

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)

La Escalera

En los pasillos y rellanos de ambos extremos de la escalera hay tres obras que emplean recursos visuales en su intento de decodificar y recodificar nuestra percepción del sonido. En la parte inferior de la escalera, las obras de Carsten Nicolai y Oliver Beer reducen el sentido del oído a lo más esencial: a ondas auditivas visualizadas y a la parte del cuerpo humano que las convierte en experiencia audible. En la parte de arriba, Ximena Garrido-Lecca presenta un contraste a esta simplicidad al darnos patrones y sonidos que son construcciones, deconstrucciones y reconstrucciones de código en forma de patrones y sonidos. En conjunto, estas obras nos introducen a algunos de los temas que se desarrollarán más adelante a lo largo de la exposición, *Al Vacío*.

Rellano inferior de la escalera



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.

El Mirador



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.

Rellano superior de la escalera



Aleaciones con memoria de forma: Conversión I (2023), de **Ximena Garrido-Lecca** (Lima, Perú, 1980 – Ciudad de México, México y Lima, Perú, actualmente), es una obra textil hecha con hilo de cobre aislado, tejido en un patrón y un diseño inspirado en las estructuras primarias los tejidos precolombinos. Durante la elaboración de la serie de obras a la que pertenece, se desarrolló un lenguaje básico que representaba la acción de tejer. Al analizar la trama y la urdimbre de los tejidos, las repeticiones de formas y colores se transcribieron a un sistema de notación para identificar los patrones básicos y, a continuación, representar su esencia. Este lenguaje, que en un principio constaba de diagramas, flechas, números y códigos en notas manuscritas, se compartió con un grupo de programadores para que lo tradujeran a un código de programación lógico. Los patrones de tejido se interpretaron como constantes para, a continuación, desarrollar un lenguaje basado en comandos a través de *JavaScript*, un lenguaje de programación habitual.

Al vacío: la presencia en el silencio y la ausencia

El poder de la expresión artística se hace patente, especialmente, al fijarnos en los vacíos que existen en su interior y a su alrededor. La ausencia y el silencio son una manera peculiar de presentar experiencias que esperaríamos visuales o auditivas, pero demuestran así que la visión y el sonido son fuerzas tan inherentes que su exclusión, con intención artística, tiene tanto impacto como su presencia. Aunque una experiencia así le exige al espectador paciencia y concentración, el vacío es también una forma de generosidad, y ofrece una voz artística alternativa o un espacio para imaginar. Este esfuerzo convenido por profundizar en la empatía y ver más allá de la superficie tiene su recompensa al implicarnos como destinatarios, como recordatorio de que formamos parte del puzle que hace esencial el arte.

«No hay espacios vacíos ni momentos vacíos. Siempre hay algo que ver, algo que oír. Es más: por mucho que intentemos crear un silencio, no vamos a poder». (John Cage)

Sala V: Ausencia

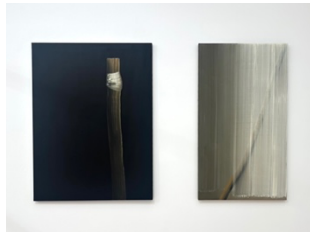
¿Qué pasa cuando las imágenes y objetos artísticos no cumplen nuestras expectativas? ¿Cuándo, en ausencia de figuras, objetos o paisajes, no hay nada familiar a lo que agarrarnos? El minimalismo pone el Arte en primer plano: los trazos, los materiales y el color se convierten en protagonistas. Vemos el Arte en su forma más pura, reducido a su esencia fundacional.

Detrás de la estética simple del minimalismo, que solo es simple en apariencia, hay un profundo compromiso artístico que rinde homenaje a los cimientos materiales y no materiales sobre los que los artistas construyen significados. Además de darles protagonismo, es un proceso que también ayuda a una comprensión más profunda de sus propios significados, tanto los inherentes como los que han evolucionado desde los albores de la humanidad. Se trata de una búsqueda interna de un lenguaje visual que permita una práctica artística de mayor rigor.

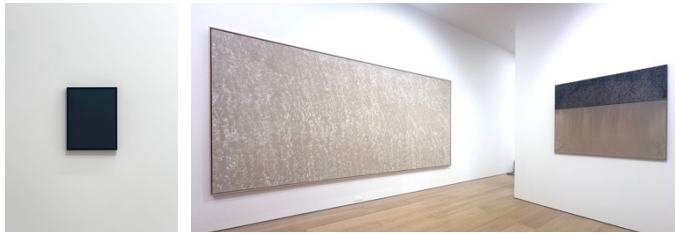
«El pintor no tiene que pintar solamente lo que tenga delante, sino también lo que vea en su interior. Y si en su interior no ve nada, que deje de pintar lo que tenga delante». (Caspar David Friedrich)



Los cuadros que pintó **Joan Hernández Pijuan** (Barcelona, España, 1931 – 2005) a partir de los años 80 marcan su vuelta al informalismo y a la reducción al blanco y negro. El resultado es un profundo interés, dentro de un marco determinado, en el trazo, desde la línea hasta la pincelada.



A **Hyun-Sook Song** (Damyang, Corea, 1952 – Hamburgo, Alemania, actualmente), una pincelada es la prueba definitiva de la paz (o de la agitación) interior de la pintora, y siempre es expresiva. Además, la pincelada siempre es única, porque la relación con la superficie, la escala y la luz siempre es diferente. Otra prueba de la importancia de la pincelada en la obra de Song es el hecho de que los títulos de sus cuadros (izq: *6 Brushstrokes (pinceladas)*, 2022 y dcha: *19 Brushstrokes (pinceladas)*, 2020) se basen en el número de movimientos que ha necesitado para completarlos. Las obras de Hyun-Sook Song son comparables a los haikus: sencillos y breves, pero muy potentes en cuanto a contenido. (*Zeno X*)

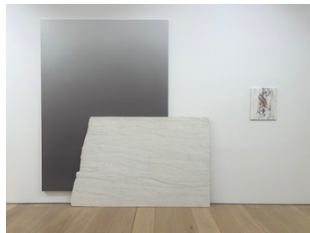


¿Qué es un cuadro cuando se reduce completamente a lo material, cuando no hay gestos, composiciones de color ni imágenes? Para **Frank Gerritz** (Hamburgo, Alemania, 1964), la pintura adopta una forma escultórica, en la que la densidad y la opacidad crean algo físico que trasciende a la ilusión. Pese a su escala diminuta, su presencia se hace tan evidente a distancia como de cerca.

Sin embargo, **Navid Nuur** (Teherán, Irán, 1976 – La Haya, Países Bajos, actualmente) lo plantea de manera opuesta: él desvela cosas que, de otra manera, quedarían ocultas en la mayoría de los cuadros. En *Untitled*, 2015, emplea únicamente lienzo de lino crudo y gesso (usado tradicionalmente como imprimador antes de seguir pintando). Ambos son materiales que, normalmente, quedan tapados en un cuadro terminado. Aquí se convierten en materia y en material, a una escala tan grande que es imposible no fijarse. *Blackblock*, 2012, también tiene sus secretos que revelar: en esta obra, Nuur le saca a la pintura negra, mediante un proceso meticuloso de humectación, las muchas capas de color de las que, de otra manera, no seríamos conscientes.



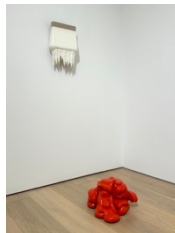
Aunque a menudo emplea materiales cotidianos y humildes, la obra de **Carlos Bunga** (Oporto, Portugal, 1976 – Barcelona, España, actualmente) implica un grado muy desarrollado de cuidado y delicadeza estética, así como una complejidad conceptual que se deriva de la interrelación entre construir y destruir, entre hacer y rehacer, entre lo micro y lo macro, entre la investigación y la conclusión. A caballo sobre la división de la escultura y la pintura, las obras engañosamente delicadas de Bunga se caracterizan por un intenso estudio de la combinación de color y materialidad, mientras que a la vez enfatizan el aspecto performativo del acto creador. (*Galería Elba Benítez*)



El tiempo, efímero y aparentemente ausente, nunca se hace patente en el carácter estático de cuadros y esculturas. No obstante, en estas obras de **Pieter Vermeersch** (Kortrijk, Bélgica, 1973 – Turín, Italia, actualmente), el Tiempo comparte protagonismo, desde la décima de segundo de un trazo decidido al largo rato que se necesita para crear un degradado de color, pasando por los siglos de tiempo geológico que crean patrones en la piedra. En los objetos de Vermeersch, el tiempo parece quedar suspendido a todos los niveles.



Todas las obras que se reúnen en esta pared tienen en común un planteamiento creativo directo y reduccionista. Hay referencias artísticas históricas, profundas, que pueden compartir o no, pero lo que todas tienen en común es el lenguaje del minimalismo, que cede el protagonismo a los aspectos materiales esenciales del arte. La ausencia de técnicas de composición o ilusión permite al espectador centrarse en la pintura y en la piedra, en el color y en el encuadre, en la diversidad creativa que se manifiesta en la elección de materiales y procesos, con significados más profundos de lo que puede parecer visualmente.



Roxy Paine (Nueva York, Estados Unidos, 1966), con sus objetos generados con la PMU (Painting Manufacturing Unit) y el SCUMAK (Sculpture Maker), lleva el protagonismo de lo material a otro extremo: su intervención creativa acaba con estas máquinas, que ha inventado él mismo para encargarse de crear el objeto artístico. Aunque se trate de un guiño a los procesos industriales y a las cadenas de producción en masa, los diferentes parámetros de configuración de las máquinas, la naturaleza de los plásticos líquidos que usa y la reacción de estos a las fuerzas de fricción y gravedad generan siempre piezas únicas.



imágenes de referencia: máquinas que crean las obras de Roxy Paine



Karin Sander (Bensberg, Alemania, 1957 – Berlín, Alemania, actualmente) permite la colaboración de la naturaleza, dejando al aire libre un lienzo preparado una noche entera para crear *One night of rain*, 2008. **Fernando García** (Madrid, España, 1975 - Jerez de la Frontera, España, actualmente), por su parte, experimenta con los materiales y cambia la pintura por vino del Priorat para crear un campo de color que refleja, en parte, la percepción de esta región vinícola. Se trata de obras que desafían los límites de la pintura tradicional, en la que un proceso poco habitual y un material inesperado se convierten en extensiones de conceptos más amplios del tiempo y el espacio contenidos en los propios objetos, sin ilusionismos



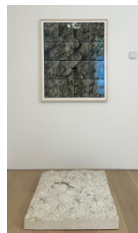
En su serie *Mitad*, **Alberto Peral** (Santurce, España, 1966 – Barcelona, España, actualmente) da nueva vida a antiguas columnas de mármol con un simple gesto de corte y posicionamiento. En este caso, con *Pieza 4*, 2017, se consigue un cuadrado a partir de una forma circular al dejar al descubierto una superficie que llevaba siglos en su interior.



Las obras de **Perejaume** (Sant Pol de Mar, España, 1957) suelen centrarse en el paisaje. Su obra abraza la esencia de la percepción del mismo: ¿qué significa capturar un paisaje en una obra de arte? La piedra, el encuadre y la pintura sobre lienzo reducen lo material a su propia esencia con gran eficiencia y efectividad.



Para **Gerhard Richter** (Dresde, Alemania, 1932 – Colonia, Alemania, actualmente), el gris es «el color ideal para transmitir indiferencia, falta de implicación, no intervención, desesperanza». Por un lado, el gris se convierte, para el artista, en una manera de distanciarse del realismo, de mantener una dicotomía en la que el gris puede ser un color, pero también se vincula con la fotografía en blanco y negro. Por otro lado, las marcas de dedos en la superficie aluden a una intimidad delicada. Una pintura minimalista pero potente, con toda la fuerza de la ambigüedad de la obra de Richter.



Christoph Weber (Viena, Austria, 1974) crea esculturas minimalistas, cada una realizada total o parcialmente con un mismo material: el hormigón; con hormigón, contra el hormigón y a pesar del hormigón. El uso que Weber hace de este material en sus esculturas parece rechazar sus asociaciones más utilitarias, al tiempo que sugiere tanto su solidez como su fragilidad inesperada. En cada una de sus obras, la relación íntima de Weber con el hormigón sirve para trascender el simbolismo social y político que tradicionalmente se le atribuye, en particular su vínculo con la industrialización del siglo XX y su condición de segundo recurso mineral más utilizado por el ser humano en la actualidad, después del agua.

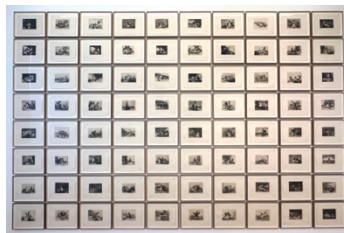
A través de las resonancias sensoriales entre materiales y de un proceso de asociaciones, inversiones y contradicciones, se revela un gesto discreto pero fértil de revalorización. Toda la idea de permanencia y el utilitarismo comercial que transmite el hormigón se disuelven gracias a la cuidadosa investigación que Weber lleva a cabo sobre su potencial inherente aún no revelado. («Christoph Weber: Reseña», *Frieze*, 2012)



Ulrich Rückriem (Düsseldorf, Alemania, 1938) fue influenciado en gran parte por el Minimalismo y los artistas con los que entró en contacto en la década de 1960. Su obra se caracteriza por formas geométricas y sistémicas estructuras racionales, a menudo cortando un bloque de piedra en secciones regulares y volviendo a ensamblar esas partes para explorar escala y proporción. Muy arraigados en los materiales y en los procesos de su trabajo, los rastros de la intervención del artista se dejan deliberadamente al descubierto. Como él afirma, “El material, su forma, características y proporciones influyen y circunscriben mi actividad creativa. Los procesos de trabajo deben permanecer visibles y sus huellas no deben borrarse mediante intervenciones posteriores. – Mi manipulación del material determina la naturaleza del objeto y su relación con su nuevo entorno.”(*Annelly Juda Fine Art, 2015*)

Sala VI: Silenciados

El recorrido por la exposición continua con expresiones artísticas que son reacciones a voces censuradas por conflictos políticos y sociales. Aquí, el lenguaje del Arte sigue siendo una opción cuando te quedas sin palabras y todo es silencio. Se trata de voces valientes que son, a la vez, protestas y gritos de frustración, y que, con el tiempo, documentan momentos importantes de la historia que, de otra manera, habrían caído en el olvido. Del mismo modo que una ausencia puede animarnos a ver las cosas con otra perspectiva, el silencio puede hacer lo mismo a nivel de la escucha.



Francisco de Goya (Fuendetodos, España, 1746 – Burdeos, Francia, 1828) empezó a trabajar en *Los desastres de la guerra* en 1810. A los 62 años tenía sordera y muchos problemas de salud, pero completó su serie de grabados en 1820. Las imágenes son desagradables, y lo son a propósito. Con estos grabados, duros y realistas, Goya no quería plasmar heroicas imágenes de batalla, sino transmitir el resultado trágico de un conflicto bélico.

Aunque el trabajo de Goya en estos grabados coincidió, en buena parte, con la guerra de la Independencia contra Francia, *Los desastres de la guerra* no se publicaría hasta 1863, 35 años después de su muerte. La mayoría de los historiadores sugieren que Goya tenía la intención de retrasar la publicación de la serie hasta que aquellas imágenes, tan cargadas políticamente, pudieran verse sin censura; otros creen que la demora se debía al miedo a represalias por parte del régimen de Fernando VII.

Es imposible hablar del papel crucial que desempeña el arte como voz de los oprimidos, de los que han perdido la esperanza, sin aludir a esta serie de Francisco de Goya. De la manera en la que se presentan aquí, no se prestan tanto a la observación individual. No obstante, como conjunto de obras único, sirve de metafórico telón de fondo a las obras contemporáneas que, sin saberlo, son fruto de esta forma de expresión artística. Como las escenas dantescas de *Los desastres de la guerra*, las narrativas de esta sala son, en ocasiones, difíciles de digerir, pero nos ayudan a apreciar la alternativa que ofrece el lenguaje del Arte cuando las circunstancias hacen que se nos margine o se nos silencie.



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

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



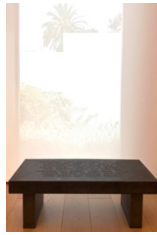
Las fotografías de **Robert Mapplethorpe** (Flora Park, Nueva York, Estados Unidos, 1946 – Boston, Estados Unidos, 1989) suscitaron grandes debates sobre la censura, sobre todo por sus imágenes sexualmente explícitas, que le costaron exposiciones canceladas y demandas. La controversia fruto de la obra de Mapplethorpe se centró en si la expresión artística ha de verse limitada por la moral pública, y en si esto debe afectar a la asignación de financiación. La obra de Mapplethorpe se sigue exponiendo y estudiando, pero los debates sobre la censura en torno a ella siguen a la orden del día y plantean preguntas sobre la libertad artística, y sobre el papel de las instituciones al exponer obras de arte polémicas o disidentes.

Aunque los temas controvertidos que fotografió Mapplethorpe le hicieron pasar a la historia como un héroe, un rebelde y un artista tremendamente libre, es igualmente importante reconocerlo por su compromiso con la ampliación de nuestra definición de belleza, más allá de los constructos sociales definidos desde lo conservador. Da igual si capturaba la fragilidad de una flor o en la cualidad física de un acto erótico: Mapplethorpe lo abordaba todo con precisión y reverencia, dando a sus imágenes una cualidad atemporal que captura lo clásico de una manera más amplia e inclusiva.



Antes de su muerte a los 32 años, por complicaciones del sida, **Hugh Steers** (Washington D. C., Estados Unidos, 1962 – Nueva York, Estados Unidos, 1995) creó imágenes alegóricas de la vida diaria que capturaban el tono emocional y político de la Nueva York de finales de los 80 y principios de los 90. Sus composiciones íntimas, en las que adoptó un estilo representativo y figurativo, en una época en la que se consideraba pasado de moda, son símbolos estremecedores de la vida bajo el espectro del sida. (*Alexander Gray Associates*)

“Es como conjurar.... Es como si al pintarlo se convirtiera en algo real. Pintar a un hombre abrazando a otro es como evocar esa ternura, esa esperanza de que alguien seguirá preocupándose por ti y estará ahí. Es como un deseo, una especie de piedra de toque para los que están traumatizados por las mismas situaciones. Pueden verlo y decir: alguien más ha estado ahí”. (Hugh Steers, 1992)



Jenny Holzer (Gallipolis, OH, EE.UU., 1950 – Nueva York, NY, EE.UU., actualmente) elige con sumo cuidado las palabras. Llegó a Nueva York a finales de los años setenta en un momento cultural y políticamente revolucionario. El feminismo, la desigualdad racial, la pobreza, la Guerra de Vietnam o la epidemia del sida eran algunos de los temas clave entonces. Holzer ha desafiado los límites del arte. La escritura es su medio y el público su audiencia. Al inscribir sus textos en objetos cotidianos, como camisetas, medias, tazas, platos, preservativos o postales. Holzer traslada la sorpresa, la provocación y la crítica al ámbito público. (*Guggenheim Bilbao, “DESDE LA DÉCADA DE 1970 HASTA HOY: JENNY HOLZER EN CONTEXTO”* (extractos))

“El texto... puede ser usado de manera abusiva o puede ser veraz. Depende de quién haga qué y por qué” (Jenny Holzer)



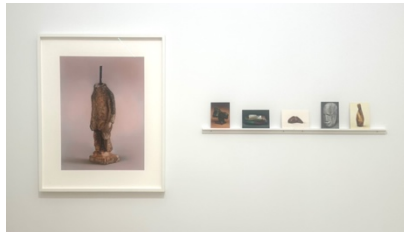
En las esculturas-libro de **Ryan Villamael** (Laguna, Filipinas, 1987), las estructuras de papel crecen y se desbordan de libros antiguos sobre victorias y derrotas históricas, específicamente en la Posguerra de la Segunda Guerra Mundial del Pacífico, cuidadosamente recopilada por el artista en numerosos 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*)

Sala VII: Homenaje silencioso

La resiliencia y el valor de artistas de generaciones anteriores han servido de inspiración a los que vinieron después. Crear obras con referencias a artistas que alzaron la voz frente a la adversidad, o a genios que pasaron inadvertidos por adelantarse a su tiempo, es una manera de rendir homenaje y de dar protagonismo a grandes poetas de todas las disciplinas. Con estas obras, reciben la atención que merecen y siguen motivando a crear potentes mensajes en forma de silencio sutil.



Kang Seung Lee (Seúl, Corea, 1978 – Los Ángeles, CA, EE.UU., actualmente) maneja varias disciplinas artísticas, entre ellas el dibujo, el bordado, la instalación y la apropiación de objetos y materia orgánica. La obra de Lee conjuga las posibilidades narrativas e iconográficas de figuras fallecidas por complicaciones del sida. El artista abre un entorno para que el espectador reconfigure una narrativa *queer* de manera transnacional y transhistórica. Los dibujos, los bordados con hilo chapado en oro de 24 quilates, los objetos colgados del techo y otros elementos instalados en las paredes vehiculan para el espectador diferentes narrativas que rinden homenaje, sin fastos, a figuras clave de la cultura *queer*. Lee se resiste a la narrativa enciclopédica de la historia en favor de una versión más pluralista, para que las dos historias, la micro y la macro, coexistan en la misma instalación. (*Raphael Fonseca, The 60th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia: Stranieri Ovunque / Foreigners Everywhere* curated by Adriano Pedrosa, 2024)



Martí Cormand (Barcelona, España, 1970 – Nueva York, EE.UU., actualmente) aborda temas y propone perspectivas relacionadas con la memoria, las historias sociales y políticas, los lenguajes visuales y los estilos de pintura, simultáneamente, exhibiendo así el sutil poder del arte para comunicarse en una amplia variedad de niveles.

En 1937, 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 el 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. Sus restos se redescubrieron cuando los sacó a la luz la construcción de la estación central de tren de Berlín. Basándose en imágenes, Cormand les da a estas obras nueva vida como retratos en forma de expresiones artísticas renovadas.



Robert Mapplethorpe (Flora Park, Nueva York, Estados Unidos, 1946 – Boston, Estados Unidos, 1989) y **David Wojnarowicz** (Nueva Jersey, Estados Unidos, 1954 – Nueva York, Estados Unidos, 1992) no vivieron en la misma época que Arthur Rimbaud, pero los une su análisis compartido de temas como la rebelión, la sensualidad y los aspectos más oscuros de la experiencia humana, sobre todo en el contexto de sus respectivas disciplinas artísticas.

Una temporada en el infierno, de Arthur Rimbaud, no tuvo buena acogida en el momento de su publicación, en 1873. Fue autopublicada, pero la mayor parte de la primera edición se quedó sin vender y permaneció años en un almacén de Bruselas. Los temas que aborda el poema, que gira en torno a la autodestrucción y la crisis espiritual, sumados a su estilo poco convencional, seguramente no casaban con el gusto literario mayoritario en la época. La obra solo empezó reconocerse a raíz de la muerte de Rimbaud, en 1891 y, sobre todo, al descubrirse y distribuirse los ejemplares no vendidos. **Robert Mapplethorpe**, un fotógrafo conocido por sus imágenes provocadoras y a menudo polémicas, halló inspiración en la poesía cruda y de gran carga emocional de Rimbaud. Con ocasión de una nueva traducción de este poema en prosa en 1986, Mapplethorpe creó esta serie de ocho fotografías que se incluirían en la edición.

Arthur Rimbaud in New York (Arthur Rimbaud en Nueva York), una de las escasas incursiones de **David Wojnarowicz** en la fotografía, articula un testimonio sobre la transformación urbana, social y política de Nueva York. Wojnarowicz, aludiendo a la figura del poeta maldito como única vía del artista para intervenir en la realidad, realiza una crónica de su propia vida y relación afectiva con la ciudad de Nueva York a finales de los años setenta. Retrata a varios amigos con una careta tamaño natural del poeta francés Arthur Rimbaud, adoptando así su identidad y poniendo en evidencia los paralelismos en sus vidas: la violencia sufrida en su juventud, el sentimiento de privación de libertad, el deseo de vivir alejado del ambiente burgués o la propia homosexualidad. Yuxtapone de esta manera el tiempo histórico del poeta simbolista con el presente del autor. (*Salvador Nadales, Museo Reina Sofía*)

Sala VIII: Sustitutos silenciosos

Palabras, símbolos y señales: estos son los códigos que pueden servir de sustitutos silenciosos de objetos y sonidos. Ejercen de marcadores de posición o de representaciones de esas cosas, y nos permiten comunicarnos acerca de ellas, aunque no estén presentes físicamente. En su misma esencia, ya son una forma de poesía y, como tal, son una gran fuente de material y de inspiración artística. En manos de los artistas, a sus significados se les dan nuevas perspectivas, que se sacan a la luz de maneras diversas y creativas. Del mismo modo, las páginas en blanco pueden significar algo más que el vacío. En estas obras, se llenan de potencial y de inclusión y nos sensibilizan la mente, los ojos y los oídos a las sutilezas que nos rodean y que permanecen en lo profundo de nuestro subconsciente.



Empleando un sistema conceptual que **Charles Gaines** (Charleston, NC, 1944 – Los Angeles, CA, EE.UU., actualmente) 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)



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.

**Bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonner
ronntuonnthunntrovarrhounawnskawnloohooorderenthurnuk**

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*)



*imágenes de referencia: un ejemplar de
«Finnegans Wake» de James Joyce y la primera página*



Además de sustituir objetos y sonidos, palabras como *FAME* (*FAMA*) o *TOMORROW* (*MAÑANA*) también pueden representar condiciones humanas efímeras. En la señalética deteriorada convertida en escultura por **Jack Pierson** (Plymouth, Massachusetts, Estados Unidos, 1960 – Nueva York, Estados Unidos, actualmente), el significado va más allá de la definición literal de la palabra «fama» y se convierte en un comentario poético sobre el fracaso del sueño americano, en línea con la búsqueda constante, por parte del artista, de maneras de expresar lo que él llama «la tragedia inherente en la búsqueda del glamour». De manera similar, aunque en un tono más optimista, *Tomorrow*, 2023, de **Claire Kerr** (Wallsend, North Tyneside, Reino Unido, 1968 – Dublín, Irlanda, actualmente), se convierte en forma escultórica, pintada meticulosamente para representar un estencil y transmitir una actitud positiva hacia la oportunidad constante de su pone otro día.



Yohji Yamamoto (Tokio, Japón, 1942) es un diseñador de moda japonés afincado en Tokio y París, reconocido principalmente por su sastrería de vanguardia que incorpora la estética del diseño japonés. Para su colección masculina de primavera-verano 2018, Yamamoto encargó al artista Yusuke Saitoh que retratara a la popular actriz japonesa Eiko Koike con una estética estilizada propia de los años 30; dicha imagen se utilizó para decorar diversas piezas de la colección.

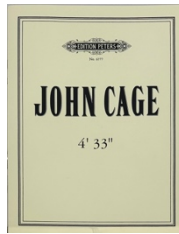
Las prendas de Yamamoto son predominantemente negras. Como él mismo describe: «El negro es modesto y arrogante a la vez. El negro es indolente y sencillo, pero misterioso. Pero, sobre todo, el negro dice esto: yo no te molesto; tú no me molestes». El uso de la imagen de Eiko Koike haciendo el gesto de pedir silencio —el clásico «shh»— en esta prenda en particular parece sintetizar a la perfección su filosofía.



"¡Chitón!"... El dedo contra los labios se ha convertido en un símbolo universal del silencio, cómicamente representado en la fotografía *Paris* de **Richard Wentworth** (Samoa, 1947 – Londres, Reino Unido, actualmente) y en el cuadro *Don't Wake Daddy* de **Martin Kippenberger** (Dortmund, Alemania, 1953 – Viena, Austria, 1997). De manera similar, la cesura con dos barras se ha convertido en símbolo estándar, en la notación musical y en la poesía, del silencio, que **Oliver Beer** (Kent, Reino Unido, 1985 – Londres, Reino Unido, actualmente) invierte aquí de manera desenfadada con un arco de violín roto.



¿Qué significan todas estas peticiones de silencio? Si las contextualizamos, quizá, con las páginas de libros en blanco de las esculturas de pared de **Jordi Alcaraz** (Calella, España, 1963), un trampantojo de **Gerhard Richter** (Dresde, Alemania, 1932 – Colonia, Alemania, actualmente) y de los cuadernos pintados de **Ed Ruscha** (Omaha, Estados Unidos, 1937 – Culver City, Estados Unidos, actualmente), significan algo más que la nada. Del mismo modo que una página en blanco es una invitación al pensamiento y a la contribución, quizás el silencio es una manera de lograr una mayor concentración para oír los sonidos sutiles que el ruido ahoga.



Cuando **John Cage** (Los Ángeles, Estados Unidos, 1912 - Nueva York, Estados Unidos, 1992) compuso *4:33* y se interpretó por primera vez en 1952, se percibió como polémica y cómica a la vez, ya que en ella no parecía sonar ni una nota. No obstante, esta obra seminal ha influido de manera profunda en la música moderna, ya que introdujo el silencio como algo más que una pausa y un vacío de sonido. Lo convirtió en algo más importante: en una oportunidad de oír los sonidos no intencionados que nos rodean. Como dijo una vez el propio Cage: «No hay espacios vacíos ni momentos vacíos. Siempre hay algo que ver, algo que oír. Es más: por mucho que intentemos crear un silencio, no vamos a poder».



Fascinado por la relación entre el sonido y la forma física, **Pablo Dávila** (Ciudad de México, México, 1983) reinventa nuestra percepción y habitabilidad del espacio. Su práctica artística suele reflexionar sobre la impermanencia de la materia y las fuerzas invisibles que dan forma a nuestro mundo, invitando al espectador a conectar con lo fugaz y efímero.

En esta obra, se inspira en Tōru Takemitsu, compositor y escritor japonés especializado en estética y teoría musical. Autodidacta en gran medida, Takemitsu fue admirado por su sutil manipulación del timbre instrumental y orquestal. Es conocido por combinar elementos de la filosofía oriental y occidental, y por fusionar el sonido con el silencio y la tradición con la innovación.

Sala IX: Franz Erhard Walther

En esta galería, tenemos la oportunidad de contemplar seis décadas de obras de Franz Erhard Walther (Fulda, Alemania, 1939), que representan los muchos temas que aborda esta exposición. Walther es considerado, por muchos, padre de movimientos artísticos que se desarrollaron y adoptaron todo tipo de formas, desde el minimalismo a la performance, y su obra es clave para entender el arte contemporáneo de hoy. En el contexto de las ausencias y los silencios, Walther personifica con el ejemplo los conceptos que convierten estas expresiones artísticas en una forma de apertura, generosidad e inclusividad.



La obra de Franz Erhard Walther anticipa muchas de las cuestiones que caracterizan la historia del arte respecto a la condición del objeto artístico (la escultura, sus materiales, técnicas y modos de uso) y la naturaleza del espectador en cuanto receptor y partícipe. Walther entiende sus esculturas como lugares para el cuerpo, espacios habitables que modifican su apariencia y significado en función de múltiples soluciones formales, así como de las acciones que el artista y las propias obras sugieren al público (acciones denominadas por el artista como “activaciones”). Mediante estos recursos el artista reinterpreta la definición del objeto artístico, así como la relación entre el arte y el espectador. Para Franz Erhard Walther el cuerpo es ya en sí la escultura. (*“Franz Erhard Walther: Un lugar para el cuerpo”*, Museo Reina Sofía – Palacio de Velázquez, 2017)



Materialbild Gelb (Cuadro material en amarillo), 1960 consta de una lámina de cartón envuelta en una muselina, que le confiere cuerpo y textura, y pintada de amarillo chillón. Al poder presentarse como cuadro colgado de la pared o apoyada sobre un estante, no es ni una pintura ni una escultura: es algo intermedio. Este tentativo primer paso, con su narrativa de transformaciones, ya recuerda a una performance. Se puede ver a Walther intentar escapar de los límites del plano pictórico.

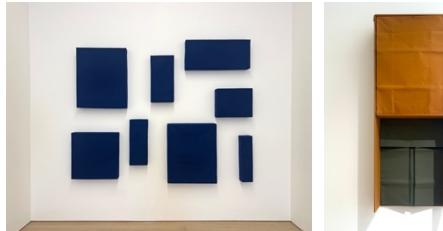


Al principio de su carrera artística, Franz Erhard Walther exploró de manera intensiva los tipos, la tipografía y el diseño de fuentes. Mientras estudiaba diseño gráfico comercial en la *Offenbach Werkkunstschule*, trabajó en el diseño de tipografías. En su trabajo tenía en cuenta la relación entre concepto y lenguaje, y cómo expresarla artísticamente con la forma y el color.

“Cuando hablo del ‘lenguaje como material’, me refiero a algo muy concreto, igual que el escultor utiliza madera y hierro, y el pintor emplea lienzo y pintura al óleo. Esto es antes que nada el material que yo modeló. Cuando armo estas obras con palabras, hago un manejo de las mismas; al tratar con este material tengo la misma sensación que tendría si pintara, dibujara e hiciera una escultura. Añado, quito, corrijo, hago. Pero lo que hago no es una construcción, sino una imagen viva, un organismo”. (Franz Erhard Walther, *Dialogos*)



Los dibujos de Franz Erhard Walther son clave para su obra, ya que documentan, explican y amplían sus esculturas participativas. Estos dibujos, que a menudo incluyen descripciones, diagramas e instrucciones, sirven de puente entre la idea conceptual de la obra y su manifestación física a través de la interacción con el espectador. No son meros bocetos preparatorios, sino parte integral de su práctica artística: ponen de relieve el proceso y la manera en la que el espectador activa las esculturas.



Desde comienzos de los años sesenta, Walther utiliza materiales textiles en la configuración de sus obras. En ellas la costura actúa como un principio constructivo, en la forma que lo hacen el collage y el *assemblage* en el siglo xx cuando estos son concebidos como procesos para la aproximación del arte y la vida. El innegable aspecto táctil, reforzado por el complejo uso del color, dota a estas obras de un carácter lúdico lleno de posibilidades; prototipos textiles que se convierten –en palabras del artista– en un conjunto de condiciones más que en un objeto acabado. (*Franz Erhard Walther: Un lugar para el cuerpo*, Museo Reina Sofía – Palacio de Velázquez, 2017)

Salas 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 Conservati*



Miquel Barceló creó este cuadro como reacción a la intensa luz solar que observó en los desiertos de África. En contexto con las ideas de silencio y ausencia de las galerías anteriores, esta obra también se puede ver como una especie de silencio visual, en el que la luz cegadora convierte las sutiles sombras de las rocas, que normalmente pasamos por alto, en nuestra principal experiencia visual.

‘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)

Ojos y Oídos: una negociación constante

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

**20/21 espacio de arte
la palma**