visión cegadora puede considerarse, metafóricamente, una especie de ruido visual.



Kaz Oshiro (Okinawa, Japón, 1967 – Los Ángeles, CA, EE.UU., actualmente) y **William Kentridge** (Johannesburgo, Sudáfrica, 1955) anuncian la temática de esta galería con sus formas escultóricas de amplificadores de sonido.

Kaz Oshiro es un maestro del trampantojo. Sus obras proponen elementos cotidianos, como lavadoras, alacenas, altavoces o papeleras, de una manera simple, humilde, mundana y pragmática. Objetos comerciales y anodinos, con las marcas de uso habituales. Solo que no se trata de objetos reales, sino de pinturas tridimensionales hiperrealistas: Oshiro las crea estirando el lienzo, pintándolo con destreza, rematándolo con detalles auténticos, como tiradores o etiquetas, y dejando la obra abierta por detrás para que se vea el truco. Con *Fender*, Oshiro lleva más allá la dicotomía entre pintura y escultura al introducir el concepto del sonido amplificado.

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. El megáfono apareció por primera vez en la obra de Kentridge en 1990 y sigue siendo un motivo común. Los megáfonos «indican lo que se necesita oír o ver, más allá de uno mismo», ha dicho el artista. (*Museum of Modern Art, New York*)

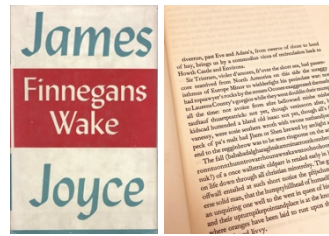


Las obras de **Julie Oppermann** (San Francisco, CA, EE.UU., 1982 – Berlín, Alemania, actualmente) exploran la idea contemporánea de interferencia en relación en como la información es diseminada, transmitida y por último percibida, utilizando patrones de moaré pintados y creados por la superposición de múltiples capas de líneas de patrones casi idénticos. A partir de su experiencia en neurociencia, el interés en la percepción y la cognición, y estudio en la Teoría del Color, sus pinturas de chispeantes y brillantes colores, recuerdan la psicodélica, manteniendo al mismo tiempo un fuerte rigor conceptual. El proceso de Oppermann, sistemático y regido por unas normas, se suma a su planteamiento impulsivo e intuitivo, y da como resultado decisiones extrañas, a menudo inquietantes, que generan tensiones cautivadoras dentro de la obra que pueden verse, en este contexto, como una especie de ruido visual.



Los complejos cuadros figurativos de **Dana Lok** (Berwyn, Pensilvania, EE.UU., 1988 – Nueva York, NY, EE.UU., actualmente), que conjugan transformaciones visuales y perspectivas inesperadas y nada obvias, analizan signos y representaciones y su manera de expresar significados. Cada una de sus producciones aborda un abanico de ideas o problemas concretos que se traducen del lenguaje estándar al visual. Sus pinturas registran todas las distorsiones, lapsus espontáneos y cambios subrepticios con los que se tiende un puente entre pensamiento e imagen. (*Miguel Abreu Gallery*)

Crowded Conversation retoma los patrones de moaré del cuadro de Julie Oppermann que tiene al lado, en una especie de onda sónica, pero entre la gomosidad del color rosa y los huecos rodeados de filas de dientes amenazantes, el tipo de «conversación» a la que alude el título del dibujo puede recordar a algo más bullicioso.



Este cuadro de gran formato de la serie *Bababad* se inspira en la palabra más larga de *Finnegans Wake*, una novela experimental de James Joyce que **William Anastasi** (Pensilvania, EE. UU., 1933 – Nueva York, EE. UU., 2023) definía como «un monstruo dantesco». A Anastasi, como a muchos incondicionales, este libro le ha fascinado siempre, hasta llegar al alma de su obra y plasmarse, literalmente, en el lienzo. Esta serie la comenzó a mediados de los 80, representando, de un cuadro a otro, trozos del sonido de la «caída de Adán», el trueno que expulsó a Adán y Eva del Jardín del Edén.

**Bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronn
tuonnthunntrovarrhounawnskawntoohohoordenenthurnuk**

Se trata de lienzos llamativos, coloridos y enormes, creados en parte por la casualidad. Anastasi lo llama «pintura sin vista», y consiste en pintar sin mirar conscientemente el lienzo. En la novela, el lector se topa con esta palabra ya en la primera página. Es el primero de los diez «truenos» que aparecen en la novela; cada uno de ellos tiene cien letras. Cada cuadro consta de unas dos letras, de media. A veces, las letras forman una palabra sin querer (p. ej. «on» o «tu»); en otras ocasiones, las letras transmiten visualmente un sonido. (*Stellan Holm Gallery / Lisa Jacobs Fine Art - fragmentos*)



Maskirovka es una película y una serie de fotografías de **Tobias Zielony** (Wuppertal, Alemania, 1973 – Berlín, Alemania, actualmente) producidas en Ucrania entre 2016 y 2017, que se centra en la escena queer underground y techno en Kiev después de la revolución de 2013. El término *maskirovka* describe una táctica bélica tradicional rusa, la del engaño. Los llamados «hombres verdes» que ocuparon Crimea y ayudaron a las fuerzas prorrusas del este de Ucrania eran, en realidad, miembros de las fuerzas especiales rusas, con la cara tapada para ocultar su identidad, y que iniciaron una guerra híbrida que nunca se declaró oficialmente. Los recientes cambios políticos, así como la injerencia rusa en los asuntos internos del país, pueden verse como una triste farsa en la que todo es posible, pero nada parece real. Cuando ya no existen ni el bien ni el mal, todas las facetas de la vida corren riesgo.

La estancia de Zielony en Kiev dio como fruto una película animada para la que montaron 5400 imágenes individuales tomadas con su cámara. Fotos de discotecas, de la calle, de Maidán y de los muchos reportajes sobre Kiev y sobre el frente, capturados en pantallas de televisión. Toda la película se divide en dos planos visuales, que se van alternando entre ellos cinco veces por segundo. La imagen estroboscópica, que entrecorta el recuerdo de fotos que acaban de desaparecer con fotos nuevas que se le siguen presentando al espectador, teje un patchwork nervioso de breves impresiones. Es el resultado de la narrativa contemporánea de Tobias Zielony sobre las múltiples caras de la realidad ucraniana actual, y de las afirmaciones contradictorias de los diferentes actores que luchan por ocupar el espacio político y simbólico del país, muy disputado, y dominar su representación. Imágenes, insinuaciones y mascaradas son parte intrínseca de la guerra. Y también, no menos importante, de la resistencia pacífica. (*KOW-Berlin*)

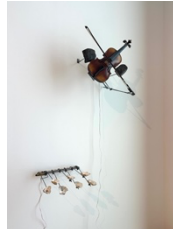


El trabajo multidisciplinar (escultura, video, dibujo, pintura, textos) de **Bernardi Roig** (Palma, Mallorca, España, 1965) es una reflexión obsesiva sobre el aislamiento, la pulsión erótica y el deseo a través de un destilado lenguaje de herencia minimalista y conceptual y que sitúa a la representación de la figura humana en el epicentro de su problemática. Sus obras obsesivas e inquietantes, se pueden entender como dispositivos de soledad en las que está presente la urgencia de “hablar desde la imposibilidad del habla”, tratando de encontrar figuras e imágenes para un tiempo desquiciado.

Todos sus trabajos tratan el mismo argumento: la cárcel del cuerpo y la ceguera de la mirada, emblema de las facultades cognitivas. Figuras situadas siempre en un contexto que amplifica las estancias, mantienen una enigmática relación con el espacio que asume las connotaciones de un vacío potenciado por la acción irritante de la luz, saturándose de tensión física y encarnando el lugar de un no-evento. (*Institut d'Estudis Baleàrics*)

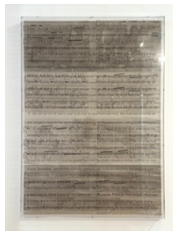
IX: Resiliencia

Los sonidos emitidos dentro y fuera de la galería IX pueden no ser los más melódicos y serenos (pueden resultar hasta ruidosos), pero también representan otro tipo de belleza, la de la resiliencia. Estos sonidos, imposibles de silenciar, son fruto de la insistencia de querer que te oigan cuando la única alternativa es resignarse al silencio. Son, por tanto, emblema de fuerza y creatividad.



A **Rebecca Horn** (Michelstadt, Alemania, 1944 – Mallorca, España, 2024) le interesó mucho la creación de objetos mágicos, que imbuía de ternura y de dolor a la vez. Su obra se retrotraía a las investigaciones alquímicas de los surrealistas, y a la vez miraba al futuro, a esculturas mecánicas, poéticas y contemporáneas a gran escala. Durante su infancia, Horn sufrió el caos de la Alemania de posguerra, y los relatos de su padre, aunque eran muy imaginativos, le daban miedo. En su juventud, como Frida Kahlo, tras una larga enfermedad, Horn cambió de rumbo y encontró la inspiración repentina. También encamada, empezó a hacer esculturas con materiales con los que podía trabajar mientras convalecía. Y así, aunque la artista sufrió físicamente, a aquel periodo le sucedió una especie de renacimiento y, a su vez, una mayor comprensión de su propia capacidad espiritual y la de los demás. El resultado fue que Horn siempre hizo un arte que se «extendía» hacia afuera para comunicarse mejor con otras personas. Vivía en un mundo que se había creado; un mundo paradójico, rico y privado, transparente y revelador, real y fantástico.

El interés de la artista en el sonido y en combinar instrumentos musicales en piezas visuales revelaba su deseo de combinar y disolver las diferencias, en lugar de generar separaciones. Su obra es a la vez poética y científica y, como tal, pone de manifiesto su creencia en que todo está interrelacionado. Introdujo el sonido en sus piezas para sugerirle al espectador que abordara el arte como si fuera música, que no sufriera intentando entenderlo, que se limitara a «escuchar» y a experimentar una respuesta intuitiva. (*The Art Story*)



La obra de **Charles Gaines** (Charleston, NC, EE.UU., 1944 – Los Angeles, CA, EE.UU., actualmente) emplea fórmulas y sistemas que interrogan las relaciones entre los terrenos de lo objetivo y lo subjetivo. Haciendo uso de un enfoque generativo para crear series de obras en una variedad de medios, ha construido un puente entre los primeros artistas conceptuales de los años sesenta y setenta y las generaciones posteriores de artistas que sobrepasan los límites del conceptualismo en la actualidad. Dentro de su serie *Librettos*, Gaines contextualiza dos sistemas, escritura y banda sonora, en dos capas, para hacer hincapié en la injusticia social, encarnada por la ópera trágica *La vida breve* de Manuel de Falla y por un famoso discurso que pronunció Stokely Carmichael, activista por los derechos civiles y miembro de los Panteras Negras.

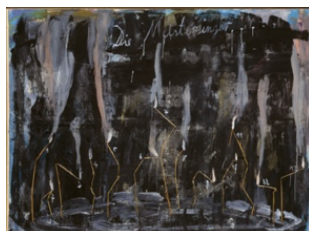


A lo largo de las dos últimas décadas, **Susan Philipsz** (Glasgow, Escocia, Reino Unido, 1965 – Berlín, Alemania, actualmente) ha explorado el potencial psicológico y escultórico del sonido. La artista crea entornos inmersivos de arquitectura y canción que elevan la interacción del visitante con el entorno, a la vez que fomentan una introspección reflexiva.

La guerra siempre ha tenido su banda sonora musical. Tambores, cornetas, pífanos y trompetas han acompañado a generaciones de hombres y mujeres rumbo a la batalla, y al final los han reunido. Para el encargo del que esta instalación formaba parte, la artista Susan Philipsz devolvió a la vida una selección de instrumentos desfigurados por el conflicto armado: deformados por explosiones, con balazos, o aplastados por escombros. (*Tate Britain*)

X-XII: En contexto

Las exposiciones permanentes de las galerías X a la XII hoy están dedicadas a obras de Anselm Kiefer y Miquel Barceló, acompañadas por dos respectivos y exhaustivos folletos. No obstante, para continuar con el tema de esta exposición temporal, hemos destacado un par de obras de estas exposiciones individuales, y las presentamos en contexto con el tema de «ver» y «oír» introducido en las galerías anteriores.



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. **Anselm 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*)

Como ya hemos visto en las obras de la galería VI, en las que los artistas incorporan referencias musicales a su práctica artística, esta obra, tan oscura y potente, transmite capas de historia por medio de una famosa pieza musical.



Miquel Barceló creó esta pintura como reacción a la fulgurante luz del sol que observó en los desiertos de África. En contexto con los ejemplos de experiencias sensoriales extremas de la galería VIII, esta obra también puede verse como una especie de «ruido visual», en la que esa luz cegadora equivale a un ruido ensordecedor.

‘La luz en el desierto es tan intensa que las cosas desaparecen y las sombras tienen más fuerza que las cosas mismas. Lo que no es tiene más intensidad que lo que es’. (Enrique Juncosa, “Los ciclos terrestres”, p. IV, Miquel Barceló, Obra sobre papel, 1979-1999, MNCARS, Madrid, 1999)

LA ESCALERA:

En los pasillos y rellanos de ambos extremos de la escalera hay tres instalaciones inspiradas por el compositor alemán **Johann Sebastian Bach** (1685 – 1750). Cada uno de los artistas, muy divergentes en cuanto a técnica y formato, ha creado su homenaje particular al compositor.

Rellano superior de la escalera



En esta obra de **Samson Young** (Hong Kong, 1979), el artista imagina una “adaptación ficticia” de la *Cantata del café* de Johann Sebastian Bach a través de canciones, videos, 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*)

Rellano inferior de la escalera



«Los dos maestros que más han influido en mi obra son el mar y Johann Sebastian Bach», dijo una vez el artista Eduardo Chillida. El escultor vasco admiró toda la vida al compositor barroco alemán, con cuya música trabajó de muchas maneras.

El gran homenaje artístico de **Eduardo Chillida** (San Sebastián, España, 1924 – 2002) a Bach es el ciclo gráfico *Hommage à Johann Sebastian Bach*, de 1997. Esta serie de obras en papel hecho a mano alude a algunas de las obras clave de Bach, como *El clave bien temperado*, el *Oratorio de Navidad*, los *Conciertos de Brandeburgo*, *El arte de la fuga* o la *Pasión según San Mateo*. Este ciclo gráfico se complementa con partituras de Bach, con reflexiones escritas a mano de Chillida y con aforismos de otros músicos, escritores y filósofos sobre la esencia de la música. (*Die Welt*)

El Mirador



Spencer Finch (New Haven, CT, EE.UU., 1962) produce trabajos en una amplia variedad de medios, que incluyen acuarela, fotografía, vidrio, electrónica, video y luces fluorescentes. Quizás sea más conocido por lidiar con los elusivos conceptos de memoria y percepción a través de instalaciones de luz. Luego de medir con un colorímetro la luz que existe de forma natural en un lugar y tiempo específico, Finch's reconstruye la luminosidad del lugar a través de medios artificiales. Spencer Finch considera que hay algo crucial en las exploraciones intermedias. “Es algo que interesa a los músicos y artistas”, dice Finch. “Creo que la gente quiere establecer conexiones entre distintos tipos de arte, por el deseo de conectar distintos campos del arte, distintas tradiciones y distintos sentidos”. Para la Teoría de Newton, Finch se basó en el espectro visual establecido por Isaac Newton -al igual que hizo Scriabin- asignando colores a cada nota de la escala cromática, desde el rojo para el do hasta el violeta para el si natural. A continuación, tomó las icónicas *Variaciones Goldberg* de J.S. Bach y tradujo los primeros compases de cada movimiento en una serie de barras de colores, cuya longitud se corresponde con la duración del tono. (*Galerie Nordenhake*)



Las *Variaciones Goldberg* son una composición musical para teclado de **Johann Sebastian Bach** (alemán, 1685-1750), compuesta por un aria y un conjunto de treinta variaciones. Publicada por primera vez en 1741, lleva el nombre de Johann Gottlieb Goldberg, quien posiblemente también fue el primer intérprete de la obra. En este vídeo, **Glenn Gould** (canadiense, 1932-1982) interpreta las «Variaciones». Su primera grabación, en 1955, fue el álbum debut que impulsó su carrera como pianista de renombre internacional y se ha convertido en una leyenda y en un referente para la interpretación de la pieza.