

03.02.2023–21.01.2024

SENSE RUMB



CONFRONTAR LA IMAGO MUNDI

Artistes participants: Ignasi Aballí, Cresques Abraham, Andreu Alfaro, Kader Attia, Irma Blank, Dineo Seshee Bopape, Andrea Büttner, Miguel Ángel Campano, Juana Francés, Meschac Gaba, Ferran García Sevilla, David Goldblatt, Shilpa Gupta, José Hernández, Erika Hock, Iman Issa, Alfredo Jaar, Voluspa Jarpa, Steffani Jemison, Tadashi Kawamata, Kcho, Bouchra Khalili, José María de Labra, Moshekwa Langa, Richard Long, Ibrahim Mahama, Ángeles Marco, Manolo Millares, Joan Miró, Robert Motherwell, Wangechi Mutu, Guillem Nadal, Miquel Navarro, Ernesto Neto, Gabriel Orozco, Jorge Oteiza, Claudia Peña Salinas, Gala Porras-Kim, Hassan Sharif, Nida Sinnokrot, Joaquín Sorolla i Adriana Varejão

ESTRATÈGIES DE DESORIENTACIÓ PER CONFRONTAR LA IMATGE DEL MÓN

Agustín Pérez Rubio

La imatge del món o *Imago Mundi* constitueix *per se* una manera de projectar desitjos, actituds i aspiracions que arrelen amb la manera de pensar i d'actuar d'un moment determinat. No en va, moltes d'aquestes imatges es crearen per qüestions que empavaven els conflictes bèl·lics, els anhels imperials i les ànsies de dominació i riquesa. Els geògrafs eren qui, gairebé màgicament, observaven els astres, coneixien les mareas, albiraven territoris i en dibuixaven els perfils de les costes, i, aquells qui, al cap i a la fi, construïen un coneixement i una manera de veure «al servei de». Incidien en la narració d'allò que hem anomenat Història —amb h majúscula—, i això implica que aquesta disciplina no sigui només hereva dels guanyadors, homes, monarques, adinerats de classe alta —totes les nocions del cis-heteropatriarcat i de classe hi són implícites—, sinó que han propiciat l'ampliació del coneixement, la manera d'entendre'l i de perpetuar-lo des de la matriu colonial, racista i sexista.

Un bon exemple del que acabam de comentar és la labor dels geògrafs medievals, que foren visionaris i entengueren que la seva tasca era plasmar d'una manera àmplia allò que constituïa ser i estar en el món. Les tècniques que utilitzaven anaven més enllà del que era merament objectivable i, en certa manera, es convertien en narradors o cronistes de la imatge del món que transcendia els seus límits geogràfics. Per això s'interessaren per l'astrologia, l'astronomia, l'eòlica, la geologia, però també per la biologia, la botànica i, fins i tot, per l'antropologia o la sociologia. I com a part integrant de diverses societats del mateix període històric s'incorporen a aquest estudi i representació, ja que, mostrades a través de l'art

Cresques Abraham, *Mapamundi*, 1375. Facsímil, 1983, 66×50 cm. Biblioteca Nacional de España.

del dibuix en miniatura, es presentaran com a *logos i retòrica* —informació i representació—, qualitats que s'utilitzen per a aquest fi.

Ens podria donar pistes sobre el que hem comentat el famós *Atlas català* de Cresques de 1375, que actualment es conserva a la Biblioteca Nacional de França. La tasca dels cartògrafs com a gremi es constituïa a petita escala, a manera de mestre i ajudant o deixeble. En aquest cas, l'artífex fou Cresques Abraham, un jueu resident a l'aljama de Palma. Sobre els motius que portaren a la creació d'aquest atlas, se sap que es podria haver dibuixat amb la intenció d'assessorar el monarca Pere el Cerimoniós en el seu afany per expandir el comerç cap a Orient, un escenari atraient, pròdig en riqueses de tota mena, per la qual cosa s'anelava intercanviar-hi mercaderies directament.¹ Pel que fa al seu fill, cal tenir en compte que, després de les revoltes promogudes contra els jueus en diverses ciutats de la Corona d'Aragó el 1391, optà pel baptisme, adoptà el nom de Jaume Ribes i residí a Barcelona. Aquest apunt biogràfic ens serveix per entendre les nocions antisemites i contra el món àrab que aleshores imperaren per mediació dels Reis Catòlics, en connivència amb la Santa Inquisició. Tot aquell que no fos blanc i cristià no podria viure als territoris de la Corona, ja que la nostra nació —que com a tal es funda amb l'expulsió dels àrabs i els jueus i amb la riquesa del Nou Món—, des de la Inquisició cercà obsessivament la blancor de la pell i la puresa de la sang cristiana. I aquest odi visceral pel color de la pell i les creences s'ha perpetuat de manera xenòfoba fins avui —des del franquisme i passant al sector més conservador de la població espanyola actual—, en què encara es culpa la immigració racialitzada.

Tanmateix, el que més ens interessa comprovar d'aquest atlas és com des d'una petita illa del Mediterrani es recollia

i es transmetia el coneixement. És increïble la representació que fa dels llocs del món conegut, més enllà dels confins transitats per comerciants, pelegrins i mariners. Algunes d'aquestes representacions del continent asiàtic, molt noves en aquells moments, suposen una veritable revolució en la mentalitat de l'època perquè no accepten la creença difosa d'un món fantàstic, com mostren altres exemplars. Tot i que és deutor dels preceptes monàstics i dels mapes produïts en cenobis, aquest atlas, amb la manera geomètrica d'entendre el món sota els designis de Déu, és un bon exemple dels corrents del moment, entre l'empirisme i l'escola monàstica, ja que uneix i concilia aquestes dues tradicions estilístiques, força antagòniques entre si i basades en dues imaginacions o concepcions de la realitat: la nàutica, forjada per una cultura empírica, l'experiència i la pràctica marinera —cal recordar que conté la primera representació de la Rosa dels Vents—; i la monàstica, en l'interès per atorgar visibilitat als fets descrits als llibres sagrats, assumits com a verídics i localitzables.²

Amb el pas dels segles, la nau del coneixement i de les creences donà més importància a la racionalitat, que, d'una banda, ens portà una pretesa secularització i que, juntament amb l'empirisme, deixà enrere altres maneres de creure i d'entendre el món per passar a tenir una forma unívoca. Amb això no es pretén subestimar els estudis d'investigació i artístics que portaren a la confecció d'un document tan important com l'atles, però, després de la conquesta del Nou Món, termes com *igualtat* i *desigualtat* només començaren a usar-se habitualment més endavant, a principis del segle XVII, per influència de la doctrina del dret natural, que sorgí, en gran part, en debats sobre les implicacions morals i legals dels descobriments europeus al Nou Món.³ En part, l'atles és la prova palpable de la manera de representar el món de forma normalitzada, sense tenir en

1. Hernando, Agustín. *El Atlas Catalán de 1375: una representación del mundo en la Mallorca de la Baja Edad Media*. A: *Paratge*, 2018, núm. 31, p. 25, <<https://raco.cat/index.php/Paratge/article/view/366602>>.

2. *Ibidem*, p. 26.

3. Graeber, David; Wengrow, David. *El amanecer de todo. Una nueva historia de la humanidad*. Barcelona: Ariel, 2022, p. 47.

compte les desigualtats i les asimetries d'aquesta representació, que té a veure amb l'eurocentrisme.

Va ser la Il·lustració la que exercí més pressió per postular que no pot existir res més enllà d'allò racional i dotà d'una pretesa interpretació tot el que no fos objectiu, unívoc, i també la que, salvaguardant allò empíric i científic, aplanà la manera d'entendre altres realitats i altres formes d'organització. Personatges com Thomas Hobbes i el seu *Leviatan*, escrit el 1651, text fundacional de la moderna teoria política, o anys després Jean-Jacques Rousseau amb el *Discurs sobre l'origen i els fonaments de la desigualtat entre els homes*, escrit el 1754, sembla que van assentant les bases d'un estudi evolutiu de la història, i tot i que ambdós parteixen de llocs completament diferents, el resultat és força semblant. Una forma fins avui molt contestada també per altres agents i estudis socials, i encara més perquè entenem que va ser el resultat final de la diversa inundació d'idees que arribaren a Europa després la confrontació dels intel·lectuals europeus exposats a altres civilitzacions i idees socials, científiques i polítiques —per mitjà del colonialisme— que no havien ni imaginat amb anterioritat. De tota manera, tot i saber que diverses formes socials i jurídiques portades de les colònies varen ser testades, traduïdes o copiades, això va fer esborrar, encara més, les empremtes de totes aquelles formes de coneixement i experiència fora d'Europa, sense anomenar-les ni especificar-ne la procedència, i mantengueren l'*statu quo* en profit de portar «a bon port» la vella Europa. Però què hauria passat si tot això no hagués esdevingut com va tenir lloc? Quina altra narració tendríem ara? Quines formes d'apropament polític, legislatiu i social ens constituïrien? De quina manera podríem entendre tot el que ens envolta? Podríem continuar parlant de desigualtat sense que hagués existit aquest concepte? Són algunes de les preguntes que ens sorgeixen si ens endinsam en els postulats de la Il·lustració i deixam enrere altres coneixements i cosmogonies no occidentals.

En parlar de la labor curatorial en un museu, com a construcció il·lustrada amb matriu colonial, és convenient entendre

altres estratègies que confrontin, interpel·lin i es resistesquin a la pròpia institució, ja que, com comenta Rolando Vázquez, els museus funcionen alhora com a processos de subjectivació de tot el que pot ser emmarcat normativament, mentre que realitzen formes de subjugació en denigrar o esborrar els que no tenen cabuda en el seu cànon epistèmic o estètic.⁴ Per això, les accions i els desitjos dels artistes i les formes, potencials, d'apropament a aquestes obres per les seves resistències estètiques i formals són el motor d'aquesta confrontació, tant les històries silenciades que ara emergeixen de manera directa i literalment com la invisibilització al registre i al no enteniment de la seva artísticitat, o aquelles que es basen en altres maneres d'apropament no només racional, sinó de capital alliberador. Formes que els artistes han traçat en aquesta resistència a l'ordre colonial en què el Museu i les nostres maneres de pensar, aprendre, comunicar i produir s'assenten. En molts de casos, de manera resilient, per entendre que perdre el rumb, no arribar a una direcció concreta, és part d'una estratègia, d'un nou aprenentatge.

En aquesta guia de viatge *Sense Rumb*, les parets albiren un horitzó que es mou aleatòriament a manera de meridians i paral·lels, i incideixen encara més en la noció de temps com a material de les nostres col·leccions. El temps com un material usurpat de què parla Aníbal Quijano⁵ en referir-se a l'espoli esdevingut amb la conquesta. Perquè l'espoliació no va ser només de béns materials i terres, sinó que la colonialitat va fer que s'adoptàs un altre temps diferent al que tenien les cultures conquerides i s'erradicàs qualsevol noció de temporalitat que no fos la lineal i el calendari pel qual es regien els conqueridors.

4. Vázquez, Rolando. *Vistas of Modernity. Decolonial aesthetics and the end of the contemporary*. Amsterdam: Mondriaan Fund, n. 14, 2020, p. 14.

5. Quijano, Aníbal. «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina». A: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014, p. 219-264.

Així, en aquesta pèrdua espacial també hi ha implícita una pèrdua temporal, on el passat i el futur podrien donar-se la mà, on les estratègies temporals no coneixen una linealitat clara i on el sentiment de desorientació ens envaeix plàcidament, com a manera de desposseir-nos de la matriu eurocèntrica colonial.

Transcendir el gir copernicà

A la primera sala, la línia blava divideix l'horitzó entre el cel i la terra, però a la vegada també sembla l'equador —la línia imaginària que divideix el planeta en dos hemisferis, Nord i Sud—, que ha marcat la història de la humanitat. Aquesta línia a la qual remet Adriana Varejão està escrita com a destí al palmell de la nostra mà, i va ser identificada per l'expedició geodèsica de francesos i espanyols de 1736 a la ciutat de Quito, a 13 km escassos del centre de la ciutat, encara que amb anterioritat les comunitats natives locals feien en aquests mateixos espais ofrenes al Sol. Una línia que transformà els estudis científics, des de la mirada altiva dels europeus envers les comunitats locals colonitzades.

En aquest sentit, la sala constitueix una altra manera d'entendre la imatge històrica del món, constreny el temps i proposa altres projectes de representacions possibles. Guillem Nadal n'és un exemple quan qüestiona el mapamundi de Mercator amb què hem crescut, sense projeccions fidedignes de les dimensions ni de les posicions terrestres, sempre amb Europa al centre i empetitint Àfrica. A més, en aquesta mostra es fan salts temporals com a estratègia de confrontació i dislocació entre l'atles i les realitats socials posteriors, com les persecucions infligides per Torquemada que ens recorda Manolo Millares a les seves obres i poemes, o les creences hebraïques, com ara la Càbala, a què remet el títol *Sephiroth* [Šefirot] de José María de Labra Suazo, que fa referència als deu atributs i emanacions de la Càbala en què l'infinít es revela a si mateix, en abisme, com el que proposa Miquel Navarro.

Des de l'edat mitjana, passant per la Il·lustració, la idea de la forma esfèrica de la Terra, els càlculs, les geometries i les

anàlisis precises propiciaren una manera d'enfocar el positivisme, però l'art ha fet que hi hagi formes més obertes per poder entendre noves relacions, tant a través del càlcul, amb l'ús de l'àlgebra o l'aritmètica, com en les equivalències i percentatges —Ignasi Aballí—, o en la geometria esfèrica que en aquests anys va donar tants de maldecaps. Aquesta relació amb la rodonesa del planeta, propera a la visió que avui en tenim, comença a agafar protagonisme en el sistema del món de Copèrnic (1473-1543), modificat per Kepler (1571-1630) i Galileu (1564-1642), que estudiaren la major part de les projeccions per entendre aquest registre com un joc geomètric de formes en relació amb l'astrologia. Una relació semblant la trobam a *Hillargia. La luna como luz movediza* [Hillargia. La lluna com a llum movedissa], 1957-2003, de Jorge Oteiza, a l'exterior de l'edifici.

Els plànols que es mouen i intercanvien la rotació —tant lunar com planetària— els trobam en altres obres, com les d'Ángeles Marco; a les boles suspeses com a planetes a la pintura de Joan Miró a manera de constel·lació o galàxia; a les esferes de Gabriel Orozco, que ens remet al començament d'un viatge a la targeta d'embarcament aeri de l'artista. Però si ens traslladam a un començament llegendari, a mons on els éssers o les entitats que vivien dins les aigües eren part integrant d'un univers d'espècies no humanes, apareixen a la sèrie de les aigües de Juana Francés i, més específicament, a l'obra de Hassan Sharif *Ammonite n° 1* [Ammonits n. 1], una escultura que recorda tant els mol·luscs fòssils de conquilla en espiral com materialment els nusos de cordes d'amarrament dels vaixells. La pròpia història de la navegació s'ha fossilitzat per plantejar-nos formes de navegació més actives i menys extractives.

A la sala del conflicte entre cel i terra, horitzó i verticalitat, aquesta ambivalència la podríem trobar a la peça d'Ernesto Neto, o a la de Miguel Ángel Campano, qui, a través de preteses formes o utensilis sobre una superfície, sembla que engana l'ull. Tot i que en aquesta sala tenim un doble sentiment, ja que si a l'explanada del museu Richard Long ens proposa diverses opcions per agafar un camí, o per escapar, amb els *Five Paths*

[Cinc camins], 2004, de pedres, a l'interior ens enfrontam, de forma no rectilínia, sinó multidireccional, a un passat que ens agradaria esborrar o fer desaparèixer, que és el que ens planteja Ferran García Sevilla amb la seva pintura, taques o rastres, amb què sembla que ens delata com a censors d'una història i ens assenjala de manera múltiple el camí a seguir. La pintura, per la seva ductilitat, és perfecta per exemplificar aquesta iconografia i concepció matèrica, com la presenta Ferran García Sevilla amb la seva manera oberta d'enfrontar-se a les formes i direccions. Sembla que hem canviat completament de sentit i estem sumits en un «gir copernicà», com a canvi radical de perspectiva que suposa el plantejament general de la filosofia d'Immanuel Kant. Per això, el filòsof prussià és present a la sala, al fons, com un *backdrop* que aglutina gran part dels continguts de la sala i ens dona pas a la següent. El «gir» de Kant és similar al que va fer Copèrnic, qui suposa que és l'espectador el que gira, en lloc de les estrelles. El gir copernicà de Kant demostra que hom assoleix més coneixement si té en compte el lloc, el temps i les condicions del seu propi punt de partida. Per això, hem de reconèixer les condicions d'una imatge si es vol entendre el que representa.

Però realment volem entrar en el camí segur del coneixement i seguir Kant en aquests canvis? Andrea Büttner ens desconcerta amb el seu joc de suport i literalitat alhora. Per això, en un primer moment, l'artista alemanya ret homenatge a la filosofia de Kant, però al mateix temps ens sembla estrany, ja que un dels trets més característics de l'obra de Kant és la sistematicitat, i Büttner aposta per una mena de sistema que desafia l'ambició de sistematitzar, perquè complica les dualitats i distincions convencionals. Sembla que *Kant's Critique of the Power of Judgment* [Crítica de la facultat de jutjar de Kant] de Büttner és també una mena de sistema sense sistema, una unitat heterogènia de dualitats desafiades i desafiants en què les imatges són literals. I, en la seva literalitat, interrompen i alhora donen suport, i pertorben entre el *backing* i l'homenatge. Al capdavant, Büttner qüestiona la manera de concebre l'art desestabilitzant el sistema de què s'escapa, igual que el rumb en aquest viatge.

Desmantellant el gir lingüístic: la història invisible

Com es pot humanitzar de nou la història, si no és amb imaginació i estratègies de reescriptura que advoquin per deixar escapar la imaginació i crear empelts, o curtcircuitar l'esdevenir de la història fins ara explicada? Amb Kant com a teló de fons, i les nocions del seu gir, que arribaren fins a la filosofia del llenguatge passant per Wittgenstein i Gustav Bergmann fins a Richard Rorty⁶ el 1967. El seu «gir lingüístic» va generar una nova manera d'entendre la filosofia, encara que no deixa de tenir un cert caràcter universalista, fins i tot en la seva oposició a la tradició anterior, ja que afirma que el pensament sobre el llenguatge ideal era sistemàtic, purament descriptiu i amb limitacions, influït pels supòsits teòrics de la metafísica, la filosofia analítica i el positivisme, als quals mostrarà oposició, igual que a la noció de veritat objectiva.

Prenent com a punt de partida Rorty, però intentant portar-lo a la plàstica de l'escriptura, podem observar en aquesta aturada del viatge de l'exposició que els treballs mantenen una confrontació amb el pensament i l'escriptura històrica des de diverses formes de resistència. Una, simple, és la manera com Robert Motherwell utilitza el *collage* d'un diari de 1966 a *Guardian* nr 3 [Guardià n. 3], en què agafa el full del diari per trencar la narració de la notícia i propicia un col·lapse temporal motivat per l'esquinçament del temps en els mesos de què ens parla la notícia; és una manera de distorsió i opacitat temporal que la lectura i aquesta obra assumeixen com a estratègia. Aquesta impossibilitat sobre l'exercici de l'escriptura també la presenta el treball d'Irma Blank, qui, davant la condensació del signe en aquesta societat hiperinformada i informatitzada, proposa l'escriptura inintel·ligible a mà com a manera de negar i cegar un contingut, no el fet mateix de la possibilitat

6. Rorty, Richard. (1967). *El giro lingüístico. Dificultades metafísicas de la filosofía lingüística*. Barcelona: Paidós/I.C.E - UAB, 1990.

de reinventar una altra escriptura i una altra hipòtesi per a la creació futura d'una narrativa més diversa.

La utilització de signes que aparentment no tenen una lògica, o en els quals la nostra racionalitat es queda bloquejada quan intenta interpretar-los, és part del treball d'investigació sobre el qual versa l'obra de Steffani Jemison. L'artista centra la seva recerca en el cas de l'escriptura codificada il·legible de Ricky McCormick, un home afroamericà a qui trobaren mort en un camp de Missouri el 1999 amb notes codificades en un paper escrit que portava a la butxaca i que l'FBI mai no va ser capaç d'interpretar. L'artista presenta una microhistòria —al més pur estil foucaultia— com a manera d'humanitzar la narrativa d'esdeveniments traumàtics i, alhora, ens en separa i ens genera un sentiment d'incertesa i ambivalència dels signes i la història, ja que el gest enèrgic a manera de gargot o de grafit aquí opera paral·lelament a la cultura dominant, a l'escriptura llegible, que s'hi oposa de manera subtil però directa. Oposadament ens presenta maneres de desorientar el flux dominant de la història, sobretot en el cas dels estudis afroamericans en què l'artista aprofundeix en les seves investigacions.

D'una manera més directa, l'artista xilena Voluspa Jarpa confronta la història escrita a través del paper cremat, maltractat i tensionat com un cos, i construeix una obra-dispositiu formada per enciclopèdies d'història llatinoamericana, juntament amb documents dels serveis d'intel·ligència nord-americans sobre els països de la regió i eines d'usos i oficis quotidians. L'obra fa al·lusió a l'halo fantasmal de la història de violència que va assolir el continent durant les dictadures militars de què informen els documents, i revelen la participació dels EUA amb les elits, que col·laboraren en connivència. El llibre, sotmès per les eines de treball, interpel·la sobre la impossibilitat de l'escriptura de la història en aquests països a causa de la dependència geopolítica i de la condició de secret d'aquesta informació. Una reflexió sobre la necessitat de visualitzar la història com una història de «contaminacions» de poders

interns i externs que produeixen les nostres vivències, en el passat, però també en l'esdevenir de la contemporaneïtat.

Hi ha altres estratègies d'oposició a la narrativa lineal i a la forma d'escriptura històrica, però amb imatges. Les publicacions, les revistes o el rastre d'allò fotogràfic acull i condensa en si mateix una informació que permet, segons el punt de mira, entendre una nova narrativa per la literalitat de la microhistòria o per la fixació d'una història no explicada. El treball d'Alfredo Jaar opera en aquest sentit, interessat per com la narrativa visual d'algunes publicacions constitueix el capital simbòlic i universal d'una època, tot i ser tendenciosa. En aquest cas d'Àfrica, ja que s'evidencia la mala premsa que el magazín americà *LIFE* realitza a través de la minimització d'aquest continent a les seves portades. Un altre cas és el del fotògraf sud-africà David Goldblatt, qui a les seves fotografies de llocs específics fa referència a les microhistòries no contades que han format part d'una narrativa important. Les seves imatges recullen espais públics i privats on els processos de mort, opressió i sanció són presents. Si bé es va fer conegut com a fotògraf en contra de l'*apartheid*, les seves imatges presenten espais que van més enllà dels esdeveniments violents de l'*apartheid* i reflecteixen alhora les condicions que els provocaren. La seva estratègia, com ell mateix la denominava, és un «desapassionament» a l'hora de fotografiar per erradicar i evitar judicis fàcils.

El·llegat colonial en la contemporaneïtat

Entrar en aquest espai contribueix a la il·lusió d'estar en un veritable museu històric on diverses escultures, tèxtils, orfèbreria i tapissos ens acompanyen contemporàniament. Els artistes obren la capsula de Pandora per començar a parlar sobre els vestigis de la història, la tradició colonial i el que implica als nostres ulls. És conscient en la narració curatorial la incorporació de la pintura de Joaquim Sorolla, on la Verge, símbol de cristiandat, juntament amb les ofrenes amb objectes

d'argenteria, brocats daurats al tèxtil, etcètera, ens recorda que tot aquest or i aquesta plata el portaren els conqueridors en nom de la religió i la cultura sota la salvaguarda d'un estat monarquicoimperial. No en va, encara que la seva pinzellada, de principis del segle XX, tengui un record romàntic i un cert halo costumista, no es pot deixar passar la violència exercida en els cossos de tot un continent, l'americà, i l'espoli de matèries primeres o d'objectes sota la influència de l'església cristiana; és la història contada des de l'eurocentrisme imperalista o els èxits de la cultura que sembla que només venen de la tradició grecoromana.

Molts dels objectes, edificacions i obres artístiques que ens han arribat porten implícit el servei de l'homenatge, sia per festivitats religioses —com les talles i l'orfebreria a què fèiem referència— o per homenatjar batalles o fets bèl·lics, que comportaven una victòria sobre altres, encara que amb el pas del temps han quedat com a cossos fossilitzats en forma de ruïna. Així s'esdevé amb els arcs del triomf, com el que ens presenta José Hernández a la seva pintura postmoderna. Amb el títol *Histórica II* [Històrica II] entenem que hi ha una distància entre la imatge que la representa, l'arquitectura mateixa i el coneixement històric. Tal vegada ens pot fer recordar que hi ha altres maneres de narrar i altres històries per contar, que existeix també la hibridesa en la manera que el colonialisme va irrompre en diverses cultures, fins i tot en altres imperis i monarquies. Per això, la hibridesa és un concepte que s'utilitza sovint en els estudis postcolonials. Descriu com la barreja de les cultures del colonitzat i del colonitzador pot produir un tercer espai per a una comprensió més nova i sovint disruptiva de la identitat cultural. Des d'aquesta concepció ens parla el treball de Wangechi Mutu. Un dels seus temes més recurrents és la violència de la dominació colonial, especialment a Kènia, el seu país natal. A *Crown* [Corona], 2006, ret homenatge a totes les dones que han patit aquesta dominació. Mutu presenta aquesta obra com a espai artístic per explorar una consciència informada sobre el fet de ser una dona africana en una mena

de genealogia a la qual ret homenatge sense deixar de banda l'amarga crítica decolonial.

Però els artistes no només ens qüestionen la narració de la història i la seva construcció a través de la representació i del capital simbòlic, sinó que també ho fan des del qüestionament de la finalitat original d'aquests objectes que es troben des de fa segles als nostres museus i les formes de classificació que reben. Gala Porras-Kim s'hi endinsa, investiga aquest patrimoni i exerceix pressió sobre aquests sistemes de classificació, conservació, exposició i coneixement que tenim als museus i que suposen, ara per ara, les nostres convencions. L'objectiu d'aquests treballs és desafiar aquestes institucions perquè estiguin a l'alçada de la seva missió, encara que potser també ens empeny a concebre els nostres propis protocols, regles i manaments des d'una altra perspectiva, qüestionant moltes vegades la idoneïtat d'aquests objectes dins l'espai de representació i construcció, tant institucional com nacional. Moltes d'aquestes preguntes són també evidents a *Heritage Studies* [Estudis del patrimoni] de l'artista Iman Issa, que a partir d'un deambular sense rumb fix per museus es deixa encantar per objectes que troba exposats sota canons enciclopèdics i per la forma en què estan exposats: les paraules de les descripcions de la cartella o les nomenclatures utilitzades per a determinats objectes antics. Més endavant concep l'obra com una unió entre text i objecte. L'artista ens qüestiona allò que té a veure amb el passat, la propietat i la manera i comprensió de l'ús de la història. Issa utilitza la disciplina de l'estudi del patrimoni per fer-nos evidents les relacions entre diferents cultures, objectes i temps en observar i establir relacions d'interès i rellevància en la nostra contemporaneïtat, a partir d'una clara necessitat en el present, perquè també tinguin una funció.⁷

7. O'Neil-Butler, Lauren. «Iman Issa talks about her work in Sharjah Biennial». A: *ARTFORUM, Interviews*, 4 de març de 2015, <<https://www.artforum.com/interviews/iman-issa-talks-about-her-work-in-the-sharjah-biennial-50485>>.

La nostra modernitat ha jugat a ser una mena de cortina, un *backdrop* penetrable, que, si bé perpetua el poder colonial dels ordres de la conquesta, també n'oculta les conseqüències, que moltes vegades se'ns obliden. Així és com opera al centre de la sala la peça d'Erika Hock *Curtain (wave / figure with mouth)* [Cortina (ona/figura amb boca)], 2020, ja que pren com a punt de partida el famós Café Samt & Seide de Lilly Reich i Mies van der Rohe i permet la mobilitat no només al voltant d'aquesta cortina, sinó també «a través de». Si l'obra funcionàs com a espai modern perpetuador de la colonialitat, podríem pensar que hi ha també esquerdes i espais per on penetrar i travessar aquesta colonialitat en favor de l'entesa d'altres cultures. Aquest és el cas de les formes mesoamericanes amb què treballa Claudia Peña Salinas, qui posa sobre la taula que la geometria ha estat utilitzada amb anterioritat per cultures ancestrals —en el seu cas asteques o mesoamericanes—, i relaciona l'extractivisme existent amb les estètiques que la modernitat ha adoptat, en aquest cas l'ull de Déu o Tzicuri, en el món de l'art, en obres com *Homage to the Square* [Homenatge a la plaça], de Josef Albers, i en molts altres.

Les cortines penetrables de la modernitat es poden veure associades al cabell, per la caiguda, la longitud, el pes, etcètera, i que a més pot ser un indicador de l'edat, l'autoritat, l'estatus social o la religió en contextos diversos. Fins i tot en algunes cultures africanes, els flocs de pèl s'utilitzen com a substància potent amb poders sobrenaturals. Fascinat pel trenat dels cabells d'Àfrica occidental a Occident, i inspirat en les arquitectures i tecnologies, Meschac Gaba ens presenta dos productes aparentment divergents de la humanitat, el cabell i l'arquitectura, que es troben aquí com a símbols igualment significatius de la cultura moderna i reassignen el significat de l'arquitectura i les experiències culturals. La seva apropiació de la imatgeria turística permet a l'espectador desconstruir la iconografia occidental i pertorbar les maneres de representació en l'art contemporani, alhora que incideix en altres formes de producció cultural que no han tengut vigència en l'art d'Occident.

La modernitat es pot entendre com una gran ombra que ha enfosquit sabers i ha fet arribar, avui dia, al col·lapse a través de la hiperproducció amb el suport del progrés de l'avantguarda. Ho podem observar també a les arts, i en el que subjau a l'obra de Kader Attia. Una mena d'espectres, a manera de màscares africanes, són els envasos i deixalles de la societat actual tecnificada, ja que al llarg de les darreres tres o quatre dècades hi ha hagut una tendència que podríem anomenar d'amnèsia de les societats consumistes. Viuen només en el moment i consideren que tot és una mena d'estat de coses que existeix tal qual. Ens afanyam a oblidar que les arts primitives han tengut una influència considerable en l'art modern, especialment en el cubisme, i pretenem que això no sigui important.⁸

*El futur del passat:
quan la conseqüència es fa causa*

Seguint aquest viatge sense rumb i mirant enrere ens adonam —de la mateixa manera que passava al final d'*El planeta dels simis*— que no parlem del passat, sinó d'un pretèrit futur. Històries i successos que hem viscut fins i tot en la nostra existència, en què les obres reflecteixen esdeveniments sociopolítics dels quals no podem apartar la mirada perquè formen la història de la desigualtat, que continua. Per això, entrar en aquest espai és topar-nos de cara amb alguns dels aspectes més cruels de l'existència en temps real: esclavitud, migració, misèria, violència i resistència per sobreviure. Sembla que som en una etapa feudal quan parlem d'aquests conceptes, com ara al segle XIII, en què hem començat aquest viatge, però estam en ple segle XXI.

Una d'aquestes conseqüències ve produïda a partir de la història colonial a través de l'esclavitud dels treballadors, a la qual fa referència l'obra en jute d'Ibrahim Mahama, tant

8. *L'Empreinte de l'Autre. Interview with Kader Attia*, 2016. A: Point contemporain, 2017, <<https://pointcontemporain.com/focus-kader-attia-lempreinte-de-lautre/>>.

en el passat com per la mà d'obra associada a la industrialització global. Pel fet d'usar un material directament vinculat a la producció de cacau ghanès, Mahama situa en primer pla aquests debats i deixa clar que tots estam connectats, i que som còmplices de les desiguals relacions de poder de la producció de mercaderies.⁹ A aquestes desigualtats fa referència Denise Ferreira da Silva¹⁰ —en relació amb els mecanismes d'extractivisme i expropiació que la postilustració ens ha deixat—, tant en el cas dels esclaus com dels treballadors racialitzats sota el jou colonial. Aquestes accions propiciaren, en molts contextes, el moviment del camp a la ciutat de les persones, que viuen de manera precària i funden espais d'arquitectura informal, com ara les *favelas* al Brasil, que ens mostra Tadashi Kawamata, amb un altre ordre social, polític i econòmic que no està regit per les lleis, sinó per la resiliència i resistència a aquests ordres. Interpel·lant l'ordre, però portant la *favela* al paroxisme de la desigualtat i a l'aniquilament dels drets humans, arribam a situacions com les que es varen viure pel nazisme i el feixisme als camps de concentració. De manera contemporània també els hem tengut al segle XX, com va passar amb l'*apartheid* a Sud-àfrica. Aquest terrible moment de la vida en aquesta nació africana és el que evidencia de manera narrativoal·legòrica Moshekwa Langa, que irònicament ens fa evident que aquest moment de segregació racial i manca de llibertat va ser més un infern no al·legòric que aquesta referència a l'edèn d'Hieronymus Bosch que dona l'artista en el seu títol.

Una de les realitats més perverses de la política internacional és la creació de fronteres atenent l'interès del nou ordre mundial global sense importar les raons darrere de cada situació. Una d'aquestes fronteres i les seves problemàtiques esdevé a la frontera entre el Pakistan i l'Índia. Una barrera de filferro

9. Amarica, Sarah. *Jute, Entangled Labour, and Global Capital*. A: *Esse*, núm. 94, tardor 2018, p. 52-59.

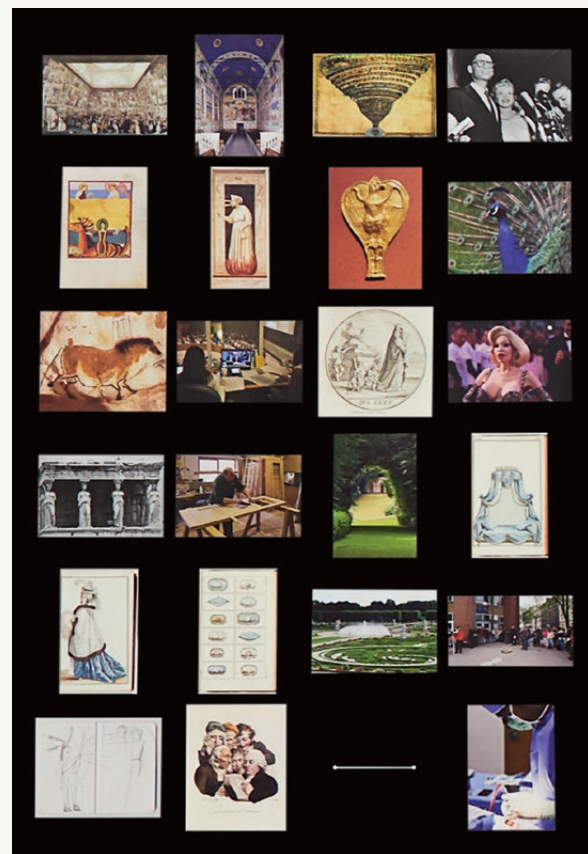
10. Ferreira da Silva, Denise. «The most perfect hallucination». A: *Unpayable Debt*. Londres: Sternberg Press, 2022, p. 83-161.

espinós que l'Índia construïa 150 metres dins la línia zero al llarg de la frontera que comparteix amb Bangladesh. Ens en parla l'obra de Shilpa Gupta a partir de dades precises, però també de nocions deliberadament ocultes —en aquest cas els noms de les dues nacions— que serveixen com a advertiment que el pas del temps, igual que els moviments de les persones, fan inútil qualsevol intent d'esquematzar i simplificar els fets. Sovint, les vores porten els enfrontaments, i la repressió de les veus que s'aixequen en contra d'un ordre es reprimeixen amb bales recobertes de goma, com recorda l'objecte escultòric de Nida Sinnokrot. Fabricat amb enderrocs, pilotes inservibles i amarres recollides a Jerusalem, semblen projectils que adopten trets antropomòrfics en el moment previ a l'impacte, en una referència commovedora a la producció del martiri.

Com veim, la construcció de límits és la creació de conflictes, que provoquen, de la mateixa manera que l'equador, un desplaçament dels sentits i dels moviments migratoris, no sols com a intent i proposta formal —com ens mostra Andreu Alfaro a la seva escultura de línies—, sinó que s'obre al món la necessitat de sortir d'un context i lluitar en contra del sotmetiment a què el Sud Global ha estat obligat. D'això ens en parla l'escultura de Kcho, qui ens mostra la dificultat de mantenir-se surant, sia en una pastera o sobrevivint en condicions difícils per a una comunitat. Com també els passa als immigrants indocumentats del projecte de Bouchra Khalili, com a manera de resistència. *Mapping Journey #2* [Maieig d'un viatge #2] crea una contracartografia del Mediterrani que apropa històries personals i fronteres polítiques. Els minuts que passam escoltant aquests «treballadors indocumentats» ens fan entendre la barbàrie i la violència del que realment significa, perquè ens donen una lliçó de política, economia i humanitat.¹¹

11. Berrada, Omar. «Bouchra Khalili. Four selected videos from The Mapping Journey Project 2008- 2011». A: *Memórias inapagáveis. Um olhar histórico no Acervo Videobrasil*. São Paulo: Edições Secs São Paulo | Videobrasil, 2014, p. 233.

Potser només podem escapar-nos, i com a estratègia de resistència escoltar les cartografies sonores dels rius continentals d'Àfrica de Dineo Seshee Bopape, o invocar les creences cosmològiques i les sacerdotesses vudú com a acte d'empoderament i de confrontació, com fa Bopape, qui, amb un ús poètic d'un llenguatge arrelat en un significat personal, es basa en referències de l'esoterisme, l'espiritisme i la diàspora africana. El que en un principi pot semblar esperançador i transitori, llibertat i fugida, pot transformar-se en dol o en pèrdua. L'artista deixa intencionadament obertes a la interpretació associacions ben denses: curació, natura, cosmologia, moviment, a través d'escapes individuals, col·lectives i globals. Perquè la ferida colonial continua oberta per a les comunitats BIPOC i per a les sexualitats dissidents al cisheteropatriarcat, que han hagut i han de patir la violència de la doctrina colonial de la religió i les seves conseqüències. Per això, aquest viatge és un transcurs en què en la seva alteritat posa en evidència els privilegis per transformar les desigualtats d'aquesta *Rising Majority* i cerca més sostenibilitat en els compromisos, maneres de treball i visions a l'hora de contar la història que està per venir.



Andrea Büttner, *Kant's Critique of the Power of Judgment*
[Crítica de la facultat de jutjar de Kant], 2014 (detall).
Conjunt d'onze impressions ófset, 178 × 118 cm c/u.
Edició: 5+2 P.A. Es Baluard Museu d'Art Contemporani
de Palma, dipòsit col·lecció Juan Bonet



Guillem Nadal, *Projecte per a un mapa* 33, 1971. Tècnica mixta damunt tela, 114x146 cm. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, dipòsit Fundació Caixa de Balears



Bouchra Khalili, *Mapping Journey #2* [Mapeig d'un viatge #2], 2008 (fotograma del vídeo). Vídeo. Beta SP transferit a DVD, Pal, color, so. Duració: 2' 46". Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, dipòsit col·lecció Juan Bonet



Iman Issa, *Heritage Studies #7* [Estudis del patrimoni #7], 2015.
Fusta, fusta pintada i text en vinil, 198 × 60 × 48 cm. Edició:
1/3 + 2 P.A. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma,
dipòsit col·lecció Juan Bonet

JO, L'OBRA D'ART

Iman Issa

Els museus d'art enciclopèdics, patrimonials o etnogràfics es plantegen, en gran mesura, com a centres de coneixement, com a espais que instrueixen sobre altres èpoques i llocs i les exposicions dels quals s'orienten envers aquest objectiu. Els objectes històrics que mostren aquests museus es presenten com a proves materials d'aquelles altres èpoques i llocs, i observar-los amb atenció pot ser molt revelador i instructiu. L'autenticitat dels objectes i la capacitat de rastrejar-ne la procedència són clau per atorgar-los l'autoritat que requereix aquest propòsit. Així doncs, un museu demostra realment la seva vàlua quan tradueix el seu material en un contingut que els espectadors puguin assimilar, per la qual cosa no és estrany que se'ls critiqui quan no proporcionen un context adequat a les seves exposicions, ja que això impedeix als visitants ubicar els objectes en el seu marc de referència i relacionar-los amb els pobles, les èpoques i els llocs de què suposadament procedeixen. I és que els museus han d'oferir un context exhaustiu i veraç que permeti descodificar i gaudir d'aquests objectes.

D'altra banda, al llarg de les darreres dècades molts de museus i col·leccions etnogràfiques s'han vist obligats a replantejar-se i a desposseir-se dels vincles inextricables amb el colonialisme i les seves pràctiques extractivistes. El remei majoritari a aquest dilema ha consistit a revisar les descripcions i la informació històrica que acompanyen els objectes per oferir unes explicacions menys esbiaixades o més sensibles culturalment, sia consultant fonts més locals a l'hora d'escriure aquestes descripcions o (rars vegades) esmentant que, alguns cops, aquests objectes es varen sostreure il·legalment o violentament del seu lloc de procedència abans de ser adquirits o donats al museu. En canvi, en pocs d'aquests casos s'ha abordat la capacitat d'aquests objectes d'impartir coneixement, de parlar sobre els seus pobles, èpoques i llocs d'origen; unes èpoques i unes

cultures que, encara que continuen existint al nostre voltant, hem relegat al passat i als llocs remots, com succeeix amb molts d'objectes indígenes en museus dels Estats Units. En aquest sentit, la capacitat expressiva d'un objecte té a veure amb la naturalesa mateixa del museu —que pot modelar-lo fàcilment— i depèn, sobretot, de la sensibilitat i de l'encert del material amb què el museu el relacioni.

Dels objectes se n'espera que siguin testimonis innocents d'alguna cosa que es queda més enllà dels objectes mateixos. No tenen la capacitat de resistir-se a tal propòsit o de confirmar-lo; ans al contrari, són extremadament susceptibles al context, víctimes d'informacions històriques que a vegades són discriminatòries. Delimitats pel material que els acompanya i incapços de reflexionar sobre aquest material o d'esquivar-lo, són exhibits a pesar seu perquè els visitants consumeixin i extreguin tot allò que en confirmi o en rebati la percepció, sobre els objectes mateixos i sobre els llocs, les èpoques i les cultures als quals suposadament representen. Així doncs, els objectes històrics són unes víctimes que només poden rescatar uns curadors o directores de museu escrupolosos que sàpiguen proveir-los d'un context més «autèntic».

Potser és aquest llegat dels museus etnogràfics i la seva relació amb les exposicions el que, al llarg de les darreres dècades, ha portat molts artistes a intentar redefinir la seva relació amb els museus com a espais on es mostren les seves obres d'art: des de negar-se a acceptar que el museu tengui un rol didàctic *de facto* fins a insistir a controlar com s'exhibeix el seu treball, com es contextualitza i com es rep a cada moment. Molts assumeixen la tasca de refutar i redefinir la idea mateixa d'obra d'art i la naturalesa i el funcionament de la institució que la mostra. I és així que s'ha creat la figura de l'artista (entès) que pren el control de totes les facetes de la seva obra. Una figura que és capaç de percebre, desentranyar i transmetre el sistema sota el qual opera. Una figura que tal vegada empra trucs, fingeix o s'inventa personatges i històries amb la finalitat de crear un espai per reflexionar que coincideix amb la visió de l'artista

sobre la seva pròpia obra i sobre com ha de ser rebuda. Una figura la intenció, astúcia, humor, perspicàcia i intel·ligència de la qual es converteix en material a contemplar i a estudiar. Una figura el nom de la qual el visitant vol saber, juntament amb la seva biografia i les peculiaritats de la seva pràctica. I aquest nom ajuda l'artista a establir els paràmetres de la seva obra en els seus propis termes, alhora que permet als museus i als seus visitants agrupar aquesta obra. Relacionar l'obra amb la persona física de l'artista potser ha donat peu que vulgui controlar com es disposa la seva creació, però també ha garantit que les obres se situïn ideològicament dins un context que els atorgui un sentit estètic, històric, social i polític. Es pot dir que el potencial d'una obra d'art per escapar-se del seu context o per reflexionar-hi està estretament relacionat amb la voluntat del seu creador. Sovint depèn de la seva fortalesa de caràcter, així com de la seva identitat, talent, interessos i inquietuds, sense oblidar la capacitat de provocar i de fer visible. Cal esperar que els visitants d'avui es demanin: «Què intenta mostrar-me l'artista?». I molts d'aquests artistes opten per erigir la seva obra al voltant d'aquesta expectativa, i la utilitzaran per dirigir-se al seu públic confirmant-la o refutant-la. Aquest, a més, és un dels motius pels quals conèixer el nom i la biografia d'un artista es considera necessari en contemplar i observar una «obra d'art», entesa en contraposició a un objecte (que, a diferència de l'obra d'art, potser es pot contextualitzar mitjançant texts museològics que no necessàriament al·ludesquin a un creador concret, si és que se'n coneix la identitat).

Això pot ajudar a entendre una crítica habitual a les exposicions d'art: l'excessiva focalització en una temàtica o en una geografia. A aquestes exposicions sovint se les acusa de desposseir els artistes del poder sobre el seu treball i de donar a les obres d'art un enfocament més aviat etnogràfic, que pretén que les obres s'expressin a pesar de si mateixes i independentment de la intenció del seu creador. Es conceben com a peces sense capacitat (com els objectes etnogràfics) per reflexionar sobre el context en què es mostren ni sobre la seva recepció,

ni tampoc per subvertir-lo. Se suposa que s'exhibeixen per a un públic que les consumeix com a proves d'una idea o com a fonts de coneixement dels llocs i de les cultures als quals representen.

El control sobre la presentació i la interpretació d'una peça sembla oscil·lar entre trobar-se parcialment en mans de l'artista o raure plenament en mans dels historiadors de l'art, els curadors i les institucions que mostren l'obra, que poden permetre's la llibertat d'ubicar-la d'una manera que al creador li resulti falsa. John Cassavetes solia afirmar que li interessava més filmar el que els seus actors acabaven mostrant a pesar de si mateixos que allò que pretenien mostrar —el que per a molts era indicatiu de la seva genialitat i per a altres, la confirmació de les seves preteses tendències manipuladores. Una dinàmica similar sembla que es produeix en moltes d'aquestes exposicions, els curadors de les quals se senten capacitats per generar continguts o sentiments a partir d'una obra, independentment dels coneixements o de les intencions de l'artista o de si aquests continguts o sentiments li poden semblar reduccionistes.

Ens posem del costat que ens posem en aquest debat, sol donar-se per fet que les obres d'art no tenen capacitat —per si mateixes, sense la contribució dels seus creadors o dels expositors— per imposar-se sobre el seu context i definir els termes de la seva recepció. Però, per més rara que sigui, sabem que existeix una obra d'art amb aquesta capacitat: una obra d'art que no té interès que la vegin com a víctima del seu context ni a ajustar-se a les intencions del seu creador. Una obra d'art que s'oculta o es mostra a voluntat, i de la qual se'n modifica sovint la data i el lloc de concepció. Una obra d'art que, si es relega a la història, posa en dubte aquesta història, i que si és atribuïda a la identitat, gusts o desgrats del seu creador, decideix atribuir-se a si mateixa un creador distint, un que potser s'hagi inventat ella o que va viure en una altra època, més d'acord amb el seu punt de vista actual. Una obra d'art que fins i tot pot optar per conservar el nom del seu creador, però redefinint-ne la identitat, vinculant-lo a perspectives i atributs més apropiats. Una obra d'art ubicada en una època i un lloc concret, però que

es reserva el dret a canviar en la mesura en què ho faci aquesta època o aquest espai. Una obra d'art que diu que està feta per un advocat, un historiador, un artesà o una altra figura, però que sap perfectament que està i només podrà estar feta per un artista. Una obra d'art que remodela la institució que l'acull: un dia l'exonera, i empara amb orgull la seva declaració d'intencions, i un altre dia l'avergonyeix, fora de si, en renega i li impedeix seguir la línia prèviament marcada. Una obra d'art que es reserva el dret a participar en algun debat, a vegades confirmant la línia de pensament d'un curador i d'altres guardant silenci, per bé que alguns s'esforcin perquè s'expressi. Una obra d'art que defuig el qualificatiu d'obra d'art i insisteix que l'anomenin document, artefacte, objecte, film, relat o reportatge. Una obra d'art que pot estar en qualsevol recinte, sia un museu etnogràfic, municipal, regional, modern o contemporani, o en qualsevol altre centre. Una obra d'art que pot adoptar qualsevol aspecte, so, sensació o presència material o immaterial i que només eclipsant totes les circumstàncies d'exhibició, interpretació, classificació i recepció pot, orgullosament i sense vacil·lar, proclamar-se una «obra d'art». Una proclamació que el sagaç creador de l'obra d'art tal vegada senti ara la necessitat d'apropiar-se, i fins i tot és possible que ho faci, adopti cautelosament el nom «Jo, l'obra d'art», i faci una pausa breu abans d'afegir «un artista que exhibeix (s'exhibeix) en algun moment de l'any 2023».



Dineo Seshee Bopape, *Reneilwe (we are given)* [Reneilwe (hem rebut)]. De la instal·lació *Sedibeng, (It comes With the Rain)* [(Sedibeng, (arriba amb la pluja))], 2016. Acer pintat, filferro, corda, herbes, amulets, plomes, fusta, adhesius de vinil, mirall, estructura, 223×128×40 cm, mirall 34×0,6 cm. Edició: 3 + 2 P.A. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, dipòsit col·lecció Juan Bonet

Sense Rumb.
Confrontar la *Imago Mundi*
Del 3 de febrer de 2023
al 21 de gener de 2024

Organització

Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Direcció

Imma Prieto

Comissariat

Agustín Pérez Rubio

Coordinació exposició

Catalina Joy
Claudia Desile

Registre

Soad Houman
Rosa Espinosa

Muntatge

Art Ràpid
Es Baluard Museu

Transport

Inteart
Art Ràpid

Assegurances

Correduría March-Rs

Disseny gràfic

Hermanos Berenguer

Textos

Agustín Pérez Rubio. Comissari
Iman Issa. Artista

Traduccions

Àngels Àlvarez

Impressió

Esment Impremta

Crèdits fotogràfics

Imatge procedent dels fons de la
Biblioteca Nacional de España,
portada
Mareike Tocha. Cortesia de
Hollybush Gardens i David
Kordansky Gallery, p. 21
David Bonet, p. 22, 24
Cortesia de l'artista, p. 23
Cortesia de Sfeir-Semler Gallery, p. 30

© de la present edició,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2023
© dels textos, els autors
© Andrea Büttner, Bouchra Khalili,
VEGAP, Balears, 2023
© Dineo Seshee Bopape, Iman Issa,
Guillem Nadal, 2023
© Successió Miró, 2021

Agraïments

Gori Aloy, Juan Bonet, Maria
Teresa de la Fuente, Alberto
Gallardo, Javier Gómez Cordero,
Carmen Rodríguez de Tembleque,
Ana Santos Aramburo
Biblioteca Nacional d'Espanya,
Fundación Helga de Alvear,
Voluspa Jarpa Studio, Galeria
Carlier Gebauer, Galleria Continua,
Hollybush Gardens, Sfeir-Semler
Gallery

DL PM 00065-2023

ISBN 978-84-18803-55-0

Exemplar gratuït
Prohibida la venda

#SENERUMBESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10
07012 PALMA
T. (+34) 971 908 200

HORARI: DE DIMARTS A DISSABTE DE 10 A 20 H
DIUMENGE DE 10 A 15 H