

SIN RUMBO

03.02.2023–21.01.2024



CONFRONTAR LA IMAGO MUNDI

Artistas participantes: 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 y Adriana Varejão

ESTRATEGIAS DE DESORIENTACIÓN PARA CONFRONTAR LA IMAGEN DEL MUNDO

Agustín Pérez Rubio

La imagen del mundo o *Imago Mundi* constituye *per se* un modo de proyectar deseos, actitudes y aspiraciones que enraízan con la forma de pensamiento y la manera de actuar de un momento determinado. No en vano, muchas de estas imágenes fueron creadas por cuestiones que amparaban los conflictos bélicos, los anhelos imperiales y las ansias de dominación y riqueza. Los geógrafos eran quienes casi mágicamente observaban los astros, conocían las mareas y avistaban territorios dibujando los perfiles de sus costas, y quienes, al fin y al cabo, estaban construyendo un conocimiento y una manera de ver «al servicio de». Incidían en la narración de aquello que hemos llamado Historia —con h mayúscula—, y ello implica que dicha disciplina no sea solamente la heredera de los ganadores, hombres, monarcas, adinerados de clase alta —todas las nociones del cisheteropatriarcado y de clase están implícitas—, sino que han propiciado la ampliación del conocimiento, su manera de entenderlo y perpetuarlo con su matriz colonial, racista y sexista en todos sus términos.

Un buen ejemplo de lo anteriormente comentado es la labor de los geógrafos medievales, que fueron visionarios y entendieron que su labor era plasmar de una manera amplia lo que constituía ser y estar en el mundo. Las técnicas que utilizaban iban más allá de lo meramente objetivable y, en cierta medida, se convertían en narradores o cronistas de la imagen del mundo que estaba más allá de sus propios límites geográficos. Por ello, la astrología, la astronomía, la eólica, la geología, pero también la biología, la botánica, incluso la antropología, o la sociología, fueron de su interés. Y como parte integrante de diversas sociedades del mismo periodo histórico forman parte

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

de este estudio y representación, pues mostradas a través del arte del dibujo en miniatura van a ser presentadas como *logos y retórica* —información y representación—, cualidades que se utilizan para dicho fin.

Nos podría dar pistas sobre lo comentado el famoso *Atlas catalán* de Cresques de 1375, que se conserva en la actualidad en la Biblioteca Nacional de Francia. La labor de los cartógrafos como gremio se constituía a pequeña escala, a modo de maestro y ayudante o discípulo. En este caso, el artífice fue Cresques Abraham, judío residente en la aljama de Palma. Sobre los motivos que llevaron a la creación de este atlas, se sabe que pudo ser dibujado con la intención de asesorar al monarca Pedro el Ceremonioso en su afán por expandir el comercio hacia Oriente, un atrayente escenario pródigo en riquezas de todo tipo y con el que se ansiaba intercambiar mercancías directamente.¹ Respecto a su hijo, hay que tomar en consideración que, tras las revueltas promovidas contra los judíos en diversas ciudades de la Corona de Aragón en 1391, optó por el bautismo y adoptó el nombre de Jaume Ribes, residiendo en Barcelona. Este apunte biográfico nos sirve para entender las nociones antisemitas y contra el mundo árabe que en estos tiempos iban a imperar por mediación de los Reyes Católicos, en connivencia con la Santa Inquisición. Todo aquel que no fuera blanco y cristiano no podría vivir en los territorios de la Corona, puesto que nuestra nación —que como tal se funda con la expulsión de árabes y judíos y con la riqueza en el Nuevo Mundo—, desde la Inquisición buscó obsesivamente la blancura de la piel y la pureza de la sangre cristiana, perpetuado este odio visceral por el color oscuro y las creencias, de forma xenófoba hasta hoy —desde el franquismo y pasando a la parte más conservadora de la población española actual—, culpando a la inmigración racializada.

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

De todos modos, lo que más nos interesa comprobar de este atlas es cómo desde una pequeña isla del Mediterráneo el conocimiento era recogido y transmitido. Es increíble la representación que realiza de lugares del mundo conocido, más allá de los confines transitados por comerciantes, peregrinos y marineros. Algunas de ellas muy novedosas, en el momento de su realización, del continente asiático, que suponen una verdadera revolución en la mentalidad de la época ya que no aceptan la creencia difundida de un mundo fantástico, como muestran otros ejemplares. Aunque deudor de los preceptos monásticos y de los mapas producidos en cenobios, este atlas, en su manera geométrica de entender el mundo bajo los designios de Dios, es un buen ejemplo de las corrientes del momento, entre el empirismo y la escuela monástica, puesto que aúna y concilia estas dos tradiciones estilísticas, bastante antagónicas entre sí y apoyadas en dos imaginaciones o concepciones de la realidad: la náutica, forjada por una cultura empírica, la experiencia y la práctica marinera —hay que recordar que contiene la primera representación de la Rosa de los Vientos—; y la monástica, en su empeño por otorgar visibilidad a los hechos descritos en los libros sagrados, asumidos como verídicos y localizables.²

Con el devenir de los siglos, la nave del conocimiento y de las creencias iría hacia una mayor racionalidad que, por una parte, nos trajo una supuesta secularización y que, junto al empirismo, dejó atrás otras maneras de creer y de entender el mundo para pasar a tener una forma unívoca. Con ello no se pretende restar importancia a los estudios de investigación y artísticos que llevaron a la confección de un documento tan importante como el atlas, pero, tras la conquista del Nuevo Mundo, términos como *igualdad* y *desigualdad* solo comenzaron a cobrar un uso habitual mucho después, a principios del siglo XVII, por influencia de la doctrina del derecho natural, que surgió, en gran parte, en debates acerca de las implicaciones morales y legales de los descubrimientos europeos en el

2. *Ibidem*, p. 26.

Nuevo Mundo.³ En cierta medida, el atlas es la prueba palpable de la manera de representar el mundo de forma normalizada, sin atender a las desigualdades y las asimetrías de esta representación, que tiene que ver con el eurocentrismo.

Fue la Ilustración la que ejerció una mayor presión por postular que no puede existir nada más allá de lo racional y dotó de una supuesta interpretación a todo aquello que no fuera objetivo, unívoco, y también la que, salvaguardando lo empírico y científico, aplanó la manera de entender otras realidades y otras formas de organización. Personajes como Thomas Hobbes y su *Leviatán*, escrito en 1651, el texto fundacional de la moderna teoría política, o años más tarde Jean-Jacques Rousseau y su *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, escrito en 1754, parece que están sentando las bases de un estudio evolutivo de la historia, y aunque ambos parten de sitios completamente diferentes, el resultado es bastante similar. Una forma hasta hoy muy contestada también por otros agentes y estudios sociales, y más aún cuando podemos entender que fue el resultado final de la diversa inundación de ideas que llegaron a Europa tras la confrontación de los intelectuales europeos expuestos a otras civilizaciones e ideas sociales, científicas y políticas —por medio del colonialismo— que no habían ni imaginado con anterioridad. De todos modos, aun sabiendo que varias formas sociales y jurídicas traídas de las colonias fueron testadas, traducidas o copiadas, esto hizo borrar, aún más, las huellas de todas aquellas formas de conocimiento y experiencia fuera de Europa, sin ser nombradas o especificando su procedencia, y mantuvieron el *statu quo* en provecho de llevar «a buen puerto» a la vieja Europa. Pero ¿qué hubiera pasado si todo esto no hubiera acontecido como tuvo lugar? ¿Qué otra narración tendríamos ahora? ¿Qué formas de acercamiento político, legislativo y social nos constituirían? ¿De qué manera podríamos entender todo aquello que nos rodea? ¿Podríamos seguir hablando de desigualdad sin que hubiera existido este

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

concepto? Son algunas preguntas que surgen si nos adentramos en los postulados de la Ilustración, dejando atrás otros conocimientos y cosmogonías no occidentales.

Al hablar de la labor curatorial en un museo, como construcción ilustrada con su matriz colonial, es conveniente entender otras estrategias que confronten, interpelen y se resistan a la propia institución, puesto que, como comenta Rolando Vázquez, los museos funcionan al mismo tiempo como procesos de subjetivación para aquellos que pueden ser enmarcados por ellos normativamente, mientras que realizan formas de subyugación al denigrar o borrar a aquellos que no tienen cabida en su canon epistémico o estético.⁴ Por ello, las acciones y deseos de los artistas y las potenciales formas de acercamiento a estas obras en sus resistencias estéticas y formales son el motor de esta confrontación, tanto las historias enmudecidas que ahora se escuchan de manera directa en su literalidad como la invisibilización al registro y al no entendimiento de su artisticidad, o aquellas que se basan en otras maneras de acercamiento no solo racional sino de capital liberador. Formas que los artistas han trazado en esta resistencia al orden colonial en el que el Museo y nuestras maneras de pensar, aprender, comunicar y producir se asientan. En muchos casos, con carácter resiliente, para entender que perder el rumbo, no llegar a una dirección concreta, es parte de una estrategia, de un nuevo aprendizaje.

En esta guía de viaje *Sin Rumbo*, las paredes parecen atisbar un horizonte que se mueve aleatoriamente a modo de meridianos y paralelos, incidiendo aún más en la noción de tiempo como material de nuestras colecciones. El tiempo como un material usurpado, del que habla Aníbal Quijano⁵ al referirse

4. Vázquez, Rolando. *Vistas of Modernity. Decolonial aesthetics and the end of the contemporary*. Ámsterdam: Mondriaan Fund, n. 14, 2020, p. 14. (T. del A.)

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

al expolio acontecido en la conquista. Pues el expolio no fue solo de bienes materiales y tierras, sino que la colonialidad hizo que se adoptara otro tiempo diferente al que tenían las culturas conquistadas, erradicando cualquier noción de temporalidad que no fuera la lineal y el calendario por el que se regían los conquistadores. En este sentido, en nuestra pérdida espacial también viene implícita una pérdida temporal, donde el pasado y el futuro podrían darse la mano, donde las estrategias temporales no conocen una linealidad clara y donde el sentimiento de desorientación nos invade plácidamente, como modo de despojarnos de la matriz eurocéntrica colonial.

Transcender el giro copernicano

En la primera sala, la línea azul divide el horizonte entre cielo y tierra, pero a su vez también parece ser el ecuador —línea imaginaria que divide el planeta en dos hemisferios, Norte y Sur—, que ha marcado la historia de la humanidad. Esa línea a la que remite Adriana Varejão está escrita como destino en la palma de nuestra mano, y fue identificada por la expedición geodésica de franceses y españoles de 1736 en la ciudad de Quito, a escasos 13 km del centro de la ciudad, aunque con anterioridad las comunidades nativas locales hacían en esos mismos espacios ofrendas al Sol. Una línea que transformó los estudios científicos, desde la mirada altiva de los europeos hacia las comunidades locales colonizadas.

En este sentido, la sala compone otra forma de entender la imagen histórica del mundo, constriñendo el tiempo y proponiendo otros proyectos de representaciones posibles. Guillem Nadal es un ejemplo de ello, cuestionando el mapamundi de Mercator con el que hemos crecido, sin proyecciones fidedignas de las dimensiones, ni de las posiciones terrestres, siempre con Europa en el centro y empequeñeciendo África. Además, en esta muestra existen saltos cronológicos como estrategia de confrontación y dislocación entre el atlas y realidades sociales posteriores, como las persecuciones infligidas a los judíos por Torquemada, como nos recuerda Manolo Millares en sus

obras y poemas. O las creencias hebraicas, como la Cábala, a las que remite el título *Sephiroth* [Sefirot] de José María de Labra Suazo, que hace referencia a los diez atributos y emanaciones de la Cábala en las que el infinito se revela a sí mismo, en abismo, como el que propone Miquel Navarro.

Desde la Edad Media, pasando por la Ilustración, la idea de la forma esférica de la Tierra, los cálculos, las geometrías y los análisis precisos propiciaron una manera de enfocar el positivismo, pero el arte ha hecho que existan formas más abiertas para poder entender nuevas relaciones, bien de la mano del cálculo, con el uso del álgebra o la aritmética, como en las equivalencias y porcentajes —Ignasi Aballí—, o en la geometría esférica que en estos años dio tantos quebraderos de cabeza. Esta relación con la redondez del planeta, cercana a la visión que hoy detentamos, comienza a tomar protagonismo en el sistema del mundo de Copérnico (1473-1543), modificado por Kepler (1571-1630) y Galileo (1564-1642), estudiando la mayor parte de las proyecciones para entender este registro como un juego geométrico de formas en relación con la astrología. Una relación parecida la encontramos en *Hillargia. La luna como luz movediza*, 1957-2003, de Jorge Oteiza, en el exterior del edificio.

Los planos que se mueven e intercambian su rotación —tanto lunar como planetaria— los encontramos en otras obras, como las de Ángeles Marco; en las bolas que flotan como planetas en la pintura de Joan Miró a modo de constelación o galaxia; en las esferas de Gabriel Orozco que nos remiten al comienzo de un viaje en la tarjeta de embarque aéreo del propio artista. Pero si nos vamos a un comienzo legendario, a mundos donde los seres o entidades que vivían en las aguas eran parte integrante de un universo de especies no humanas, estos aparecen en la serie de las aguas de Juana Francés y, más específicamente, en Hassan Sharif, con su título *Ammonite n° 1* [Amonites n. 1]. Su escultura recuerda tanto a los moluscos fósiles de cocha en espiral como materialmente a los nudos de las cuerdas de amarre de barcos. La propia historia de la navegación se ha fosilizado para plantearnos formas de navegación más activas y menos extractivas.

En la sala del conflicto entre cielo y tierra, horizonte y verticalidad, esta ambivalencia la podríamos encontrar en la pieza de Ernesto Neto, o en la de Miguel Ángel Campano, quien, a través de supuestas formas o utensilios sobre una superficie, pareciera que regaliza un engaño al ojo. Aunque un doble sentimiento nos acoge en esta sala, pues si en la explanada del museo Richard Long nos propone diversas opciones para tomar un camino, o escapar con sus *Five Paths* [Cinco caminos], 2004, de piedras, en el interior nos enfrentamos, de forma no rectilínea sino multidireccional, a un pasado que nos gustaría borrar o hacer desaparecer, es lo que nos plantea Ferran García Sevilla. En su pintura, sus manchas o rastros, parece que nos delata como censores de una historia, señalando de forma múltiple el camino a seguir a través de las flechas. La pintura en su ductilidad es perfecta para ejemplificar esta iconografía y concepción matérica, como lo presenta Ferran García Sevilla en su manera abierta de enfrentarse a las formas y direcciones. Pareciera que hemos cambiado completamente de sentido y estamos sumidos en un «giro copernicano», como cambio radical de perspectiva que supone el planteamiento general de la filosofía de Immanuel Kant. Por ello, el filósofo prusiano está presente en la sala, al fondo, como un *backdrop* que aglutina gran parte de los contenidos de la sala y nos da paso a la siguiente. El «giro» de Kant es similar al que hizo Copérnico, quien supone que es el espectador quien gira en lugar de las estrellas. El giro copernicano de Kant demuestra que uno adquiere un mayor conocimiento si tiene en cuenta el lugar, el tiempo y las condiciones de su propio punto de partida. Debemos, por ello, reconocer las respectivas condiciones de una imagen si se quiere entender lo que representa.

Pero ¿realmente queremos entrar en el camino seguro del conocimiento y seguir a Kant en estos cambios? Andrea Büttner nos desconcierta con su juego de apoyo y literalidad al mismo tiempo. Por ello, en un primer momento, la artista alemana rinde homenaje a la filosofía de Kant, pero a su vez nos parece extraño, puesto que uno de los rasgos más característicos de la obra de Kant es la sistematicidad, y Büttner apuesta por

una especie de sistema que desafía la ambición de sistematizar tanto como complica las dualidades y distinciones convencionales. Pareciera que *Kant's Critique of the Power of Judgment* [Crítica de la facultad de juzgar de Kant] de Büttner es también una especie de sistema sin sistema, una unidad heterogénea de dualidades desafiadas y desafiantes donde las imágenes son literales. Y en su literalidad, interrumpen tanto como apoyan, perturbando entre el jaqueo y el homenaje. A fin de cuentas, Büttner está cuestionando la manera de concebir arte, desestabilizando al propio sistema del que escapa, igual que el rumbo en este viaje.

*Desmantelando el giro lingüístico:
la historia invisible*

¿Cómo humanizar de nuevo la historia, si no es con imaginación y estrategias de reescritura que aboguen por dejar escapar la imaginación y crear injertos, o cortocircuitar el devenir de la historia hasta ahora contada? Teniendo a Kant como telón de fondo, y las nociones de su giro que llegaron hasta la filosofía del lenguaje pasando por Wittgenstein y Gustav Bergmann hasta Richard Rorty⁶ en 1967. Su «giro lingüístico» generó una nueva manera de entender la filosofía, aunque no deja de tener cierto corte universalista, aun en su oposición a la tradición anterior, pues afirma que el lenguaje ideal que se venía pensando era sistemático, puramente descriptivo y con limitaciones, influido por los supuestos teóricos de la metafísica, la filosofía analítica y el positivismo, a los cuales mostró oposición, al igual que a la noción de verdad objetiva.

Tomando como punto de partida a Rorty, pero intentándolo llevar a la plástica de la escritura, podemos observar en esta parada del viaje de la exposición que los trabajos mantienen una confrontación con el pensamiento y la escritura histórica

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

desde diversas formas de resistencia. Una simple es la manera en la que Robert Motherwell utiliza el *collage* de un periódico de 1966 en *Guardian nr 3* [Guardian nr 3], donde toma la hoja del diario para romper la narración de la noticia, propiciando un colapso temporal motivado por el desgarrar del tiempo en los meses de los que nos habla la noticia; es una manera de distorsión y opacidad temporal que la lectura y esta obra asumen como estrategia. Esta imposibilidad sobre el ejercicio de la escritura también la presenta el trabajo de Irma Blank, quien, frente a la condensación del signo en esta sociedad hiperinformada e informatizada, propone la escritura ininteligible a mano como modo de negar y cegar un contenido, no el hecho mismo de la posibilidad de reinventar otra escritura y otra hipótesis para la creación futura de una narrativa más diversa.

La utilización de signos que aparentemente no tienen una lógica, o en los que nuestra racionalidad queda bloqueada al intentar interpretarlos, es parte del trabajo de investigación sobre el que versa la obra de Steffani Jemison. La artista hunde su investigación en el caso de la escritura codificada ilegible de Ricky McCormick, un hombre afroamericano encontrado muerto en un campo de Misuri en 1999, con notas codificadas en un papel escrito que llevaba en su bolsillo y que el FBI nunca fue capaz de interpretar. La artista presenta una microhistoria —al más puro estilo foucaultiano—, como modo de humanizar la narrativa de acontecimientos traumáticos y, a su vez, nos separa de los mismos generando un sentimiento de incertidumbre y ambivalencia de los signos y la historia, pues el enérgico gesto a modo de garabato o grafiti aquí opera paralelamente a la cultura dominante, a la escritura legible, que se opone a ella de forma sutil pero directa al mismo tiempo. En su oposición nos presenta formas de desorientar el flujo dominante de la historia, más aún en el caso de los estudios afroamericanos donde la artista hunde sus investigaciones.

De una forma más directa, la artista chilena Voluspa Jarpa confronta la historia escrita a través del papel quemado, maltratado y tensionado como un cuerpo, donde construye una obra-dispositivo formada por enciclopedias de historia latino-

americana, junto a documentos de los servicios de inteligencia norteamericanos sobre los países de la región y herramientas de usos y oficios cotidianos. La obra alude al halo fantasmal de la historia de violencia que asoló al continente durante las dictaduras militares de las que los documentos informan, y revelan la participación de EUA con las élites que colaboraron en connivencia. El libro, sometido por las herramientas de trabajo, interpela sobre la imposibilidad de la escritura de la historia en estos países debido a la dependencia geopolítica y a la condición de secreto de esta información. Una reflexión sobre la necesidad de visualizar la historia como una historia de «contaminaciones» de poderes internos y externos que producen nuestras vivencias, en el pasado, pero también en el devenir de la contemporaneidad.

Existen otras estrategias de oposición a la narrativa lineal y a la forma de escritura histórica, pero con imágenes. Las publicaciones, las revistas o el propio rastro de lo fotográfico acoge y condensa en sí una información que permite, dependiendo del punto de mira, entender una nueva narrativa por la literalidad de la microhistoria o por la fijación de una historia no contada. El trabajo de Alfredo Jaar opera en este sentido, interesado por cómo la narrativa visual de ciertas publicaciones conforma el capital simbólico y universal de una época, aun siendo tendenciosa. En este caso de África, puesto que se evidencia la mala prensa que el magazín americano *LIFE* realiza a través de la minimización en sus portadas sobre este continente. Otro caso es el del fotógrafo sudafricano David Goldblatt, quien en sus fotografías de lugares específicos hace referencia a las microhistorias no contadas que han formado parte de una importante narrativa. Sus imágenes recogen espacios públicos y privados donde los procesos de muerte, opresión y sanación están presentes. Si bien se hizo conocido como fotógrafo en contra del *apartheid*, sus imágenes presentan espacios que van más allá de los acontecimientos violentos del *apartheid* y reflejan a su vez las condiciones que los provocaron. Su estrategia, como él mismo la denominaba, es un «desapasionamiento» a la hora de fotografiar para erradicar y evitar juicios fáciles.

Entrar en este espacio propicia la ilusión de estar en un verdadero museo histórico donde diversas esculturas, textiles, orfebrería y tapices nos acompañan de manera contemporánea. Los artistas abren la caja de Pandora para comenzar a hablar sobre los vestigios de la historia, su tradición colonial y lo que implica a nuestros ojos. Es consciente en la narración curatorial incorporar la pintura de Joaquín Sorolla donde la Virgen, símbolo de cristiandad, junto a las ofrendas con objetos de platería, brocados dorados en el textil y demás, nos hace recordar que todo este oro y plata fue traído por los conquistadores en nombre de la religión y la cultura bajo la salvaguarda de un estado monárquico-imperial. No en vano, aunque su pincelada de principios del siglo XX tenga un recuerdo romántico y un cierto halo costumbrista, no hay que dejar pasar la violencia ejercida en los cuerpos de todo un continente, el americano, y el expolio de materias primas u objetos bajo la influencia de la iglesia cristiana, siendo la historia contada desde el eurocentrismo imperialista o los logros de la cultura que solamente parecen venir de la tradición grecorromana.

Muchos de los objetos, edificaciones y obras artísticas que nos han llegado, llevan implícito el servicio del homenaje, bien por festividades religiosas —como las tallas y la orfebrería a la que hacíamos referencia— como por homenajear batallas o hechos bélicos, que componían una victoria sobre otros, aunque al pasar de los años han permanecido como cuerpos fosilizados en forma de ruina. Acontece con los arcos del triunfo, como el que nos presenta José Hernández en su pintura posmoderna. Bajo el título *Histórica II* entenderíamos que existe una distancia entre la imagen que la representa, la propia arquitectura y el conocimiento histórico. Quizá nos puede hacer recordar que hay otras formas de narrar y otras historias que contar, que existe también la hibridez en la manera que el colonialismo irrumpió en diversas culturas, incluso en otros imperios y monarquías. Por eso, la hibridez es un concepto que se utiliza a menudo en los estudios poscoloniales. Describe como la mezcla

de las culturas del colonizado y del colonizador puede producir un tercer espacio para una comprensión más novedosa y a menudo disruptiva de la identidad cultural. Desde esta concepción nos habla el trabajo de Wangechi Mutu. Uno de sus temas más recurrentes es la violencia de la dominación colonial, especialmente en su Kenia natal. En *Crown* [Corona], 2006, rinde homenaje a todas las mujeres que han sufrido esta dominación. Mutu presenta esta obra como espacio artístico para explorar una conciencia informada sobre el hecho de ser una mujer africana en una especie de genealogía a la que rinde homenaje sin dejar su amarga crítica decolonial.

No solamente los artistas nos ponen en tela de juicio la narración de la historia y su construcción a través de la representación y del capital simbólico, sino que también lo hacen desde el cuestionamiento de la finalidad original de esos objetos que yacen desde hace siglos en nuestros museos, y a las formas de clasificación que los mismos reciben. Gala Porras-Kim se adentra e investiga estos acervos, ejerciendo presión sobre estos sistemas de clasificación, conservación, exposición y conocimiento que tenemos en los museos y que suponen, hoy por hoy, nuestras convenciones. El objetivo de estos trabajos es desafiar a estas instituciones para que estén a la altura de su misión, aunque quizá también nos esté empujando a concebir nuestros propios protocolos, reglas y mandamientos desde otra perspectiva, cuestionando en muchas ocasiones la idoneidad de estos objetos dentro del espacio de representación y construcción, tanto institucional como nacional. Muchas de estas preguntas son también evidentes en *Heritage Studies* [Estudios del patrimonio], de la artista Iman Issa, quien a partir de un deambular sin rumbo fijo por museos se deja encantar por objetos que encuentra expuestos bajo cánones enciclopédicos y por la forma en la que están expuestos: las palabras de las descripciones de la cartela o las nomenclaturas utilizadas para determinados objetos antiguos. Más tarde concibe la obra como una unión entre texto y objeto. La artista nos cuestiona lo que tiene que ver con el pasado, la propiedad, y la manera y comprensión del uso de la historia. Issa utiliza la disciplina

del estudio del patrimonio para evidenciar las relaciones entre diferentes culturas, objetos y tiempos al observar y establecer relaciones de interés y relevancia en nuestra contemporaneidad, sirviendo a una clara necesidad en el presente, para que también tuvieran una función.⁷

Nuestra modernidad ha jugado a ser una especie de cortina, un *backdrop* penetrable, que, si bien perpetúa el poder colonial de los órdenes de la conquista, también oculta sus consecuencias, que en muchas ocasiones se nos olvidan. Así es como opera en el centro de la sala la pieza de Erika Hock *Curtain (wave / figure with mouth)* [Cortina (ola / figura con boca)], 2020, puesto que toma el famoso Café Samt & Seide de Lilly Reich y Mies van der Rohe como punto de partida y permite la movilidad no solo alrededor de esta cortina, sino también «a través de». Si la obra funcionara como espacio moderno perpetuador de la colonialidad, podríamos pensar que existen también grietas y espacios por los que penetrar y atravesar dicha colonialidad en favor del entendimiento de otras culturas. Este es el caso de las formas mesoamericanas con las que trabaja Claudia Peña Salinas, quien pone sobre la mesa cómo la geometría ha sido utilizada con anterioridad por culturas ancestrales —en su caso aztecas o mesoamericanas—, y pone en relación el extractivismo existente junto a las estéticas que la modernidad ha tomado, en este caso el ojo de Dios o Tzicuri, en el mundo del arte, en obras como *Homage to the Square* [Homenaje a la plaza], de Josef Albers, y en muchos otros.

Las cortinas penetrables de la modernidad pueden verse asociadas al cabello, por su caída, longitud, peso, etc., y que además puede ser un indicador de edad, autoridad, estatus social o religión en diversos contextos. Incluso en algunas culturas africanas, los mechones de pelo se utilizan como una potente sustancia con poderes sobrenaturales. Fascinado por el trenzado del pelo de África occidental en Occidente, e inspirado

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

en las arquitecturas y tecnologías, Meschac Gaba nos presenta dos productos aparentemente divergentes de la humanidad, el cabello y la arquitectura, que se encuentran aquí como símbolos igualmente significativos de la cultura moderna, reasignando el significado de la arquitectura y las experiencias culturales. Su apropiación de la imaginaria turística permite al espectador deconstruir la iconografía occidental y perturbar los modos de representación en el arte contemporáneo, incidiendo en otras formas de producción cultural que no han tenido vigencia en el arte de Occidente.

La modernidad puede ser entendida como una gran sombra que ha opacado saberes y ha hecho llegar, en nuestros días, al colapso a través de la hiperproducción con el respaldo del progreso de la vanguardia. Lo podemos observar también en las artes, y en lo que subyace en la obra de Kader Attia. Una especie de espectros, a modo de máscaras africanas, son los envases y desechos de la sociedad actual tecnificada, puesto que en las últimas tres o cuatro décadas ha habido una tendencia que podríamos llamar de amnesia de las sociedades consumistas. Viven solo en el momento y consideran que todo es una especie de estado de cosas que existe tal cual. Nos apresuramos a olvidar que las artes primitivas han tenido una influencia considerable en el arte moderno, especialmente en el cubismo, y pretendemos que esto no sea importante.⁸

*El futuro del pasado:
cuando la consecuencia se hace causa*

Siguiendo este viaje sin rumbo y echando la vista atrás nos damos cuenta —del mismo modo como ocurría al final de *El planeta de los simios*— que no estamos hablando del pasado, sino de un pretérito futuro. Historias y sucesos que hemos vivido aun en nuestra existencia, donde las obras reflejan

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

acontecimientos sociopolíticos de los que no podemos apartar la mirada, pues forman la historia de la desigualdad, que continúa. Por eso, entrar en este espacio es darnos de bruces con algunos de los aspectos más crueles de la existencia en tiempo real: esclavitud, migración, miseria, violencia y resistencia para sobrevivir. Pareciera que estamos en una etapa feudal cuando hablamos de estos conceptos, como en el siglo XIII, en el que hemos comenzado este viaje, pero estamos en pleno siglo XXI.

Una de estas consecuencias viene producida a partir de la historia colonial a través de la esclavitud de los trabajadores, a la que la obra en yute de Ibrahim Mahama se refiere, tanto en el pasado como por la mano de obra asociada a la industrialización global. Al hacer uso de un material directamente vinculado a la producción de cacao ghanés, Mahama pone en primer plano estos debates y deja claro que todos estamos conectados, cuando no somos cómplices de las desiguales relaciones de poder de la producción de mercancías.⁹ A estas desigualdades hace referencia Denise Ferreira da Silva¹⁰ —en relación con los mecanismos de extractivismo y expropiación, que la postilustración nos ha dejado—, tanto en el caso de los esclavos como de los trabajadores racializados bajo el yugo colonial. Estas acciones propiciaron, en muchos contextos, el movimiento del campo a la ciudad de las personas, que viven de manera precaria y fundando espacios de arquitectura informal, como las favelas en Brasil, que nos muestra Tadashi Kawamata, con otro orden social, político y económico que no está regido por las leyes, sino por su resiliencia y resistencia a estos órdenes. Interpelando al orden, pero llevando la favela al paroxismo de la desigualdad y al aniquilamiento de los derechos humanos, llegamos a situaciones como las que se vivieron por el nazismo y el fascismo en los campos de concentración. En su forma contemporánea también los hemos tenido en el siglo XX, como ocurrió con el

9. Amarica, Sarah. *Yute, Entangled Labour, and Global Capital*. En: *Esse*, núm. 94, otoño 2018, p. 52-59.

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

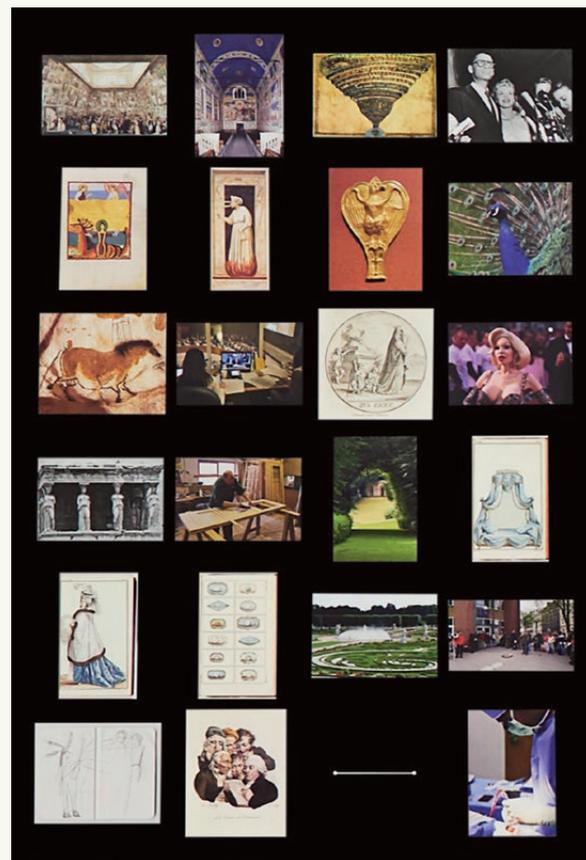
apartheid en Sudáfrica. Este terrible momento de la vida en esta nación africana es lo que evidencia a modo narrativo-alegórico Moshekwa Langa, que de manera irónica nos pone en evidencia que ese momento de segregación racial y falta de libertad fue más un infierno no alegórico que esta referencia al edén de Hieronymus Bosch que da el artista en su título.

Una de las más perversas realidades de la política internacional es la creación de fronteras atendiendo al interés del nuevo orden mundial global sin importar las razones detrás de cada situación. Una de estas tantas fronteras y sus problemáticas acontece en la frontera entre Pakistán e India. Una barrera de alambre de espino que India estaba construyendo 150 metros dentro de la línea cero a lo largo de la frontera que comparte con Bangladesh. De ella nos habla la obra de Shilpa Gupta, a partir de datos precisos, pero también de nociones deliberadamente ocultas —en este caso los nombres de las dos naciones— que sirven como advertencia de que el paso del tiempo, al igual que los movimientos de las personas, hacen vano cualquier intento de esquematizar y simplificar los hechos. En muchas ocasiones, los bordes traen los enfrentamientos, y la represión de las voces sublevadas que se levantan en contra de un orden son reprendidas por balas recubiertas de goma, como recuerda el objeto escultórico de Nida Sinnokrot. Fabricado con escombros, pelotas desechadas y amarras recogidas en Jerusalén, parecen proyectiles que toman rasgos antropomórficos en el momento previo al impacto, en conmovedora referencia a la producción del martirio.

Como vemos, la construcción de bordes es la creación de conflictos, que crean, del mismo modo que el ecuador, un desplazamiento de los sentidos, y de los movimientos migratorios, no solo como intento y propuesta formal —como nos nuestra Andreu Alfaro en su escultura de líneas—, sino que se abre al mundo la necesidad de salir de un contexto y luchar en contra del sometimiento al que el Sur Global ha sido obligado. De ello nos habla la escultura de Kcho, quien nos muestra la dificultad de mantenerse a flote, bien sea en una patera o sobreviviendo en condiciones difíciles para una comunidad.

Como también les ocurre a los inmigrantes indocumentados del proyecto de Bouchra Khalili, como modo de resistencia. *Mapping Journey #2* [Mapeo de un viaje #2] crea una contracartografía del Mediterráneo que aproxima historias personales y fronteras políticas. Los minutos que pasamos escuchando a estos «trabajadores indocumentados» nos hacen entender la barbarie y violencia de lo que realmente significa, dándonos una lección de política, economía y humanidad.¹¹

Quizá solo podamos escapar, y como estrategia de resistencia escuchar las cartografías sonoras de los ríos continentales de África de la mano de Dineo Seshee Bopape, o invocar a las creencias cosmológicas y a las sacerdotisas vudú como acto de empoderamiento y de confrontación, como hace Bopape, quien, con un uso poético de un lenguaje arraigado en un significado personal se apoya en referencias del esoterismo, el espiritismo y la diáspora africana. Lo que en un principio puede parecer esperanzador y transitorio, libertad y huida, puede transformarse en duelo o pérdida. La artista deja intencionadamente abiertas a la interpretación las densas asociaciones: curación, naturaleza, cosmología, movimiento, a través de escalas individuales, colectivas y globales. Porque la herida colonial sigue abierta para las comunidades BIPOC y para las sexualidades disidentes al cisheteropatriarcado que han tenido y tienen que sufrir la violencia de la doctrina colonial de la religión y sus consecuencias. Por eso, este viaje es un transcurso donde en su alteridad pone en evidencia los privilegios para transformar las desigualdades de esta *Rising Majority*, buscando una mayor sostenibilidad en los compromisos, modos de trabajo y visiones a la hora de contar la historia que está por venir.



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

Andrea Büttner, *Kant's Critique of the Power of Judgment* [Crítica de la facultad de juzgar de Kant 2014 (detalle). Conjunto de once impresiones offset, 178 × 118 cm c/u. Edición: 5+2 P.A. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, depósito colección Juan Bonet



Guillem Nadal, *Projecte per a un mapa 33* [Proyecto para un mapa 33], 1971. Técnica mixta sobre lienzo, 114 × 146 cm. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, depósito Fundació Caixa de Balears



Bouchra Khalili, *Mapping Journey #2* [Mapeo de un viaje #2], 2008 (fotograma del video). Vídeo. Beta SP transferido a DVD, Pal, color, sonido. Duración: 2' 46". Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, depósito colección Juan Bonet



Iman Issa, *Heritage Studies #7* [Estudios del patrimonio #7], 2015. Madera, madera pintada y texto en vinilo, 198 × 60 × 48 cm. Edición: 1/3 + 2 P.A. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, depósito colección Juan Bonet

YO, LA OBRA DE ARTE

Iman Issa

Los museos de arte enciclopédicos, patrimoniales o etnográficos se consideran, en gran medida, como centros de conocimiento, como espacios que instruyen sobre otras épocas y lugares y cuyas exposiciones se orientan hacia tal objetivo. Los objetos históricos que muestran estos museos se presentan como pruebas materiales de esas otras épocas y lugares, y observarlos con atención puede resultar muy revelador e instructivo. La autenticidad de los objetos y la capacidad de rastrear su procedencia son clave para otorgarles la autoridad que requiere tal propósito. Así pues, un museo demuestra realmente su valía cuando traduce su material en un contenido que los espectadores puedan asimilar, por lo que no es extraño que se les critique cuando no proporcionan un contexto adecuado a sus exposiciones, ya que eso impide a los visitantes ubicar los objetos dentro de su marco de referencia y relacionarlos con los pueblos, las épocas y los lugares de los que supuestamente proceden. Y es que los museos deben ofrecer un contexto exhaustivo y veraz que permita decodificar y disfrutar tales objetos.

Por otra parte, en las últimas décadas muchos museos y colecciones etnográficas se han visto obligados a replantearse y despojarse de sus vínculos inextricables con el colonialismo y sus prácticas extractivistas. El remedio mayoritario a este dilema ha consistido en revisar las descripciones y la información histórica que acompañan a los objetos, a fin de ofrecer unas explicaciones menos sesgadas o más sensibles culturalmente, ya fuese consultando fuentes más locales a la hora de escribir tales descripciones o bien (más rara vez) mencionando que, en ocasiones, aquellos objetos se sustrajeron ilegal o violentamente de su lugar de procedencia, antes de ser adquiridos o donados al museo. En cambio, en pocos de esos casos se ha abordado la capacidad de dichos objetos de impartir conocimiento, de hablar sobre sus pueblos, épocas y lugares de origen; unas épocas y culturas que, aunque siguen existiendo a nuestro

alrededor, hemos relegado al pasado y a sitios remotos, como ocurre con muchos objetos indígenas en museos de los Estados Unidos. En este sentido, la capacidad expresiva de un objeto tiene que ver con la naturaleza misma del museo —que puede modelarlo fácilmente— y depende en extremo de la sensibilidad y del acierto en el material con que el museo lo relacione.

Se espera de los objetos que sean testimonios inocentes de algo que queda más allá de ellos mismos. No tienen la capacidad de resistirse a tal propósito o de confirmarlo; al contrario, son extremadamente susceptibles a su contexto, víctimas de informaciones históricas que a veces son discriminatorias. Delimitados por el material que los acompaña e incapaces de reflexionar sobre dicho material o de sortearlo, son exhibidos a su pesar para que los visitantes consuman y extraigan cuanto confirme o rebata su percepción sobre ellos y sobre los lugares, épocas y culturas a las que supuestamente representan. De modo que los objetos históricos son unas víctimas a las que solo pueden rescatar unos curadores o directores de museo escrupulosos, que sepan proveerlos de un contexto más «auténtico».

Tal vez sea este legado de los museos etnográficos y su relación con sus exposiciones lo que en las últimas décadas ha llevado a muchos artistas a intentar redefinir su relación con los museos como espacios en los que se enseñan sus obras de arte: desde negarse a aceptar que el museo tenga un rol didáctico *de facto* hasta insistir en controlar cómo su trabajo se exhibe, se contextualiza y se recibe en todo momento. Muchos de ellos asumen la tarea de refutar y redefinir la idea misma de obra de arte y la naturaleza y el funcionamiento de la institución que la muestra. Y así es como se ha creado la figura del artista (entendido) que toma el control de todas las facetas de su obra. Una figura que es capaz de percibir, desentrañar y transmitir el sistema bajo el que opera. Una figura que tal vez emplee trucos, finja o se invente personajes e historias con el fin de crear un espacio para reflexionar que coincida con la visión del artista sobre su propia obra y sobre cómo debe ser recibida. Una figura cuya intención, astucia, humor, perspicacia e inteligencia se convierten en material a contemplar y estudiar.

Una figura cuyo nombre el visitante está deseoso de saber, junto a su biografía y a las peculiaridades de su práctica. Y ese nombre ayuda al artista a establecer los parámetros de su obra en sus propios términos, a la vez que permite a los museos y sus visitantes agrupar dicha obra. Relacionar la obra con la persona física del artista quizá haya dado pie a que este quiera controlar cómo se dispone su creación, pero también ha garantizado que las obras se dispongan ideológicamente dentro de un contexto que les otorgue un sentido estético, histórico, social y político. Puede decirse que el potencial de una obra de arte para escapar de su contexto o reflexionar sobre él está estrechamente relacionado con la voluntad de su creador. A menudo depende de la fortaleza de carácter del mismo, así como de su identidad, talento, intereses e inquietudes, sin olvidar su capacidad de provocar y sacar a la luz. Es de esperar que los visitantes de hoy se pregunten: «¿Qué trata de mostrarme el artista?» Y muchos de esos artistas optarán por erigir su obra en torno a esta expectativa, y la utilizarán para dirigirse a su público confirmándola o refutándola. Este, además, es uno de los motivos por los que conocer el nombre y la biografía de un artista se considera necesario al contemplar y observar una «obra de arte», entendida en contraposición a un objeto (que, a diferencia de la obra de arte, quizá se pueda contextualizar mediante textos museológicos que no necesariamente aludan a un creador concreto, si es que se conoce la identidad del mismo).

Puede que esto ayude a entender una crítica habitual a las exposiciones de arte: su excesiva focalización en una temática o en una geografía. A dichas exposiciones se las suele acusar de arrebatar a los artistas el poder sobre su trabajo y de dar a las obras de arte un enfoque más bien etnográfico, que pretende que las obras se expresen a pesar de sí mismas y con independencia de la intención de su creador. Se las concibe como piezas sin capacidad (como los objetos etnográficos) para reflexionar sobre el contexto en el que se muestran y sobre su recepción, ni tampoco para subvertirlos. Se supone que se exhiben para un público que las consume como pruebas de una idea o como fuentes de conocimiento de los lugares y culturas a los que representan.

El control sobre la presentación e interpretación de una pieza parece oscilar entre hallarse parcialmente en manos del artista y radicar plenamente en manos de los historiadores del arte, los curadores y las instituciones que enseñan la obra, quienes pueden tomarse la libertad de ubicarla de un modo que al creador le resulte falso. John Cassavetes solía afirmar que le interesaba más filmar lo que sus actores terminaban mostrando a pesar de sí mismos que aquello que pretendían mostrar —lo que para muchos era indicativo de su genialidad y para otros, la confirmación de sus supuestas tendencias manipuladoras. Una dinámica similar parece darse en muchas de esas exposiciones, cuyos curadores se sienten capacitados para generar contenidos o sentimientos a partir de una obra, con independencia de los conocimientos o intenciones del artista o de los reduccionistas que dichos contenidos o sentimientos puedan resultarle a este.

Nos pongamos del lado que nos pongamos en este debate, suele darse por hecho que las obras de arte no tienen capacidad —por sí mismas, sin la contribución de sus creadores o de los expositores— para imponerse sobre su contexto y definir los términos de su recepción. Pero, por rara que sea, sabemos que sí existe una obra de arte con tal capacidad: una obra de arte que no tiene interés en que la vean como víctima de su contexto ni en ajustarse a las intenciones de su creador. Una obra de arte que se oculta o se muestra a voluntad, modificando con frecuencia su fecha y lugar de concepción. Una obra de arte que, si se la relega a la historia, pone en duda esa historia, y que si es atribuida a la identidad, gustos o desagrados de su creador, decide atribuirse a sí misma un creador distinto, uno que tal vez se haya inventado ella o que vivió en otra época, más acorde con su actual punto de vista. Una obra de arte que incluso puede optar por conservar el nombre de su creador pero redefiniendo su identidad, vinculándolo a perspectivas y atributos más apropiados para ella. Una obra de arte ubicada en una época y un lugar concreto pero que se reserva el derecho a cambiar en la medida en que lo haga esa época o ese espacio. Una obra de arte que dice estar hecha por un abogado, un historiador, un artesano u otra figura, sabiendo perfectamente que está y solo podrá estar hecha por un artista.

Una obra de arte que remodela la institución que la alberga: un día la exonera, respaldando con orgullo su declaración de intenciones, y otro la avergüenza fuera de sí, renegando de ella, impidiéndole seguir la línea previamente marcada. Una obra de arte que se reserva el derecho a participar en algún que otro debate, a veces confirmando la línea de pensamiento de un curador y otras guardando silencio por más que otros se esfuercen en que se exprese. Una obra de arte que rehuye el calificativo de obra de arte e insiste en que la llamen documento, artefacto, objeto, film, relato o reportaje. Una obra de arte que puede estar en cualquier recinto, ya sea un museo etnográfico, municipal, regional, moderno o contemporáneo, o en cualquier otro centro. Una obra de arte que puede adoptar cualquier aspecto, sonido, sensación o presencia material o inmaterial y que solo eclipsando todas sus circunstancias de exhibición, interpretación, clasificación y recepción puede, orgullosamente y sin vacilar, proclamarse una «obra de arte». Proclamación que el agudo creador de la obra de arte quizá sienta ahora la necesidad de apropiarse, y hasta puede que lo haga, adoptando cautelosamente el nombre «Yo, la obra de arte», y haciendo una breve pausa antes de añadir «un artista que exhibe (se exhibe) en algún momento del año 2023».



Dineo Seshee Bopape, *Renelwe (we are given)* [Renelwe (hemos recibido)]. De la instalación *Sedibeng, (It comes With the Rain)* [Sedibeng, (llega con la lluvia)], 2016. Acero pintado, alambre, cuerda, hierbas, amuletos, plumas, madera, adhesivos de vinilo, espejo, estructura, 223 × 128 × 40 cm, espejo 34 × 0,6 cm. Edición: 3 + 2 P.A. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, depósito colección Juan Bonet

Sin Rumbo.
Confrontar la *Imago Mundi*
Del 3 de febrero de 2023
al 21 de enero de 2024

Organización

Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Dirección

Imma Prieto

Comisariado

Agustín Pérez Rubio

Coordinación exposición

Catalina Joy
Claudia Desile

Registro

Soad Houman
Rosa Espinosa

Montaje

Art Ràpid
Es Baluard Museu

Transporte

Inteart
Art Ràpid

Seguros

Correduría March-Rs

Diseño gráfico

Hermanos Berenguer

Textos

Agustín Pérez Rubio. Comisario
Iman Issa. Artista

Corrección y Traducción

Àngels Àlvarez
la correccional

Impresión

Esment Impremta

Créditos fotográficos

Imagen procedente de los fondos de
la Biblioteca Nacional de España,
portada
Mareike Tocha. Cortesía de
Hollybush Gardens y David
Kordansky Gallery, p. 21
David Bonet, p. 22, 24
Cortesía de la artista, p. 23
Cortesía de Sfeir-Semler Gallery, p. 30

© de la presente edición,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2023
© de los textos, los autores
© Andrea Büttner, Bouchra Khalili,
VEGAP, Balears, 2023
© Dineo Seshee Bopape, Iman Issa,
Guillem Nadal, 2023

Agradecimientos

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

DL PM 00066-2023

ISBN 978-84-18803-56-7

Ejemplar gratuito
Prohibida su venta

#SENERUMBESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

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

HORARIO: DE MARTES A SÁBADO DE 10 A 20 H
DOMINGO DE 10 A 15 H