

EVEN IN A LANGUAGE THAT IS NOT YOUR OWN



IAN
WAEELDER

20.10.2023–18.02.2024

even in a language that is not your own

Francesco Giaveri

El treball d'Ian Waelder explora la memòria i l'empremta tot aïllant les històries materials i el llenguatge en relació amb la seva biografia. Treballa des de la poètica de l'accident i recollecta fragments d'allò refusat i que ha caigut en l'oblit.

«even in a language that is not your own» és un projecte que planteja un recorregut sobre la memòria a través d'una sèrie d'espais que se succeeixen i que suporten petites intervencions. Aquesta mostra no està pensada ni com una suma ni com una seqüència d'obres, sinó que es concep com un tot en el qual cal orientar-se.

Els elements que l'artista disposa a l'espai apelen l'espectador d'una manera una mica estranya per desplaçar-nos cap a una experiència compartida. Explorant l'espai expositiu ens topam amb imatges i escultures diminutes, texts i sons. Després de distingir i descobrir ens trobam en una mena de memòria comuna, la que es transmet oralment, tal vegada imprecisa, segurament incompleta. I, tanmateix, recognoscible.

En termes ideals, s'ha intentat catapultar l'espectador dins una cavitat oral, allà on s'articula l'aire que surt dels pulmons i es *determina* la parla. Un lloc en aparença inhòspit i fosc i no obstant això segur, com un refugi cert, amb o sense sortida. Per dur-ho a terme, Ian Waelder proposa un recorregut on al silenci se succeeixen històries en forma de comentaris, gairebé sempre nimis, que deriven en un ventall ampli de possibilitats i ramificacions. Es tracta de notes a peu de pàgina del text principal que és aquesta mostra-recorregut i que es planteja com a obra *per se*.

L'artista modifica l'espai i estableix un itinerari en el qual trobam, a vegades inesperadament, imatges i volums que com a índexs són plens de referències. Una estructura fonamental que es desenvolupa com un laberint, un mapa en blanc o, més ben dit, com un esbós amb indicacions incompletes i dibuixades de

A Nose Is A Nose Is A Nose (Injured Bird, The Streets Are Still The Same) [Un nas és un nas és un nas (ocell ferit, els carrers continuen sent els mateixos)], 2023. Vamba usada, paper maixé, paper tissú, caixa de cartró i vidre antireflector.
31,5 × 23,5 × 15 cm. Cortesia de l'artista

memòria. Com si estiguéssim desplaçats dins la llengua o l'idioma d'algú altre i ens sorprenguéssim en comprendre. Després d'un primer moment de pèrdua de referents, podria ser que de sobte ens sigui possible començar a utilitzar aquest llenguatge aliè.

Visitar aquesta exposició, escoltant els murmuris mentre hi passejam, és com entrar en una capsa, en l'espai personal d'algú altre. Un entorn que no ens pertany, però al qual ens han convidat a tafanejar per familiaritzar-nos amb els objectes i potser reconèixer-nos-hi. Un dels protagonistes de *Following*, una pel·lícula primerenca de Christopher Nolan, assegura, justament, que 'tots tenen una capsa'. Alguna cosa que s'oculta, encara que, com es dedueix a *Following*, inconscientment es vol mostrar. Una petita col·lecció d'objectes acuradament disposats i conservats. Aquesta tipologia de capsa fa referència a un contenidor, humil en l'estructura, que custodia una cosa molt important per al seu propietari, tot i que de poc o nul valor econòmic. El seu valor s'inscriu en allò afectiu, en els records i en els moments personals, en els significats reals o metafòrics que els objectes que s'hi conserven descobreixen a qui els sap llegir. 'Peces' que funcionen com a talismans, fragments que ajuden a desencadenar sentiments, a recordar. Pot ser la caixeta de la infantesa d'*Amélie* o *La capsa de música*, la prova de la culpabilitat i de l'horror a la pel·lícula de Costa-Gavras.

Els protagonistes de *Following* entren en cases d'altra gent més que per robar perquè gaudeixen de reconstruir, imaginar, descobrir personalitats, situacions, memòries i afectes a partir del *display* que es troben, de les disposicions dels efectes personals de qui hi viu, com si fossin pàgines d'un diari íntim i personal d'algú altre. I la capsa, una cavitat oculta però que es vol descobrir, funciona de manera semblant a un recorregut expositiu o a una col·lecció de records que ens catapulten a allò personal (i per això tan irreductiblement polític) d'algú altre.

Aquesta exposició és una cavitat oral en forma de capsa, proposa un tragí per un material humil amb llampecs i fragments que aspiren a proporcionar, a través del reconeixement, una memòria compartida. Durant la gestació d'aquest projecte,

amb l'artista hem conversat molt sobre les capcetes surrealistes de Joseph Cornell i hem imaginat la casa-estudi d'Hanne Darboven el primer dia, quan tot l'espai estava encara a disposició de l'artista. Ens hem aturat en aquell instant en què l'aire dels pulmons encara no ha arribat a la llengua ni a les dents, en aquell moment físic precís en què vols dir alguna cosa però encara no ho has fet. Ens interessa el moment previ: quan escoltes alguna cosa però encara no ho entens del tot... quan els objectes personals es comparteixen i són reconeguts però encara no han entrat en el circuit de distribució.

Els elements que el públic va trobant a la sala D d'Es Baluard Museu són una sèrie d'obres recents de l'artista i altres elements amb una autoria indefinida, encara que tots molt relacionats amb un lloc en trànsit cap a una memòria compartida, on aquesta exposició pretén portar-nos. El format s'ha pensat i s'ha realitzat com un discurs oral que contínuament apel·la a allò personal i a allò polític i que deixa emprems i fragments oberts en espera de l'espectador.

La mostra parteix d'una recerca centrada en la genealogia familiar, la Història recent i els paral·lelismes entre cos i màquina, però també la orientació, la parla, els gests que substitueixen les paraules. El començament d'aquesta línia de treball té lloc quan Waelder es trasllada a Frankfurt el 2017, quan s'adona que és el primer membre de la seva família que torna a establir-se a Alemanya des de la fugida del seu padrí a Xile el 1939. Després de sis anys, l'artista torna ara a Mallorca per presentar l'exposició individual a Es Baluard Museu, amb la qual aprofundeix en aquesta línia d'investigació i que, d'alguna manera, conclou en aquest projecte assumint la forma-exposició que ho aglutina tot, a la vegada que l'allibera, com un xiulet, un cant, una rialla...

Durant el primer confinament el 2020, Waelder troba, a casa dels seus pares, una casset que conté una melodia de piano del seu padrí, el pianista Federico (Friedrich) Waelder. Aquesta melodia és fins ara l'únic rastre que hi ha de la seva música. Al llarg d'aquell any, una vegada al mes, l'artista emet aquesta melodia en una ràdio de Frankfurt, la ciutat on viu. Aquesta peça

la va publicar recentment Heutigen Records en vinil acompanyada d'una publicació que inclou una sèrie de texts.

En tota la recerca a partir de l'entorn familiar, la Història s'observa des del prisma irreductible d'allò personal. El 2021, aquest únic registre existent de la improvisació de jazz de Federico Waelder s'ha mesclat amb una altra obra sonora d'Ian Waelder, *All My Shoes (Spooky drums n1)* [Totes les meves sabates (tambors paorosos núm. 1)] (2018), a manera de duet amb piano i percussió. Aquell mateix any, l'artista realitza amb el seu pare una sèrie d'escultures de fang copiant el model del cotxe Opel Olympia. En una ocasió, les peanyes sobre les quals s'exposaven les escultures tenien la mateixa mida que l'alçada de l'espatlla del pare de l'artista.

L'Opel Olympia és un cotxe dels anys trenta que va pertànyer a la família del seu padrí patern, la venda precipitada del qual li va permetre fugir d'Alemanya durant el nazisme. Waelder estudia minuciosament la història i la simbologia d'aquest model d'automòbil per contrastar-lo amb la seva situació avui dia. Aquestes escultures i els fragments del cotxe s'han presentat de maneres diverses i s'han adaptat específicament al context expositiu.

Recentment, Waelder ha anat cercant i adquirint parts originals d'aquest model d'Opel. Entre les seves troballes hi ha diversos exemplars de fars i un manual d'ús del model de 1935, el mateix que va pertànyer a la seva família. El far es va exposar com a instal·lació a la Kunstverein Wiesbaden (2021) i posteriorment a la mostra individual «Is it like today?» [És com avui?] (2022) a la galeria etHALL de Barcelona. En aquesta ocasió, l'artista va presentar dos fars originals a l'altura exacta dels seus ulls que cegaven el visitant quan entrava. Al manual es poden veure imatges il·lustratives dels passos que cal seguir per reparar la mecànica de l'automòbil, on mans anònimes subjecten diverses peces del cotxe. Imatges amb què l'artista ha anat treballant i investigant tot oferint un paral·lelisme amb els gests de les mans d'un pianista.

Per a l'exposició que ens ocupa, l'artista ha plantejat un ambient, una arquitectura que dialoga amb la del museu i que

pugui acollir les seves *sculptural footnotes*, notes a peu de pàgina a aquest text principal, a manera d'escultures simptomàtiques. Fragments personals i simbòlics que descobrim i el valor afectiu dels quals anam reconeixent. I, de sobte, potser, podrem parlar fins i tot en un idioma que no és el nostre, en una dimensió que no ens pertany, però amb la qual empatitzam.

Les obres diminutes que s'escampen pel recorregut són comentaris per a tots els desviaments que l'espectador vulgui emprendre. L'estructura es desenvolupa com una capsula personal per tot l'espai expositiu i crea una sèrie de passadissos, de sales i subsales on el públic es va trobant situacions diverses i pren consciència del seu propi cos.

A manera de conversa oral, sense pretensions assertives, però amb moltes possibles ulteriors derives, a continuació us deixam algunes parts d'una conversa entre el curador i l'artista.

^{FG} Estava pensant en les taques i, en general, en les empremtes que trobam sovint a les teves obres. A vegades sembla que reclamen que ens aturem a desxifrar o a interpel·lar quelcom indeterminat i cerquem la clau d'un *rebus*.

Pensava en les taques que es veuen sobre una imatge fotogràfica molt latent, gairebé oculta sota el vel de la tela als teus quadres de gran format... Justament des del principi decidírem que aquestes teles no tendrien cabuda a l'exposició d'Es Baluard Museu... Potser va ser l'única cosa que donàrem per fet.

Tot aquest projecte advoca per les possibilitats i els límits del llenguatge i ho fa a través d'un recorregut (l'aire que surt dels pulmons i passa per la laringe i la llengua...) com a element principal. No obstant això, les taques i l'inesperat, com a les teves teles, hi són molt presents. Es tracta de petits desviaments: notes a peu de pàgina o apunts al marge del text principal que obren ramificacions.

L'inesperat podria ser una cosa així com entendre de sobte una llengua que no coneixem, que no és la nostra... Reconeixer estructures i sons significants que apel·len

a un nivell més profund que la comprensió normalitzada ('superficial', fins i tot). Així, la taca deixa de ser quelcom sense nom per explicar-se o simplement 'contar alguna cosa'... Un indicatiu o un símptoma que apunta cap a fora, on guaitam...

Me'n record de l'escena amb el pintor a *Blow-Up* d'Antonioni. Un pintor abstracte que confessa al protagonista que, a poc a poc, mirant obstinadament les obres a l'estudi, va trobant una clau per orientar-se en els seus propis quadres..., a diferència de quan els acaba de pintar, moment en què 'no entén res'.

^{1W} La importància que té per a mi l'empremta, el rastre o, fins i tot, la ferida ha estat quelcom que s'ha mantingut des dels primers treballs el 2012. Des que vaig començar a desenvolupar una pràctica utilitzant la meua col·lecció de càmeres analògiques, i em meravella sempre amb les 'ratllades' del negatiu o els rastres de pols que es converteixen en traços en engrandir la còpia. Tot això es reflecteix com un mirall en la manera en què observ la ciutat i els objectes que vaig trobant, influenciat, és clar, pels més de vint anys en monopati. Amb tot, la taca ha aparegut de manera explícita en els meus treballs només recentment, els darrers cinc anys.

Entenc la taca com quelcom invasiu, una marca que s'expandeix ocultant, o simplement dificultant, la visió del que hi ha darrere. Alguna cosa que apareix quan ja coneixies l'estat anterior de la superfície on ara hi ha la taca. D'alguna manera, és com jo em relacion amb la memòria, que és la base de tot el meu treball.

Amb aquesta mostra que preparam volia assumir el repte de poder-me perdre. Generar un recorregut que abraçàs diverses capes i suggeriments en relació amb el record. Cada cantonada funciona com a part d'aquesta llengua, d'aquesta veu que potser no coneixem però ens és familiar. I et repta a guaitar cap

a un altre carreró. És un camí ple d'indicis que no necessàriament t'han de portar a algun lloc, però que t'obliguen a continuar i a generar diversos puzzles amb el que et vas trobant.

^{FG} Em sembla rellevant la connexió que estableixes entre la taca i la memòria. Com aquesta marca irregular i informe cobreix en part o totalment alguna cosa anterior, alguna cosa coneguda que antecedeix el present i amb la qual ens trobam inesperadament. Al meu entendre, es tracta ara d'interrogar i reconèixer aquests signes que persisteixen i han alterat irremeiablement la superfície on han caigut.

Crec que les taques no les puc fer, però sí que les puc rebre i patir (com la ferida que esmentava). O, en el teu cas, fas les taques? Entenc que no et provoques ferides a posta [rialles], encara que, potser, te les esperes quan vas en *skateboard*?

Aquí entram en el concepte d'accident, d'alguna cosa imprevista, tot i que facilitada a propòsit... i sobretot reconeguda i aïllada en una peça...

Per això, crec que hem donat moltíssima importància al recorregut d'aquesta exposició, com si fos una pista o un ambient amb molta escenografia (tal vegada un set cinematogràfic?) que anhela o prepara les condicions òptimes perquè la taca o allò inesperat arribi al centre de l'escenari, al primer pla... És com si en un llibre les notes a peu de pàgina ocupassin el centre dels fulls i una mida de font superior a la del text principal, tancat i diminut, relegat al fons de la pàgina...

^{1W} Les ferides no me les provoquen a posta, però a vegades sent que ser artista és un furgar constant en una ferida que no s'acaba de tancar.

No som escriptor, però tenc tendència a entendre l'espai expositiu com la pàgina d'un llibre. Per alguna

raó, sempre veig paral·lelismes entre l'escriptura i l'escultura. En relació amb els balanços, el ritme, els espais. Com el temps ocupa un lloc, i com un objecte pot revelar-se molt aviat o juga a la digestió lenta. Això de tornar a llegir un relat després d'un temps i descobrir connexions noves. Em sembla necessari escapar-se d'una lectura massa directa, d'un significat evident. Plantejar gests com ara escriure sense accents ni signes de puntuació, amb els ulls tancats o mentre pugues una escala. La presència del recorregut en aquesta exposició la planteig com una escultura. M'interessa perquè cerca distreure i desorientar, has de lligar caps entre les diverses escultures, que són com a notes a peu de pàgina de diferents records. *Sculptural footnotes*, com m'agrada anomenar-les. En aquest desplaçament hi ha temps per pensar i establir relacions o veure's reflectit. I així, arriba també l'accident, que per si mateix ja és present en el procés de cada peça. Utilitzar la taca de la tassa del cafè que s'ha escampat sobre la pàgina.

Però seria molt *naïve* si pretengués que tot aquí és accident. Per descomptat, hi ha molta presència de l'escenografia, d'allò teatral o de la ficció. Ara pens molt en Juan Muñoz, o fins i tot en Andy Kaufman, un mestre del silenci i de l'espera.

^{FG} I, a més, tu no beus cafè, veritat?

La ficció en aquest projecte utilitza el recorregut com una mena de guió. Successivament aquesta estructura narrativa està 'esquitxada' de petits accents o marques que són símptomes o indicis que poden o no portar-te a una altra banda.

Crec que l'atenció i perdre's són sensacions i accions molt cercades en aquesta exposició. Encara que sembla que és quelcom contradictori. L'atenció és necessària, tot i que no és suficient per comprendre i establir un diàleg amb l'altre.

Creus que les *sculptural footnotes* són indicacions sobre un mapa o petites portes cap a una altra dimensió (més contemplativa i onírica)? Aquesta dimensió evocativa i una mica estranya (encara que reduint al mínim allò rar gratuït) d'alguna manera sembla conduir-nos a una altra banda i crec que l'ús de les peces d'àudio emfatitza aquest efecte d'estranyesa, el procés de reconèixer i alhora perdre la comprensió clara del que ens envolta: allò sinistre. Quan deixarem de reconèixer el que ens era familiar.

Després, personalment, em remet al Mike Kelley de *The Trajectory of Light in Plato's Cave (from Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile)* [La trajectòria de la llum a la caverna de Plató (des de la caverna de Plató, la capella de Rothko, el perfil de Lincoln)], en què per entrar a l'obra i començar el recorregut cal acotar-se com un cuc. L'artista ens obliga a explorar allò visceral i la primera cosa que s'ha de fer és canviar de postura (físicament i mentalment, és clar), però no és això sempre necessari per establir un diàleg i compartir un relat amb l'altre?

^{IW} Sens dubte, Mike Kelley és una influència importantíssima. Aquest quelcom sempre és necessari, però davant una certa passivitat o costum cal portar les coses un poc més enllà.

Toques un element que per a mi és crucial i que consisteix en el gest de desafiar l'espectador d'una manera o altra, que el públic no sigui un subjecte passiu. No és alguna cosa que necessiti a cada exposició o a cada obra que faig, però l'espai d'Es Baluard Museu m'exigia el repte d'oferir una experiència no necessàriament còmoda per a qui visiti la mostra. Juntament amb allò irracional de Kelley, admir a la pintura les tensions i els laberints que s'originen en un rectangle. El que vull evitar i em molesta molt és com acaben usant-se com a decoració de fons i es redueixen a formats predeterminats. En aquesta exposició vull

traslladar aquestes composicions i laberints visuals a un espai per experimentar aquest «no-lloc», amb opció a perdre's. Mantenint una atmosfera *uncanny*, una certa familiaritat, però amb una aura estranya que tensa la vista i acaba pressionant tot el cos.

Pel que fa a la memòria i a la història de la meua família, la idea del títol de l'exposició sorgeix per la meua estada a Alemanya. Sentir que pertany a un llenguatge que no és el teu, i la frustració d'observar des de lluny. La desorientació que això provoca i la necessitat de reconstruir o d'ampliar els buits de silenci.

Sobre les *sculptural footnotes*, a pesar de portar anys amb aquest terme al cap, em vaig adonar fa molt poc que probablement se m'hagi colat la referència de la sèrie «Footnotes» [Notes a peu de pàgina] de la meua admirada Ana Jotta (de qui fins i tot tenc una obra a la meua col·lecció). El que per a mi tenen en comú és, en primer lloc, que no formen part d'una sèrie molt marcada, sinó que són simplement anotacions escultòriques equivalents a les notes d'un quadern. En segon lloc, que guarden entre si la unió de diversos objectes de petit format que s'han anat acumulant al meu estudi o a casa durant anys, tot esperant el moment de ser utilitzats. És allà que em responen sobre alguna cosa, i interveuc com qui fa un dibuix al voltant de la pàgina. En el cas que ens ocupa, és molt present la identitat a través del nas, però d'una manera una mica irònica i interpel·lant una mena d'autoretrat. És un element molt obert que a pesar de tenir una relació molt arrelada en anècdotes del meu pare, la seva família i el passat jueu a través del meu padrí, pot portar a diferents ports per a públics diversos. Aquesta ambigüitat sí que em permet jugar en zones més fictícies o oníriques, com expliques.

^{FG} El que destaca sobre la 'gran' Ana Jotta, o com podrien ser les dinàmiques acumulatives d'Hanne Darboven a la seva casa-estudi, on els objectes que t'envolten entren en diàlegs atzarosos i sobretot te'ls 'trobes' de manera inesperada, participant, al capdavant, d'un llenguatge que no és el teu... Tot això es recorda una mica, i des del començament, parlant del recorregut i del llenguatge, vaig pensar en la 'zona' de *Stalker* de Tarkovsky, carregada de trampes i restes, en un entorn gairebé desconegut, però també en la 'interzona' de Burroughs a *Naked Lunch*... Encara que, potser, per descriure més eficaçment aquest projecte expositiu hi ha la «Interzone» de Joy Division, a *Unknown Pleasures*. Més que una descripció, aquesta peça musical em sembla gairebé una invocació... Què et pareix?

^{IW} Totalment! «Around the corner...», aquest gest d'estar a l'aguait: primer, tal vegada el nas, una part d'un peu, després els ulls. Després el cos. I continuar creuant aquesta cantonada en un lloc desconegut. Pens en Venècia a l'hivern. O la Venècia dels carrers solitaris de la novel·la de Thomas Mann. Cada pas és un eco que umpl un espai. Mentre parlem, segueix sense saber quina forma tindrà aquesta exposició (siguem honestos amb qui ens llegeix). I tenc moltes ganes de poder ser a les sales del museu i deixar-me dur per reaccionar *in situ* al que em trobi. Perquè a pesar del meu poder de control sobre el que serà l'espai i les obres, jo també em trob en un lloc de desconeixement total. I aquesta tensió generarà el que ha de venir. En general, hem de respectar alguns paràmetres donats per la institució, però això també va en contra de la naturalesa de molts de processos creatius. I tot aquest diàleg o xoc no deixa de ser un bon aprenentatge.

He anat llegint, de pura casualitat, bastants de texts que tenen alguna cosa a veure amb caminar o esperar. Un passatge que em va semblar molt graciós el vaig trobar a la introducció de Liz Themerson en un llibre de Vila-Matas (*Perder teorías*, 2010), on s'esmenta l'anècdota de Pío Baroja, que el dia que va esclatar la guerra civil espanyola se'n va anar a la frontera de França, que «era al costat de casa seva». I així, com qui va al forn, s'exilia al país veí.



Sprain (38) [Esquinc (38)], 2023. Forma antiga de fusta, porcellana d'assecat a l'aire. 24×11,5×8 cm. Cortesia de l'artista



Teo Goes For A Walk [En Teo se'n va a passejar], 2019. Fotografies fetes per Teo Waelder, el germà de l'artista, del barri on van créixer l'Ian i ell. Instal·lació feta amb impressions amb raig de tinta sobre làmines de PVC transparent. 260×140 cm cadascuna. Cortesia de l'artista. Vista de l'exposició «Teo's Pink Panther», Las Palmas (Lisboa), 2019



From Time To Time [De tant en tant], 2022-2023. Dos fars originals de l'Opel Olympia encesos (model de 1935), sistema de cables i tensors, pista estèreo en bucle. Dimensions variables. Cortesia de l'artista. Vista de l'exposició «GROTTO – Städelshule Graduates», Danziger Platz 12 (Frankfurt am Main), 2023

Romantic Gestures (Assembly Line) [Gestos romàntics (línia de muntatge)], 2022. Impressions amb raig de tinta sobre pel·lícula d'acetat, objecte metàl·lic trobat. 53 × 10 × 5 cm. Col·lecció Família Braunsfelder, Colònia

The Car Of Our Time (Background vehicle) [El cotxe de la nostra època (vehicle històric)], 2021. Fet en col·laboració amb Juan Waelder, el pare de l'artista. Espart i massilla sobre pedestal de DM en brut a l'altura de l'espatlla del seu pare (135 cm). 38 × 76 × 166 cm (incloent-hi el pedestal). Cortesia de l'artista



To Handle with Care (Bare Hands #01) [Manipuleu-ho amb compte (mans nues núm. 1)], 2022. Retall d'impressió amb raig de tinta sobre acetat enganxat a la paret de darrere de l'entrada de l'espai expositiu. Sèrie que es compon de diversos retalls de mans que originàriament agafaven diferents parts de l'Opel Olympia al manual d'instruccions de 1935. 24 × 14,5 cm. Cortesia de l'artista

From hip to fingertip (Opel upside down) [Del maluc a la punta del dit (Opel cap per avall)], 2022. Resta del motlle de resina acrílica de l'escultura de l'Opel Olympia feta en col·laboració entre l'artista i el seu pare, Juan Waelder. Massilla a la paret, vares de ferro, restes a la paret i a terra. 33,5 × 35,5 × 30 cm. Cortesia de l'artista



Background Vehicle #03 (Les Quatre Cents Coups) [Vehicle de fons núm. 03 (Les Quatre Cents Coups)], 2022. Impressió làser enganxada a la paret, clau. 13,9 × 5,8 cm. Cortesia de l'artista

even in a language that is not your own (model) [inclús en un llenguatge que no és el teu (maqueta)], 2023. Recorregut, estructures de cartró. *Site-specific* per a l'Espai D d'Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma. Cortesia de l'artista

IMATGES PER ALS MOMENTS EN QUÈ ENS FALTEN LES PARAULES

Carina Bukuts

«Estam fets per a la memòria, estam fets per a la poesia o possiblement estam fets per a l'oblit. Però alguna cosa queda i aquesta cosa és la història o la poesia, que no són essencialment diferents.»

—Jorge Luis Borges, *La divina comedia*, 1977¹

A les albors de la història de l'art com a disciplina acadèmica, la història vital de l'artista era la base principal per explicar i interpretar les seves obres. Amb tot, a causa de la tendència a glorificar com a genis persones excepcionals alhora que es feia cas omís del context social i històric, aquest enfocament va ser finalment criticat i considerat conservador. En conseqüència, durant els meus estudis d'Història de l'Art, i els de moltes generacions que m'han precedit, m'instruïren a no analitzar mai una obra d'art a partir de la biografia de l'autor, perquè, suposadament, en podia socavar l'autonomia. Però el que no m'ensenyaren fou el passat esbiaixat de la història de l'art pel que fa a qüestions de gènere, classe i raça que donà forma a aquesta metodologia. Això ho vaig aprendre, sobretot, dels artistes, en particular d'aquells a qui inicialment se'ls negà l'accés al que anomenam «cànon». Assumir que un assumpte no mereix la nostra atenció perquè és personal equival a ignorar les estructures subjacents que permeten a alguns individus actuar a la vegada que es nega a altres aquest mateix dret. És a dir, que si la biografia truca a la teva porta, convida-la a entrar, ofereix-li una tassa de te i asseu-te a escoltar.

Ian Waelder va néixer el 1993 a Madrid, i posteriorment es va traslladar a Mallorca, on va passar gran part de la seva vida i on Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma acull ara la seva exposició individual, «even in a language that is not your own». L'abril de 1992, un any abans del seu naixement, Jacques Derrida va fer una conferència al simposi internacional «Echoes from Elsewhere /

1. Publicat a Borges, Jorge Luis. *Siete noches*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1980.

Renvois d'ailleurs» celebrat a la Louisiana State University de Baton Rouge (Estats Units). Organitzat per Patrick Mensah i David Wills i presidit per Édouard Glissant, aquest simposi va analitzar amb ull crític l'estat de la francofonia en vista de l'auge de la teoria postcolonial. La conferència de Derrida va ser personal i política alhora, abordà la seva experiència com a jueu francoalgerià, la pugna amb el francès com a idioma del colonitzador i la construcció de la identitat. Al llarg de tota la xerrada, Derrida utilitzà (variacions de) una expressió per obtenir una síntesi que es mantengués certa al marge de qualsevol modulació: «Només tinc una llengua i no és pas la meua.»² Tant el títol de l'exposició de Waelder com la citació de Derrida testimonien el fet que parlar una llengua no significa necessàriament posseir-la; sovint, la propietat és més un acte de reivindicació que una condició donada. Els artistes ho saben bé, atès que la pràctica d'organitzar una exposició és, en gran part, una negociació de les maneres possibles d'ocupar l'espai. La mostra d'Ian Waelder «Teo's Pink Panther» [La Pantera Rosa de Teo] (2019) a Las Palmas (Lisboa), un espai dirigit per artistes, fou, així mateix, un intent (es podria dir que el primer intent) de reclamar la propietat i complicar el concepte de biografia en la seva pràctica artística. Emprant les característiques parets rosades de la galeria lisboeta com a punt de partida, Waelder va presentar una sèrie d'obres fotogràfiques en blanc i negre impreses en cortines de PVC transparents penjades del sostre. Tal com s'explica a la descripció d'aquesta obra, *Teo Goes For A Walk* [Teo surt a passejar] (2019), es tracta de fotografies fetes per Teo Waelder del barri on ell i Ian varen créixer, un barri de Calvià (Mallorca) conegut com La Pantera Rosa. En aquesta obra, com en moltes de les obres i exposicions de l'artista, els títols mai no són aleatoris ni fortuïts, sinó que funcionen com a eina per desbloquejar significats del que ens mostra. A les fotografies, hi trobam fanals, declaracions d'amor en grafit, teulades repetitives del mateix tipus d'edifici en urbanitzacions i una reixa oberta, o l'única imatge que

2. La conferència es va publicar originalment en una versió ampliada en francès el 1996 i més endavant es va traduir al castellà i després al català. La citació s'ha extret de la traducció de Felip Martí Jufresa i Antoni Mora de Jacques Derrida, *El monolingüisme de l'altre* (Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017).

retrata un entorn domèstic: una sala amb despatx, amb un escriptori, una cadira giratòria, un sofà i una montera al fons. Aquesta planta, que apareix de manera reiterada a l'obra de Waelder a partir d'aquesta exposició, va ser un regal que feren als seus pares el dia que ell va néixer i que ha anat creixent de llavors ençà. Fetes originalment pel germà de Waelder, Teo, i després transformades en una instal·lació, les fotografies són un dels primers exemples a la seva obra en què l'artista va col·laborar amb membres de la seva família per tal d'abordar temes relacionats amb la memòria i l'herència.

El 2021, Waelder va treballar amb el seu pare, Juan, també escultor, a *The Car of Our Time (Background vehicle)* [El cotxe de la nostra època (vehicle històric)] (2021), una reproducció de guix de mida reduïda d'un Opel Olympia sobre un plint de MDF a l'alçada de les espatlles del seu pare. Llançat al mercat el 1935, aquest model d'automòbil es va batejar en honor als esperadíssims Jocs Olímpics de 1936 a Berlín, que Hitler aprofità per promocionar la ideologia nacionalsocialista. Els pares del pianista alemany Friedrich Wälder, el padri de l'artista, foren un dels molts compradors d'aquest model de cotxe. Utilitzats freqüentment com a símbol de mobilitat i llibertat, els cotxes varen ser una de les moltes propietats de les quals es va privar els jueus amb les lleis racistes i antisemites de Nuremberg, que es promulgaren amb diverses variants a partir del 1935 i que acabaren desposseint els jueus de la ciutadania alemanya i els convertiren en apàtrides. Com molts dels membres de la seva família, Friedrich va ser internat en un camp de concentració, però aconseguí escapar i fugir a Xile el 1939 amb els diners que havia obtingut per l'Opel Olympia. D'aquesta manera es convertí en l'únic parent de l'artista que va sobreviure a l'Holocaust. A Santiago de Xile, Friedrich Wälder va passar a dir-se Federico Waelder, amb la dièresi alterada del llinatge com a últim vestigi del seu passat alemany. Ian Waelder no va arribar a conèixer el seu avi, que va morir el 1989, durant la dictadura d'Augusto Pinochet. Així doncs, esculpir *The Car of Our Time (Background vehicle)* amb el seu pare no fou només una col·laboració familiar entre dos artistes, sinó també un intent de restaurar a través d'allò tàctil el que es dona per perdut quan no hi ha documents històrics, quan les paraules no són suficients.

L'elecció dels materials de Waelder és una reflexió sobre la construcció de la memòria. Amb la utilització de materials corrents

com ara el guix, la cola, el paper maixé, alguna sabatilla esportiva i trossos de cartó, la seva obra escultòrica dona forma a allò que no s'ha arxivat, fotografiat, enregistrat ni escrit. *A Injured Bird (The Streets Are Still the Same)* [Ocell ferit (els carrers segueixen sent els mateixos)] (2023), els cartons reutilitzats no només aborden l'ús intencionat com a contenidor per guardar i protegir, sinó també la noció de durabilitat; una sabatilla esportiva enguixada i doblegada recorda un cos exhaust a terra alhora que evoca la multitud de moviments i passes que s'hi han fet. Molts dels objectes que l'artista inclou a la seva obra no són troballes seves, alguns li arribaren a través d'altres persones. El mateix passa amb *Sprain* (38) [Esquinç (38)] (2023), una escultura composta d'una forma de fusta antiga sobre la qual Waelder va modelar un nas fet de porcellana assecada a l'aire. Gina, la mare de Waelder, va trobar aquesta forma feia molts anys i, sense ben bé saber-ne l'origen, la donà al seu fill atenent una mena d'instint maternal que li deia que potser podria formar part d'alguna de les seves obres, i així ha estat, en efecte. D'una banda, el títol enllaça el tipus de lesió que tant el nas com els peus poden patir; d'altra banda, el número entre parèntesi, que indica la talla de la sabata del motlle, cobra prominència si tenim en compte la rellevància de l'any 1938 a la biografia de la família de l'artista: va ser l'any de la Nit dels vidres trencats, en què els nazis capturaren el seu padrí. Assignant significat a quelcom suposadament insignificant, Ian Waelder posa en dubte la nostra percepció de la normalitat, o més aviat la construcció de la normativitat, i subratlla la ideologia política que acompanya un pensament cenyit a aquestes limitacions. Quan s'observa la materialitat d'aquestes obres és evident que l'art pobre ha tengut una gran influència en Waelder; això no obstant, mentre que el desaparegut historiador de l'art Germano Celant considerava que *pobre* era un atribut adequat per descriure les obres d'artistes com Luciano Fabro, Alighiero Boetti o Jannis Kounellis, tal vegada *porós* seria un terme més idoni per fer referència a la pràctica de Waelder. Tot i que moltes de les peces presents al seu corpus d'obra són poroses en un sentit material, m'agradaria cridar l'atenció sobre el seu potencial com a metàfora de la presència de múltiples obertures dins una forma, la qual cosa genera permeabilitat. Per exemple, l'escultura d'argila *A Nose is A Nose is A Nose* [Un nas és un nas és un nas] (2023) —un títol ocurrent que

remet a la poesia de Gertrude Stein³— podria semblar al visitant un nas jueu estereotipat, però també fa referència a anècdotes personals que el pare de l'artista li havia contat sobre el característic nas que comparteixen els membres de la família Waelder. Una indicació de pertinença que només es pot percebre a partir de les característiques físiques. En aquest sentit, és una coincidència curiosa que el diari que Waelder ha utilitzat com a teló de fons en diverses obres en paper, el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, sigui el mateix en el qual Walter Benjamin i Asja Lacis publicaren el seu assaig sobre la ciutat de Nàpols el 1925, en què introduïren la porositat com a concepte de pensament. Per a ells, la porositat és una conseqüència de «la passió per la improvisació, que exigeix preservar l'espai i l'oportunitat costi el que costi».⁴ Consider que la pràctica d'Ian Waelder també la guia la improvisació, un aspecte que comparteix amb el seu avi. Mentre que en el cas de Friedrich/Federico aquest aspecte s'expressa a través de la música *jazz*, en el d'Ian ho fa a través de la seva passió pel monopati, en què l'habilitat d'improvisar és clau. Tant en l'àmbit de la música com en el de l'esport, improvisar significa abraçar allò desconegut, estar preparat per fracassar i caure, i tornar a aixecar-se les vegades que calgui. La improvisació és un acte de resiliència.

Un altre dels interessos que comparteixen avi i net és la fotografia. Ara bé, una vegada més va ser el pare d'Ian Waelder qui va fer de pont entre les dues generacions i va transmetre al fill l'afinitat pel mètode i els coneixements tècnics des de ben petit. Tot i que la pràctica de Waelder abasta moltes tècniques, sovint tenc la sensació que, en gran manera, el seu pensament està vinculat a com una càmera permet fixar el temps. Ian Waelder és un fotògraf amb talent que al llarg del darrer decenni ha anat, cada cop més, apartant el dit del disparador (almenys a la seva obra artística) i, en canvi, la seva mà s'ha fet més visible pel que fa al treball amb material d'arxiu. Evocant referències com l'obra fonamental de

3. «A rose is a rose is a rose», del poema de Stein *Sacred Emily* (1935). «Una rosa és una rosa és una rosa», del poema *Sagrada Emilia*, traduït al català per Sam Abrams (Cafè Central, 2005).

4. Benjamin, Walter; Lacis, Asja. «Nápoles». A: Benjamin, Walter. *Obras*. Madrid: Abada Editores, 2010, libro IV, vol. 1.

Bruno Munari *Supplemento al dizionario italiano* (1963) —un llibre que recull les maneres d'expressar-se a través del cos en comptes de mitjançant el llenguatge parlat— o l'obsessió per les mans a les pel·lícules de Robert Bresson, Waelder crea una sèrie d'obres fotogràfiques centrades en els gests. Totes s'han extret de fotografies incloses en el manual d'instruccions de l'Opel Olympia de 1935. *A Family Nose (Bare Hands) no 2* [Nas de família (mans nues) núm. 2] (2021), una placa metàl·lica que mostra signes lleus d'erosió serveix com a suport d'una fotografia retallada d'una mà que canvia un neu-màtic (o almenys això és el que l'artista ens indueix a creure a partir del retall que ens presenta), així com un nas de guix i una fotografia en blanc i negre d'una parella que es besa en la qual l'ull avesat pot detectar un Opel Olympia en segon pla. La combinació de fotogrames d'arxiu en què el cotxe fa un cameo amb reproduccions del manual d'instruccions històric és una declaració contundent sobre la circulació d'imatges i la construcció d'iconografies, però, pel fet d'aplicar aquestes imatges amb unes gotetes de cola sobre una placa d'acer que dista molt de ser inoxidable, *Family Nose (Bare Hands)* aborda a més la naturalesa fràgil dels records. Crec que a Ian Waelder li interessa la repetició, perquè, per més que hom faci fotografies instantànies del mateix tema una vegada i una altra amb l'expectativa que les imatges obtingudes siguin iguals, quan les examines detingudament s'aprecien les diferències i, per tant, un canvi en el seu significat. I encara que *To Handle With Care (Bare Hands #01)* [Manipular amb cura (mans nues #01)] (2022), una impressió sobre acetat a la paret, també derivi d'una mà retallada del manual d'instruccions de l'Opel Olympia, en aquest cas l'artista ha eliminat qualsevol indicatiu que pugui delatar que els gests immortalitzats tenen relació amb la manipulació d'un cotxe. Mitjançant aquesta fragmentació addicional i la concentració posterior del material, Waelder filtra i deixa al marge la veritat, que és precisament el que fan els poetes. Reflexionant sobre com el treball de desconeguts o de les persones que li són més properes ocupa un lloc destacat en la pràctica de l'artista, arrib a la conclusió que les seves obres són també reflexions sobre la relació entre propietat i autoria. En definitiva, si no podem tenir una llengua, podem almenys anomenar-la pel nostre nom?

*even in a language that
is not your own*
Ian Waelder

Del 20 d'octubre de 2023
al 18 de febrer de 2024

Organització
Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Comissariat
Francesco Giaveri

Coordinació exposició
Soad Houman
Solange Artilles

Registre
Rosa Espinosa

Muntatge
Art Life
Es Baluard Museu

Supervisió tècnica
Adrià Clapés i Joan Pizà

Assegurances
Correduria Howden RS

Disseny gràfic
Hermanos Berenguer

Textos
Francesco Giaveri. Comissari
Carina Bukuts. Comissària,
escriptora i editora

Traduccions
Àngels Álvarez

Impressió
Esment Impremta

ISBN 978-84-18803-85-7
DL PM 01353-2023
Exemplar gratuït. Prohibida la venda

© de la present edició,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2023
© dels textos, els autors
© de l'obra, Ian Waelder, 2023

Crèdits fotogràfics
Coberta, cortesia de l'artista.
Fotografia: Violeta Mayoral
Cortesia de l'artista. Fotografia:
John Forest, p. 15, 20
Cortesia de l'artista i Las Palmas, Lisboa.
Fotografia: Samuel Duarte, p. 16
Cortesia de l'artista. Fotografia:
Ivan Murzin, p. 17
Cortesia col·lecció família
Braunsfelder, Colònia. Fotografia:
Jiyoung Chung, p. 18
Cortesia L21, Palma. Fotografia:
Natasha Lebedeva, p. 18
Cortesia ethall Galeria, Barcelona.
Fotografia: Juande Jarillo, p. 19, 20
Cortesia de l'artista, p. 20

Agraïments
Kunststiftung DZ BANK
Städelschule Printshop
Wilson Abe
Camilo Araya Fuentes
Jorge Bravo
Carina Bukuts
Clément Cadou
Juan David Cortés
Diego Diez
Živa Drvarić
Beatriz Escudero
Ela Fidalgo
Esmeralda Gómez Galera
Zishi Han
Aerin Hong
Georg Jacobi
Alejandro Leonhardt
Norm Macdonald
Marina Manuela Giaveri Escudero
Tomás Maglione
Ruth Noack
Yasmil Raymond
Raquel Victoria Rodríguez López
Charlotte Rohde
Alfons Sard
Imaan Sattar
Maximiliano Siñani Paredes
Alex Thake
Isabelle Tondre
Gina Vásquez
David Waelder
Juan Waelder
Pau Waelder
Teo Waelder
Haegue Yang

#IANWAEORDERESBALUARD
@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