



Guía de la exposición

COTTON
UNDER
MY FEET
CIVIC
CIVIC

Exhibition guide

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

**COTTON
UNDER
MY FEET
I
WALK
TOWARD**

Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

¿Quién fue Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza? ¿Cómo pasa una colección privada de arte a ser pública? Estas preguntas aparentemente sencillas –que en realidad no lo son tanto– articulan el nuevo proyecto de Walid Raad, *Cotton Under My Feet*, un encargo de TBA21. A lo largo de diferentes salas, la exposición conmemora la génesis del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. La investigación abarca sus colecciones, archivos y almacenes, así como la importante relación de la familia Thyssen-Bornemisza con el arte. En su búsqueda de una historia (del arte) no contada, Raad rescata e imagina fragmentos de historias, documentos y desconcertantes artefactos. Episodios ligados a la política azucarera estadounidense y sus vínculos con la esclavitud, la diplomacia artística de la Guerra Fría, la especulación con la plata y los pronósticos meteorológicos se entrelazan con el rastro de sorprendentes huellas ocultas bajo una peculiar alfombra oriental. Raad también retrata a un grupo pintoresco de empresarios, coleccionistas, marchantes de arte, artistas y conservadores, y se adentra en sus intrincadas relaciones. Algunas de estas historias tienen su origen en el mundo histórico, pero otras proceden de un lugar llamado ficción e, incluso, del reino de la no-muerte. Prepárense para adentrarse en un vertiginoso laberinto narrativo.

Cotton Under My Feet presenta nuevas obras de arte junto a un conjunto de catálogos modificados y publicaciones con notas al margen que conforman un complejo mapa de este laberinto historiográfico. Estos archivos alterados contienen pistas y herramientas para validar y falsear las afirmaciones del artista: imágenes y documentos que revisar, detalles y comparaciones que verificar o refutar. De este modo, *Cotton Under My Feet* encarna una serie de tensiones: la investigación que propone es rigurosa y a la vez ficticia, histórica y premonitoria, e invita a responder y reflexionar. En ella, las hipótesis de Raad sobre el legado potencial de las colecciones Thyssen-Bornemisza y su relación con la historia del arte occidental y no occidental se integran en un relato enrevesado que el propio artista desarrolla y amplía en sus performances, que adoptan la forma de recorridos guiados por la exposición que tendrán lugar en distintas fechas.

DANIELA ZYMAN, comisaria

Who was Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza? How does a private art collection become public? These seemingly easy (and not so easy) questions are at the heart of Walid Raad's new project *Cotton Under My Feet*, commissioned by TBA21. Spread across several galleries, the exhibition memorializes the genesis of the Thyssen-Bornemisza Museum. It investigates its collections, archives, and storage space, as well as the Thyssen-Bornemisza family's remarkable art holdings. In the quest for an untold (art) history, Raad unearths and imagines fragments of stories, archival documents, and puzzling artifacts. Events related to the politics of sugar and its relation to slavery, as well as Cold War art diplomacy, silver speculation, and weather forecasting interweave with other unexpected traces hiding under an extremely rare Oriental carpet. Raad also profiles a diverse group of entrepreneurs, collectors, art dealers, artists, and conservators and explores their tangled relations. Some of them originate in this historical world, while others come from a place called fiction, and yet others from the realm of undeath. Brace yourself for a plunge into a rabbit hole of storytelling.

Cotton Under My Feet presents a new series of artworks along with a set of modified collection catalogs and other annotated publications, which together offer an obtuse road map into this historiographical labyrinth. These altered archival records contain means and tools for testing and falsifying the artist's claims: images and documents that can be revisited, details and comparisons that can be verified or contested. *Cotton Under My Feet* thus embodies a series of tensions—its research is rigorous yet also fictive, it is historical and anticipatory, and it stirs up response and reflection. It puts Raad's hypotheses on the potential legacy of the Thyssen-Bornemisza collections and their relation to Western and non-Western art history in a circuitous story, detailed in great length in the artist's walkthrough performances, held at different times throughout the exhibition.

DANIELA ZYMAN, curator

En 2018 TBA21 me invitó a proponer una exposición en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza coincidiendo con el centenario del barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza. Hasta entonces, apenas sabía nada de él, de su familia, su vida privada, sus negocios o su colección de arte. Mi principal vínculo con él era su hija, Francesca, y una alfombra oriental que le pertenecía, y que me fascinaba desde hacía mucho tiempo. Incluso antes de poder pensar mi respuesta, me encontré inmerso en la red de los Thyssen-Bornemisza.

Esta red comenzaba con la historia de una hija y una alfombra, y después se ramificaba y entretrejía en varios espacios históricos y ficticios: imágenes de nubes misteriosamente halladas en el reverso de pinturas de antiguos maestros, copas de oro y plata que atraen a variedades específicas de artrópodos, ángeles que se auto-restauran y criaturas de aspecto sobrenatural surgidas a orillas de pantanos. Por el camino, me topé con distintas historias: Abraham Lincoln, la esclavitud y la guerra civil estadounidense, Jalal Toufic y sus escritos sobre los no-muertos, un magnate que colecciona obras de Rembrandt y se entromete en la política de Oriente Medio, la Guerra Fría y la restauradora de arte ficticia Lamia Antonova y Samuel Morse, la telegrafía y la meteorología.

Esta exposición y el recorrido guiado que la acompaña documentan mi caída libre a través de la colección de este museo y las inquietantes, divertidas y asombrosas situaciones, obras y personas que he encontrado por el camino.

WALID RAAD

In 2018, I was invited by TBA21 to propose an exhibition in the Museo Nacional Thyssen-Bornemisza to coincide with the hundredth anniversary of Baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza. Until that point, I'd known almost nothing about him, his family, personal life, businesses, and art collection. My main links to him were his daughter, Francesca, and an Oriental carpet he owned that had fascinated me for years. Before I had time to reflect on this invitation, I found myself deep in a number of Thyssen-Bornemisza tunnels.

These tunnels began with a daughter and a carpet, and then forked and braided into several historical and fictional spaces. These ranged from images of clouds that appeared mysteriously on the back of several Old Master paintings to gold and silver cups that attract specific types of arthropods; angels that self-restore; and demon-like creatures tugging at the edges of swamps. Along the way, I also found myself face to face with Abraham Lincoln, slavery, and the American Civil War; Jalal Toufic and his writings on the undead; a Rembrandt-collecting Middle East-meddling silver tycoon; the Cold War and the fictional art restorer Lamia Antonova; and Samuel Morse, telegraphy, and meteorology.

This exhibition and its accompanying walkthrough document my free fall through this museum's collection, and the various frightening, joyous, and perplexing situations, objects, and figures I met along the way.

WALID RAAD

Sala 10: **Frontispicio II: La alfombra**

Esta alfombra es una alfombra persa de finales del siglo XVI –o principios del XVII– llamada Béhague Sanguszko. Es mundialmente famosa, y una de las alfombras más caras del mundo, debido a una característica única: se sabe que es extremadamente pesada, pero no en el sentido habitual. El peso de la alfombra, 21 kilos, no es desproporcionado para su tamaño. Pero todo el que ha intentado levantarla asegura que no es posible que esta alfombra pese solo 21 kilos, porque parece que pesa una tonelada o más. Y aún hoy, después de decenas de estudios técnicos, sigue siendo un enigma la razón de que resulte tan pesada, y de que su pesadez no sea proporcional a su peso. Llevaba tiempo buscando esta alfombra y no sabía que la tenía Francesca, la única hija del barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza.

En cuanto supe que la tenía Francesca, empecé a insistirle para que me dejara examinarla con calma. No hizo falta insistir demasiado, y hace unos cuatro años me permitieron pasar todo el tiempo que deseara con ella. Empecé a estudiarla de cerca, a observarla por encima y por los laterales; me gustaría decir que también la examiné por debajo, pero no fui capaz de levantarla para echar un vistazo. Y así fue como me encontré sumido en una red muy densa, que empezaba con Francesca y su alfombra y continuaba mucho más allá.

Room 10: **Frontispiece II: The Carpet**

This carpet is a late sixteenth- or early seventeenth-century Persian carpet called the Béhague Sanguszko. It is world renowned and one of the most expensive carpets in the world because it has a unique quality: it is known to be extremely heavy, but not in the usual sense. The carpet's weight of twenty-one kilograms is not unusual for its size. But everyone who has tried to lift it will tell you that there is no way this carpet weighs only twenty-one kilograms, because it feels like it weighs a ton or more. And it remains unclear to this day, after dozens of technical studies, why this carpet feels as heavy as it does, why its heaviness is not proportional to its weight. I've been trying to find it, and had no idea that it actually was with Francesca, Baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza's only daughter.

As soon as I found out that she had it, I started to harass Francesca to let me spend time with it. But Francesca did not need much harassment, and about four years ago, I was allowed to spend as much time as I wanted with the carpet. I started to study it closely, to look at it and around it, and I would like to say to look under it but I could not lift it to look at what's underneath. And that's how I found myself in a very deep tunnel, one that started with Francesca and the carpet, and then it just kept going and going and going.



Sala 10: Epílogo II: Los Constables

Descubrí estas siete fotografías en el sótano del museo. Cuando pregunté al personal por ellas, me dijeron que siete de las 775 obras del museo tenían nubes pintadas por detrás. También me informaron de que las descubrieron en 1983, cuando la colección todavía estaba alojada en la mansión suiza del barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza. Las descubrió Lamia Antonova, la mejor restauradora de arte de su generación.

Al descubrir estas pinturas traseras, Antonova se las mostró inmediatamente al barón, pensando que él sabría algo sobre ellas. Pero el barón no tenía ni idea de la existencia de aquellas nubes porque, hasta aquel momento, los reversos de los cuadros estaban tapados con paneles de madera. Antonova las descubrió mientras radiografiaba las obras de arte. Desde entonces hasta hoy, el barón ha prohibido que nadie vea la parte frontal de esos cuadros. Además, en sus negociaciones con el Estado español, insistió en que estas siete pinturas debían viajar a Madrid con el resto de la colección, pero nunca dijo a los responsables del museo lo que tenían al otro lado. Por contrato, el museo no tiene permitido examinar las pinturas delanteras, radiografiarlas ni mostrar los reversos originales. Lo único que puede mostrar son estas fotografías.

Lo que sabemos de estas pinturas traseras es que fueron pintadas en la década de 1820, y que son idénticas a los estudios de nubes que hizo el pintor británico del siglo XIX John Constable. Constable fue uno de los primeros meteorólogos, y quería que las nubes tuvieran un aspecto realista en sus pinturas, que no parecieran de algodón de azúcar. Entre 1820 y 1822 realizó más de un centenar de preciosos bocetos de nubes. No obstante, hasta donde sabemos, solo en una ocasión pintó en el reverso de una pintura, y esta pintura hoy se encuentra en la Tate. Entonces, ¿quién hizo esto? No lo sabemos. ¿Son Constables? No lo sabemos. ¿Qué tienen al otro lado? No lo sabemos.

Room 10: Epilogue II: The Constables

I discovered these seven photographs in the museum's basement. When I asked the staff about them, I was told that seven of the museum's 775 paintings had back-paintings of clouds. I was also informed that these were discovered in 1983 when this collection was still in Baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza's Swiss villa. They were discovered by Lamia Antonova, the best art restorer of her generation.

When she discovered these back paintings, Antonova immediately showed them to the baron, thinking he would know what this is about. But the baron had no idea the clouds were even there because up till then, the backs were covered by wooden panels. Antonova discovered them when she X-rayed the artworks. Ever since he was shown the backs, the baron has forbidden anyone from looking at the fronts. Moreover, in his negotiations with the Spanish state, the baron insisted that these seven paintings travel to Madrid with the rest of the collection, but he never told the museum what is on the fronts. By contract, the museum is not allowed to look at the fronts; nor to X-ray the paintings or show the backs of the paintings. They are only allowed to show these photographs.

What we do know about the back paintings today is that they were painted in the 1820s, and they look exactly like the cloud studies made by the nineteenth-century British painter, John Constable. Constable was an early meteorologist, and he wanted clouds to look real in his paintings, not like puffy cotton balls. And so, between 1820 and 1822, he made over 100 beautiful sketches of clouds. But as far as we know, he painted on the backs of other paintings only once and that painting is in the Tate. So, who did this? We don't know. Are they Constables? We don't know. What's on the fronts? We don't know.



Sala 10: **Epílogo III: El rincón plano**

Encontré esta estructura en un rincón de los almacenes del museo. Pregunté por ella y me dijeron que había pertenecido a Lamia Antonova, la restauradora de arte soviética de origen palestino. Cuando empezó a trabajar para el barón, Antonova decidió hacer un recuento de los ángeles que había en su colección pictórica, y el resultado la dejó perpleja: 285. “Es el número exacto de veces que los ángeles aparecen mencionados en la Biblia”, exclamó entusiasmada. Y, creedme, yo mismo lo comprobé en varias ocasiones. Hay 108 menciones a los ángeles en el Antiguo Testamento, y 177 en el Nuevo Testamento.

Entonces Antonova dijo e hizo algo que el barón nunca olvidaría: “Nunca hay que restaurar los ángeles de las pinturas. Nunca. Porque los ángeles pueden autorrestaurarse”. Y en ese momento Antonova mostró al barón esta estructura de madera que reproduce en trampantojo lo que parece ser un rincón, con muros descoloridos, suelo de damero y tres ángeles de color negro en la parte superior. Y Antonova dijo: “Si los ángeles deteriorados descansan aquí, pueden autorrestaurarse”. ¿Y los ángeles que aparecen en la parte superior? Ella los llamaba Imanes de Ángeles, porque parece que, para autorrestaurarse, los ángeles deteriorados necesitan la ayuda de otros ángeles. “Pero primero hay que atraerlos”, dijo Antonova, con la ayuda de los Imanes de Ángeles. Con estos tres, para ser exactos.

Room 10: **Epilogue III: The Flat Corner**

I found this structure in a corner of the museum's storage spaces. I inquired about it, and was told that it once belonged to Lamia Antonova, the baron's Palestinian-Soviet art restorer. When she started working for the baron, Antonova decided to count the number of angels that appeared in the baron's collection of paintings, and that number stunned her: 285. “This is the exact number of times that angels are mentioned in the Bible,” Antonova exclaimed ecstatically. And believe me, I checked many times. Angels are mentioned 108 times in the Old Testament and 177 times in the New Testament.

Antonova then said and did something that the baron never forgot. She told him: “Angels in paintings should never be restored when damaged. Never. Because angels can self-repair,” she said. “But to self-repair,” she added, “angels need to rest on a flat corner.” And then Antonova showed the baron this trompe l'oeil wooden structure of what looks like a corner, with rust-colored walls, a checkered floor, and three angels in black on top. And then Antonova said: “If damaged Angels rest here then they may self-repair.” And the angels on top? She called these her Angel-Attractors because it seems that to self-repair, damaged angels need the help of other angels. “But you need to attract them first,” Antonova said, with what she called Angel-Attractors. These three to be precise.



Sala 45: Frontispicio IIIa: Las paces

Emigré del Líbano el 1 de septiembre de 1983. Ese mismo día, y al otro lado de mi mundo, pilotos soviéticos derribaron un avión civil coreano, el KAL 007. El avión viajaba entre Estados Unidos y Corea, pero un error del piloto desvió su trayectoria hasta entrar en el espacio aéreo soviético. Los soviéticos pensaron que se trataba de un avión espía estadounidense, y sus MiGs lanzaron misiles. 296 personas murieron en el acto. En el preciso momento en que yo abandonaba el Líbano y los soviéticos derribaban el avión coreano, el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza volaba a Moscú con motivo de una exposición de sus pinturas en el Museo Pushkin. Esto sucedía en 1983, cuando la Guerra Fría estaba en pleno apogeo y cualquier contacto entre Oriente y Occidente era todo un acontecimiento. Sin embargo, el barón aterrizó en Moscú justo en este instante de tensiones entre los dos bloques debido al ataque contra el avión coreano, y no se quedó callado.

Por último, me gustaría añadir algo sobre España en 1992. 1992 fue un gran año para España, y no solo porque este museo se inaugurara en dicho año. 1992 había estado marcado en el calendario español desde 1986, cuando Barcelona fue elegida para albergar los Juegos Olímpicos de verano de 1992. Pero la elección de Barcelona se había producido en un mundo anterior a 1989, anterior a la caída del Muro de Berlín. En 1992, el mundo había cambiado radicalmente. Alemania se había reunificado. Sudáfrica regresaba a los Juegos después del *apartheid*. ¿Yugoslavia? Ya no existía. ¿La Unión Soviética? Tampoco. El mundo acababa de sufrir la primera Guerra del Golfo y, tras la guerra, árabes e israelíes vinieron aquí para celebrar la Conferencia de Paz de Madrid de 1991. Y un mes después de la inauguración de este museo, Rusia entregó a Corea y Estados Unidos la caja negra del avión coreano que habían derribado en 1983. Por decirlo de otro modo, parecía que la Guerra Fría había terminado.

Room 45: Frontispiece IIIa: The Peaces

I emigrated from Lebanon on September 1, 1983. On that day, and on the other side of my world, Soviet pilots shoot down a Korean civilian plane, KAL 007. The plane was on its way from America to Korea but a pilot error deviated the plane into Soviet airspace. The Soviets thought this was an American spy plane, and their MiGs fired their missiles. Two-hundred and ninety-six people died immediately. As I was leaving Lebanon, and at the same moment that the Soviets shot down the Korean plane, Baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza was flying to Moscow for an exhibition of his paintings at the Pushkin Museum. This was 1983, the Cold War was in full swing, and any East-West exchange was a big deal. But the baron landed in Moscow at this tense moment in East-West relations, with the shooting of the Korean plane, and he did not keep his mouth shut about this.

And lastly, let me say something about Spain in 1992. 1992 was a very big year for Spain, and not because this museum opened that year. 1992 had been on the Spanish calendar since 1986, when Barcelona was selected to host the 1992 Summer Olympics. But the selection of Barcelona was made in a pre-1989 world, pre-Berlin Wall. By 1992, the world had changed dramatically: Germany was reunited. "Post-apartheid" South Africa was back in the Olympics. Yugoslavia? Gone. The Soviet Union? Gone. The world had just gone through the First Gulf War, and after the war, Arabs and Israelis came here to the 1991 Madrid Peace Conference. And a month after the opening of this museum, Russia handed over the black box of the Korean plane they shot in 1983 to South Korea and the US. In other words, it seemed that the Cold War was over.



Sala 44: **Frontispicio IV: El sistema de colgado**

La verdad es que no sé qué sucede en esta sala. Creo que el museo está reinstalando parte de su colección de pintura estadounidense del siglo XIX. Pero, si os fijáis en el carro para transportar cuadros, veréis que hay una pintura. Durante muchas décadas se pensó que el hombre que aparece en este cuadro era Hercules Posey, el cocinero esclavo de George Washington. Se dice que Washington poseía 317 esclavos. El presidente estadounidense adoraba la cocina de Hercules, pero lo que Hercules valoraba verdaderamente era su propia libertad. Así que Hercules huyó en 1797 y, durante años, Washington trató de encontrarle para traerlo de vuelta a su finca. Lo que me fascina aquí es que hace tres años descubrieron que el hombre que aparece en la pintura no es Hercules Posey. De hecho, no sabemos quién es.

Y no tengo ni idea de lo que sucede con el sistema de colgado. La sala lleva bastante tiempo así.

Room 44: **Frontispiece IV: The Hangs**

I really don't know what is going on in this room. I think the museum is reinstalling part of its collection of nineteenth-century American art. But if you look at the rack, you will notice a painting, and for decades the man in the painting was thought to be Hercules Posey, George Washington's enslaved cook. Washington is said to have owned 317 enslaved people. The American President loved Hercules's cooking, but Hercules did not love Washington as much as he loved his freedom. So Hercules ran away in 1797, and for years, Washington tried to find and bring him back to his estate. What fascinates me here is that three years ago, it was discovered that the man in the painting is not Hercules Posey. We don't actually know who this person is.

And I have no idea what's going on with the hanging system here. This room has been like this for quite some time now.



Apéndice I: Una nota sobre *El campamento para la fabricación de azúcar de arce. La despedida*, de Eastman Johnson

Esta pintura de Eastman Johnson representa lo que parece ser una reunión social aparentemente armónica: la elaboración del sirope de arce, ese que los estadounidenses ponemos en las tortitas. Pero bajo su sólida superficie late una corriente de rebeldía.

En Estados Unidos, durante los siglos XVIII y XIX, el azúcar era agridulce (y así sigue siendo hoy). Puede que sepáis que casi dos tercios, o 15 de los 20 millones de personas esclavizadas en África, fueron llevadas a América para trabajar en las plantaciones de azúcar. La vida de un africano esclavizado se medía en azúcar. La vida de una persona esclavizada equivalía a una tonelada de azúcar blanco. Seis días de vida de una persona esclavizada correspondían a una cucharadita de este oro blanco. En el siglo XIX, los abolicionistas decidieron boicotear el azúcar blanco y encontraron una alternativa: el sirope de arce. Si haces un agujero en un arce, solo hay que esperar al final del invierno o el inicio de la primavera y, a una velocidad de dos gotas de savia de arce por latido, obtendrás un sirope dulce y delicioso.

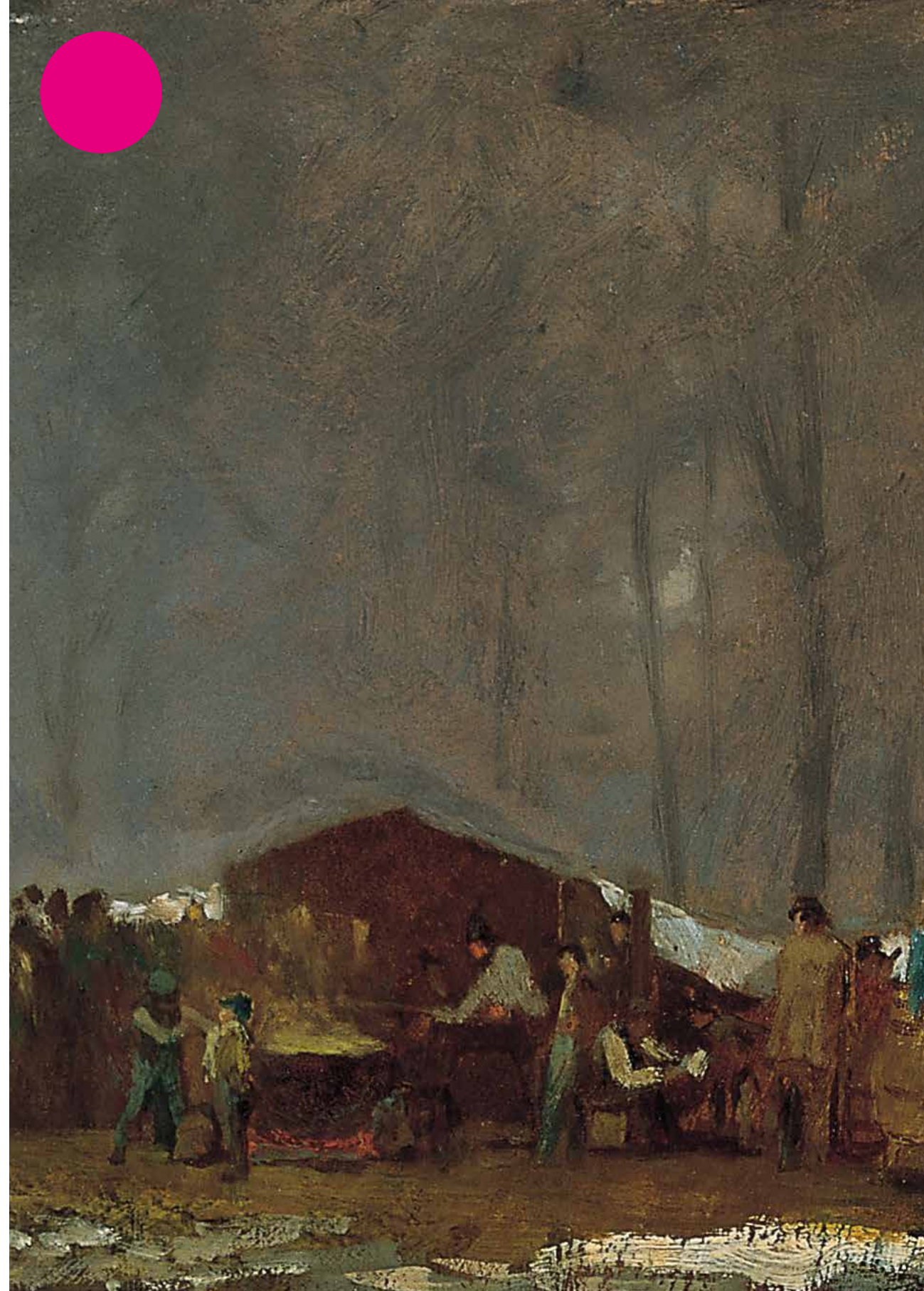
Resulta bastante extraño que Johnson, el autor de esta pintura, nunca fuera capaz de terminar ninguna de las 25 obras que hizo sobre el mismo tema. Johnson empezaba a pintar y lo dejaba antes de acabar. ¿Por qué? Porque decía que si alguna vez llegaba a terminar una pintura tendría que colgarla en algún sitio, y solía repetir: “¡No quiero colgar nada, nunca, en ningún sitio!”.

Appendix I: A Note on Eastman Johnson's *The Maple Sugar Camp - Turning Off*

This painting by Eastman Johnson depicts a seemingly wholesome social gathering: the making of maple syrup, what we Americans put on pancakes. But below its wholesome surface lurks a rebellious underside.

In the eighteenth and nineteenth centuries in the Americas, sugar was bittersweet (as it remains today). As you may know, almost two-thirds, or 15 out of the 20 million people enslaved in Africa were brought to the Americas to work in sugar plantations. The life of an enslaved African was measured in sugar. One enslaved person's life equaled one ton of white sugar. Every six days of an enslaved person's life was equal to one teaspoon of the white gold. In the nineteenth century, those who were against slavery decided to boycott white sugar and came up with an alternative: maple syrup. Put a hole in a maple tree, wait for late winter/early spring, and two drops of maple sap per heartbeat later, you've got sweet, delicious syrup.

Strangely enough, Johnson, who painted this artwork, was never able to complete any of the twenty-five paintings he did on this subject. Johnson would start a painting but would stop before finishing it. Why? Because he said that if he ever finished a painting, he would have to hang it somewhere, and he kept saying: “I don't want to hang anything, anywhere, anytime!”



Apéndice II: Una nota sobre los paisajes de pantanos y ciénagas de Martin Johnson Heade

Martin Johnson Heade es conocido por sus paisajes de pantanos y ciénagas. Pintó más de 120 escenas de este tipo entre las décadas de 1860 y 1890. Heade también adoptó un nombre artístico, Didymus, que significa “gemelo” o “doble” en griego. Y, curiosamente, Heade hizo dos copias exactas de todas las pinturas que pintó en su vida. Algo así como pinturas gemelas. Al barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza le encantaba Heade por este motivo. Incluso llegó a proponerse adquirir las copias gemelas de cada pintura de Heade que decidiera comprar. Siempre daba una copia a la baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza, y por eso están en esta sala. Las otras copias fueron heredadas por Francesca Thyssen-Bornemisza, y están expuestas en la sala de exposiciones del piso de abajo.



Appendix II: A Note on Martin Johnson Heade's marsh and swamp landscapes

Martin Johnson Heade is known for his landscapes of marshes and swamps. He painted over 120 such scenes between the 1860s and 1890s. Heade also assumed a pen/artist name, Didymus, which means the twin or double in Greek. And remarkably, Heade made two exact copies of every painting he ever painted: twin paintings, let's call them. Baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza loved Heade for this, so much so that he tried to acquire the twin copies of every Heade painting he wanted to buy. One copy he gave to the Baroness Carmen Thyssen-Bornemisza, and that's why they are in this room. The other copies were inherited by Francesca Thyssen-Bornemisza, and they are exhibited in the exhibition halls downstairs.



Planta -1: Frontispicio V: Los lomos de los libros

El barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza tenía una preciosa colección de libros, y muchos acabaron en este museo junto a sus pinturas. Hubo un libro de su colección que me impresionó más que el resto: *Vampires: An Uneasy Essay on the Undead in Film* [Vampiros: un ensayo difícil sobre los no-muertos en el cine] de Jalal Toufic.

Toufic escribe que somos mortales. Y con esto no quiere decir que moriremos en el futuro, y que hasta entonces seguiremos totalmente vivos. No. Cuando afirma que somos mortales, Toufic quiere decir que, aunque estemos físicamente vivos, estamos muertos. La muerte no es algo que nos sucederá en el futuro. Es parte de nuestra vida aquí y ahora. Toufic también afirma que tenemos varios cuerpos. Uno de nuestros cuerpos vive en este mundo, sometido a las leyes naturales e históricas, y el otro yace en el reino de la no-muerte. La versión de nosotros que yace en el mundo de la no-muerte llama sin cesar a la versión de nosotros que vive en este mundo. Pero a la mayoría nos cuesta mucho escuchar estas llamadas. Las ignoramos. ¿Por qué? Porque las llamadas que surgen del reino de la no-muerte son extrañas, y su rareza se debe a que el mundo de la no-muerte es un laberinto, una maraña. Y un laberinto no tiene entrada ni salida. Ni arriba, ni abajo, ni derecha, ni izquierda, ni pasado, ni presente, ni futuro. Por eso, la versión de nosotros que vive en el mundo de la no-muerte habita en un lugar muy extraño donde ve imágenes anómalas, escucha sonidos, palabras e historias insólitas, y eso es lo que nos llega a nosotros, que vivimos en este mundo.

Como artista, durante los tres años que he pasado explorando varios objetos de este museo no he dejado de preguntarme si las obras de arte y las historias que he creado proceden de este mundo o del otro.

Level -1: Frontispiece V: The Spines

Baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza had a beautiful collection of books, many of which came with his paintings to this museum. One book from the collection affected me more than any other: Jalal Toufic's *Vampires: An Uneasy Essay on the Undead in Film*.

Toufic writes that we are mortal. And by this he does not mean that we will die some day in the future and that in the meantime we are fully alive. No. By mortal, Toufic means that we are all now dead while physically alive. Death is not something that happens to us in the future. It is now part of our life. Moreover, Toufic writes that we have different bodies. We have a body that lives in this natural, historical world, and we have another body that dwells in the undeath realm. The version of us that dwells in the undeath world is always calling the version of us that lives in this world. But most of us have a hard time hearing these calls. We ignore them. Why? Because the calls that originate from the undeath realm are strange, and their strangeness is a consequence of the undeath world itself being a labyrinth, not a maze. A labyrinth has no entry and no exit. No up. No down. No right. No left. No past. No present. No future. As such, the version of us that lives in the undeath world lives in a very strange place where it sees abnormal images, hears abnormal sounds, words, and stories, and this is what it sends to the version of us that lives in this world.

As an artist, and during the past three years as I explored several artifacts in this museum, I found myself wondering time and again whether the artworks and stories I created came from this world or from another.



Planta -1: **Frontispicio VI: Las páginas desplegadas** (La caza del ciervo)

La colección de arte del baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza incluía muchas pinturas estadounidenses del siglo XIX. Me pareció raro que un hombre que coleccionaba obras de Rubens y Caravaggio comenzara de repente, en los años setenta, a comprar arte decimonónico estadounidense. Vivo en Estados Unidos desde hace más de treinta años y nunca me había fijado en esta tradición. Pero, en los últimos tres años, me he enganchado a obras como esta. Parece un paisaje pintoresco con un ciervo en el agua y un perro al lado. Pero esta acuarela, en realidad, es bastante oscura. Representa una escena de caza brutal, en la que los cazadores y sus perros asustan a los ciervos y los conducen al agua. Los ciervos no saben nadar, y se hunden. Esta forma de caza en Estados Unidos tiene nombre propio: se llama caza por ahogamiento.

El barón compró esta pintura en 1980 a un hombre llamado Andrew Crispo. De hecho, Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza gastó millones en la galería de Crispo, que no solo era conocido por su talento como marchante, sino también por una faceta mucho más oscura. De día, Crispo era uno de los comerciantes de arte estadounidense más valorados. Pero, al anochecer, Crispo practicaba juegos violentos con chicos enfundados en cuero. Disfrutaba llevando las cosas al límite y, en una ocasión, los acontecimientos fueron demasiado lejos y acabó implicado en la muerte de uno de sus compañeros sexuales, Eigil Dag Vesti. Crispo entró en prisión y, durante mucho tiempo, pensé que aquella era su faceta más oscura, porque hay pocas cosas tan siniestras como un asesinato. Lo cierto es que hay cosas más oscuras, mucho más, y lo comprendí viendo las dos pinturas de la izquierda.

Level -1: **Frontispiece VI: The Spreads (Deer Hunting)**

Baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza's art collection included many nineteenth-century American paintings. I found it strange that a man who collected Rubens and Caravaggio would all of sudden, in the 1970s, start buying nineteenth-century American art. I've lived in America for more than thirty years and never really looked at this tradition. But in the last three years, I really got sucked into artworks like this one. This looks like a quaint landscape of a deer in the water with a dog to the side. But this watercolor is actually quite dark. It depicts a brutal hunting scene, where hunters and their dogs scare deer into the water. Deer can't swim, and they drown. It's actually a form of hunting in America called hunting by drowning.

The baron bought this painting in 1980 from a man named Andrew Crispo. In fact, Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza spent millions buying art from Crispo, who was known not only as a brilliant art dealer, but also as having a darker than dark side. During the day, Crispo was one of the most respected dealers of American art. But when the sun set, Crispo loved playing violent games with boys in leather. He also liked to take things to the edge, and one time, things went over the edge, and he ended up being involved in killing of one of his sex partners, Eigil Dag Vesti. Crispo was jailed, and for a long time, I thought that's what was meant by his darker than dark side because it does not get darker than murder. Well, it turns out that it can get darker. Much much darker, as became clear to me when I saw the two paintings to the left.



Planta -1: Frontispicio VI: Las páginas desplegadas (Gremlins)

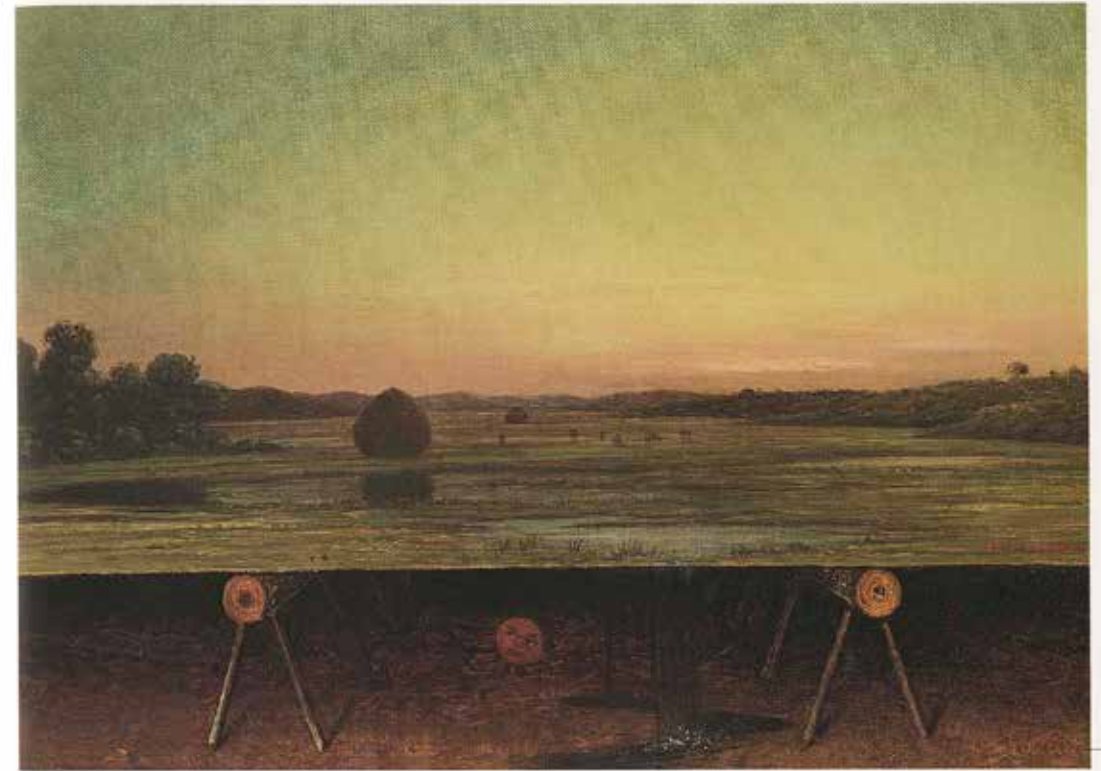
Estas dos obras fueron pintadas en la década de 1870 por Martin Johnson Heade, conocido por sus numerosos paisajes de pantanos y ciénagas. Sin embargo, en algún momento entre 1871 y 1875, y sin motivo aparente, hizo esto: dos pinturas en las que sus propios paisajes aparecen representados en lienzos sostenidos por enormes caballetes de madera, como si sus pinturas, habitualmente pequeñas, fueran más grandes de lo habitual. Y, bajo la pintura, entre las sombras, aparece una figura caricaturesca que Heade llamaba *gremlin*. Y no me queda claro si los gremlins están contentos o disgustados por el hecho de que el agua del suelo superior, el de la pintura, caiga al suelo de abajo, el que está en el mismo lado de la realidad que ellos.

Estas dos pinturas fueron propiedad de Andrew Crispo. De hecho, nadie sabía que ambas versiones pertenecían a Crispo hasta que tuvo que venderlas al entrar en prisión. Recordad estas pinturas. Pronto nos referiremos a ellas.

Level -1: Frontispiece VI: The Spreads (Gremlins)

These two artworks were painted in the 1870s by Martin Johnson Heade, known for his numerous landscapes of swamps and marshes. But then sometime in 1871 and 1875, and completely out of the blue, he did this: two paintings with his own landscapes on top, but they were painted standing on wooden saw horses, as if the usually small paintings were now very large. And under the now-large painting, standing in the shadows is a cartoonish figure that Heade called a gremlin. I also can't tell if the gremlins are happy or upset by the fact that the water from the ground above is falling to the ground below, to the gremlin side of the painting.

These two paintings were the property of Andrew Crispo. In fact, no one knew both versions were in Crispo's hands until he was forced to sell them when he was jailed. Keep in mind these two paintings, I will come back to them in a bit.



the West, November 1983-March 1984

Literature:

Elizabeth McCausland, "Martin Johnson Heade, 1819-1904," *Artforum*, October 1945, p. 7, illustrated.
Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, New York, 1976, figure 73.
Robert C. McIntyre, *Martin Johnson Heade: New York, 1918*, plate 8.
Theodore E. Stebbins, Jr., "Introducing Martin Johnson Heade," *Art News*, December 1969, vol. 68, p. 55, no. 17, illustrated.
Theodore E. Stebbins, Jr., *The Life and Works of Martin Johnson Heade*, New Haven, Connecticut, 1975, no. 126, illustrated p. 237.

\$40,000-60,000

*Martin Johnson Heade
(1819-1904)

GREMLINS IN THE STUDIO, II

signed M. J. Heade, l.r.
oil on canvas
9 1/2 by 13 in. (23.5 by 33 cm.)

Painted circa 1865-75.

Provenance:

George Washington Heed (brother of the artist)
Samuel Heed (his son), 1871
Mrs. Elsie Housley (his daughter),
Lumberville, Pennsylvania, 1963

Literature:

Theodore E. Stebbins, Jr., *The Life and Works of Martin Johnson Heade*, New Haven, Connecticut, 1975, no. 127, illustrated p. 237.

\$40,000-60,000

Planta -1: Frontispicio VI: Las páginas desplegadas (Morse)

Esta obra no está en la colección Thyssen-Bornemisza, pero podría –y debería– estarlo, así que la he incorporado de todos modos. Su autor es Samuel Morse, el inventor del código Morse. Antes de idear el telégrafo, Morse era un pintor estadounidense respetado y con grandes ambiciones. A principios de la década de 1830 viajó a París para visitar el Louvre y pintar la obra que, esperaba, le proporcionaría fama y riqueza. Morse desembarcó en Francia en 1831, cuando Europa sufría un gravísimo brote de cólera, una pandemia que solo en París acabó con la vida de 18.000 personas. Como le aterrorizaba salir a la calle, se pasó meses encerrado en el Louvre, pintando. Morse acabó su *Galería del Louvre* y, en su travesía de regreso a casa, tuvo la idea del telégrafo.

Esta obra incluye 38 pinturas de maestros antiguos tal y como Morse las imaginó en los muros de una sala del Louvre. Y, cuanto más me acercaba a este enorme lienzo, más me llamaba la atención una pintura en particular. Amplié la imagen y descubrí que era una obra de Rembrandt, *El ángel abandona a la familia de Tobías*, que es una de las representaciones más bellas jamás pintadas de la espalda de un ángel. Fue entonces cuando me di cuenta de que no era la primera vez que veía este ángel. De hecho, este ángel era uno de los Imanes de Ángeles del rincón plano de Lamia Antonova. Como podéis imaginar, pregunté si en alguna ocasión el ángel se había deteriorado, y meses después conseguí una respuesta: el Louvre confirmó que el ángel había resultado dañado durante la Segunda Guerra Mundial. Y añadió que había sido restaurado en los años setenta por una restauradora de la Unión Soviética. Estoy seguro de que fue Antonova, con la ayuda de su rincón plano.

Level -1: Frontispiece VI: The Spreads (Morse)

This painting is not in the Thyssen-Bornemisza collection but should or could have been, and as such, I am adding it. The painter is Samuel Morse, inventor of the Morse code. Before his invention of the telegraph, Morse was a respected American painter, and he had huge ambitions. For example, in the early 1830s he went to Paris in order to visit the Louvre and to paint the painting that he hoped would make him rich and famous. Morse lands in France in 1831 when Europe was in the middle of one of the worst Cholera outbreaks, a pandemic that killed 18,000 people in Paris alone. Too afraid to go out, he was forced indoors in the Louvre to paint for months on end. Morse finished the painting *Gallery of the Louvre*, and on his boat trip home he came up with the idea for the telegraph.

This painting by Morse includes thirty-eight old masters as Morse imagined them on the walls of a room in the Louvre. And the closer I looked at the large canvas, one painting kept sticking out. I zoomed in on it, and discovered that it was a Rembrandt painting titled *The Angel Leaving the Family of Tobias*, one of the most beautiful paintings of an angel's back. It then dawned on me that I had seen this angel before. This angel is in fact one of the Angel-Attractors in Lamia Antonova's flat corner. As you can imagine, I had to ask if this angel was ever damaged, and after months of trying to get an answer, the Louvre finally replied that the angel was damaged during World War II. Moreover, the Louvre confirmed that the angel was repaired in the 1970s by a restorer in the Soviet Union. I am guessing Antonova, and her flat corner.



PLATE 1
Samuel F. B. Morse (American, 1791–1872)
Gallery of the Louvre, 1831–33
Oil on canvas, 73 3/4 × 108 in. (187.3 × 274.3 cm)
Terra Foundation for American Art, Chicago,
Daniel J. Terra Collection, 1992.51

‡ 3.25
11

Planta -1: Epílogo V: Los marcos

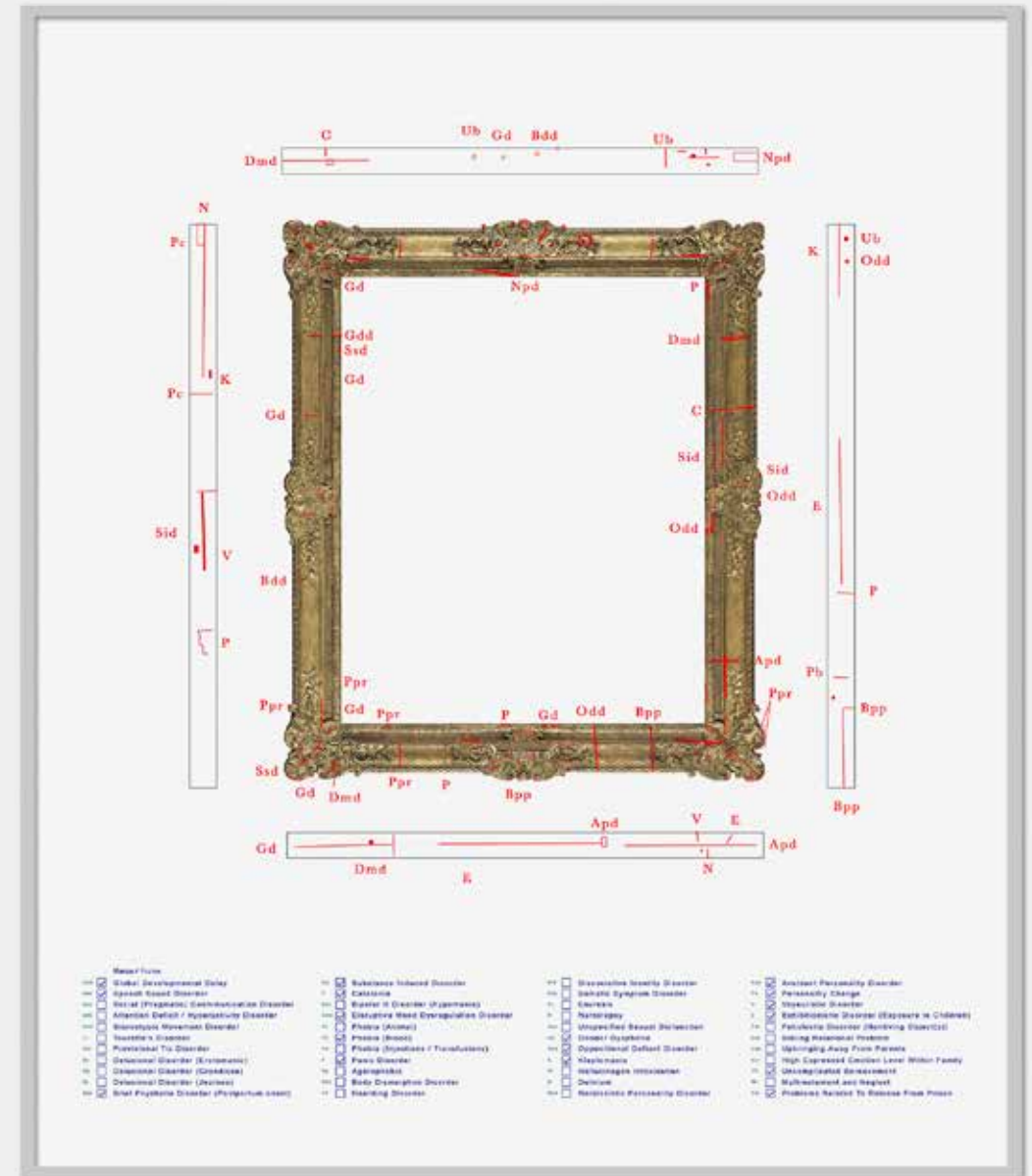
En 1983 Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza viajó a Moscú para asistir a la inauguración de la exposición de sus pinturas de maestros antiguos en el Museo Pushkin. Mientras supervisaba el montaje de su colección, el barón advirtió que una mujer encargada de desembalar las obras estaba hablando sola. Se acercó a ella y se dio cuenta de que no hablaba sola; se estaba dirigiendo a las pinturas. Tras observarla un rato, se acercó y le preguntó: “¿Qué hace usted? ¿Se encuentra bien?”. La mujer, sorprendida y avergonzada, se recompuso rápidamente y respondió que no estaba hablando con las pinturas, sino con los marcos. Explicó al barón que quería comprobar si los marcos gozaban de buena salud, y añadió que su formación le permitía detectar en ellos no solo daños físicos y materiales, sino también una suerte de daños inmateriales. Dijo que los marcos sufrían debido a los gusanos y los insectos, pero también por enfermedades muy similares a las psicológicas. Le contó que había desarrollado un método para detectar la patología correspondiente en cada caso.

El barón quedó tan impresionado por su método de diagnóstico que la invitó inmediatamente a Suiza para que examinara toda su colección y el resto de sus marcos. Un año después, ella viajó a Villa Favorita, inspeccionó la colección y redactó estos informes. Y, por lo que parece, los marcos suizos estaban bastante enfermos. Padecían diversos “desórdenes”, que iban desde “Retraso en el Desarrollo Global” hasta “Catatonia”, pasando por “Disforia de Género” y “Voyeurismo y Exhibicionismo”. Por cierto, la mujer se llamaba Lamia Antonova. Así fue como acabó trabajando durante diecisiete años para el barón.

Level -1: Epilogue V: The Frames

In 1983, Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza traveled to Moscow to attend the opening of an exhibition of his old masters at the Pushkin Museum. While supervising the installation of his collection, the baron noticed that a woman unpacking his paintings was talking to herself. He approached her and realized that she was not talking to herself but to the paintings. He watched her do this for some time, and then asked: “What are you doing? Why are you talking to the paintings?” The woman was surprised and embarrassed, but she gathered herself enough to say that she was not talking to the paintings. She was talking and listening to the frames. She told the baron that she was checking whether the frames were in good health, and added that she was trained to detect not only physical, material damage on frames but also to check for a kind of an immaterial damage. She said that frames may be affected not only by worms and insects, but may suffer from diseases that are very much like psychological diseases, and that she created a method to check the appropriate pathologies.

The baron was blown away by her diagnostic method, so much so that he immediately invited her to Switzerland to examine his entire collection, his other frames. A year later, she traveled to Villa Favorita, examined the collection, and produced these reports. And from the looks of it, the Swiss frames were quite ill. They had multiple “disorders,” that ranged from “Global Developmental Delay,” to “Catatonia,” “Gender Dysphoria,” and “Voyeurism and Exhibitionism,” among others. By the way, the woman’s name: Lamia Antonova. That’s how she ended up working for the baron for the next seventeen years.



Planta -1: **Epílogo IV: Las radiografías**

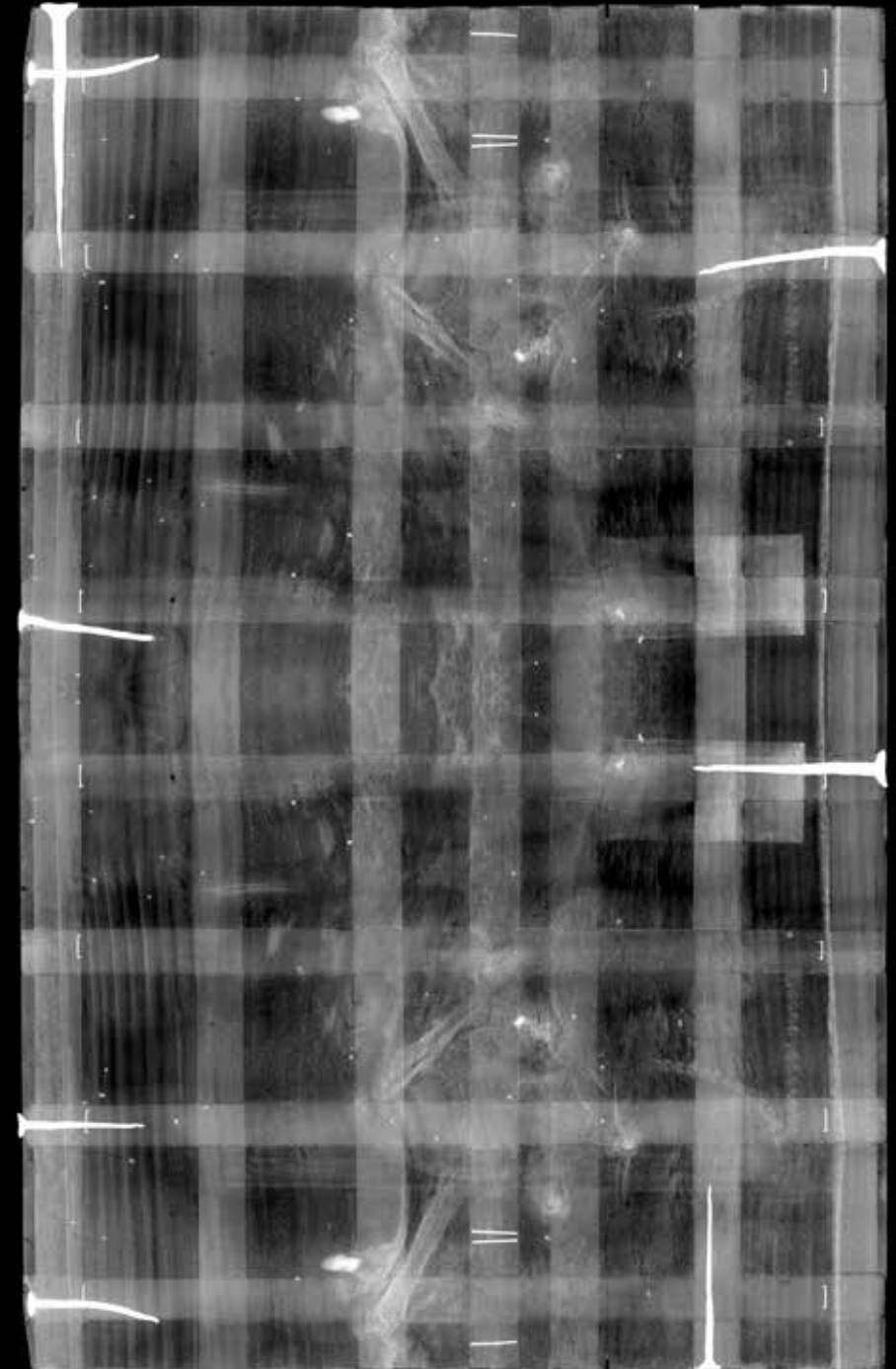
Pocos meses después de mudarse a Suiza, Lamia Antonova revisó sus informes de conservación. En esta ocasión, se quedó perpleja, porque comprendió que era cuestión de tiempo que los marcos acabaran contaminando las pinturas que custodiaban. Antonova también intuyó que las imágenes eran capaces de detectar estas patologías futuras, y que probablemente tomarían medidas para defenderse. Y lo que más temía era que las pinturas decidieran huir, darse a la fuga.

Intentó advertir a sus colegas suizos, con escaso éxito. “Venga, Lamia”, le dijeron. “Esto es Suiza, no Rusia. Deja ya tus supersticiones”. Pero Antonova estaba tan agitada y furiosa que, aunque fuera solo para hacerla callar, sus colegas suizos decidieron triplicar y cuadruplicar la cantidad de grapas y clavos de cada marco. Aquí podéis ver el resultado de aquella labor, la verdad es que se les fue un poco la mano. Una pintura acabó con 77 clavos adicionales; otra, con siete tornillos más; otra, con 18. ¿Funcionó? ¿Impidió que las imágenes huyeran? Hasta hoy, sí. Pero Antonova siempre tuvo la sensación de que, si las imágenes decidían marcharse, ni un millón de clavos y grapas podría impedirselo.

Level -1: **Epilogue IV: The X-Rays**

A few months after her move to Switzerland, Lamia Antonova reread her condition reports. But this time, she completely freaked out because she realized that it was just a matter of time before the frames would contaminate the paintings they house. Antonova also had the feeling that the images could sense the forthcoming pathologies, and that they are likely to deploy defensive measures. And the counter-measure she feared the most was that the paintings would decide to run away, to flee.

She immediately tried to warn her Swiss colleagues, but the only thing they said was: “Come on Lamia. This is Switzerland, not Russia. Stop it with your superstitions.” But Antonova was so agitated and furious, and just to shut her up, her Swiss colleagues decided that the number of staples and nails will be tripled and quadrupled. You can see their handiwork here, how they really went overboard with the nails and staples. One painting ended up with sixty-seven additional nails; another one, seven massive screws; another, eighteen more. Did it work? Did it prevent the images from running away? So far, yes. But Antonova’s feeling remains that, should the images decide to walk away, a million nails and staples would not prevent them from fleeing.



Planta -1: Epílogo VI: Las cortinas

Este es un álbum fotográfico de los interiores de su mansión suiza que Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza encargó en 1985. El barón hizo cuatro copias del álbum, una para cada uno de sus herederos. Sobra decir que el álbum es bastante extraño, ya que en él las obras de arte que cuelgan de los muros están cubiertas de *collages* de papel que representan cortinas de encaje. Es igualmente extraña la inscripción que encabeza uno de los álbumes: “Este álbum se hizo para aquellos de mis hijos que ven a través de los velos, las cortinas y las máscaras”.

Cuando vi el álbum, no supe qué hacer con él. Pregunté a los herederos, que me informaron de que su padre estaba convencido de que uno de sus hijos tenía o tendría en el futuro “visión en túnel”. Tres de ellos me aseguraron que solo eran supersticiones. Pero uno insistió en que, aunque no podía ver a través de las paredes, sin duda podía ver a través de las nubes. Tuve dudas hasta que descubrí que su sociedad de inversiones privada había adquirido recientemente dos empresas, DTN y Meteogroup, confirmando que sabía que no hay mal que por bien no venga: el cambio climático y sus efectos desiguales en sectores como la agricultura, la ganadería, el transporte, la energía y el clima.



Level -1: Epilogue VI: The Curtains

This is a photo album of the interiors of his villa in Switzerland that Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza had had custom-made in 1985. The baron made four copies of the album, one for each of his heirs. Needless to say, the album is somewhat odd given that the artworks on the walls are covered with paper collages of lace curtains. Equally odd is the inscription on the front of one of the albums: “This album was made for those of my children who see through veils, curtains, and masks.”

When I saw the album, I had no idea what to make of it. I inquired with the heirs, who informed me that their father was convinced that one of his children has or will have “tunnel vision.” Three assured me this was pure superstition. But one insisted that while he may not see through walls, he can certainly see through clouds. I doubted this until I discovered that his private investment firm had recently acquired two companies: DTN and Meteogroup, confirming that his head was clearly on a silver-lined dark cloud: climate change and its asymmetrical effects on the agriculture, seed, farming, transport, energy, and weather business sectors.



Planta -1: **Epílogo VII: El oro y la plata**
Epílogo VIII: Las cajas

Lamia Antonova sacó estas fotografías a principios de los años ochenta. Como podéis ver, cada objeto está rodeado por un artrópodo distinto. Uno tiene moscas, y solo moscas. Otro tiene arañas, y solo arañas. Y así el resto. Antonova descubrió que diez copas de la colección de oro y plata de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza atraían solo a una única clase de artrópodo cada una y repelían a todas las demás, como si cada objeto emitiera una señal química o eléctrica concreta. Para complicar las cosas, las moscas, abejas, babosas y arañas parecían venir de la nada. De hecho, no parecen proceder de ningún sitio. Literalmente, han surgido de la nada.

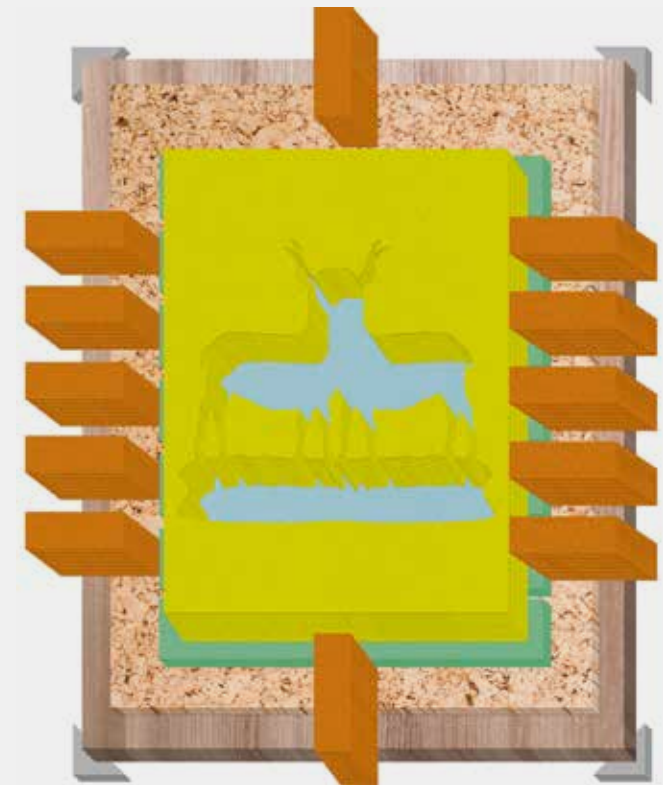
Antonova también advirtió que, cada vez que sacaba los objetos de sus cajas hechas a medida (las cajas con protecciones de espuma hechos a medida que están en el muro de enfrente) para exponerlos o fotografiarlos, en pocos segundos, y surgidos de la nada, los artrópodos aparecían. Podéis imaginar cómo le intrigaba este fenómeno. ¿De dónde salían aquellos animales? Antonova tardó siete años en descubrirlo. Y la solución a este enigma llegó de la mano de un extraño suceso.



Level -1: **Epilogue VII: The Gold and Silver**
Epilogue VIII: The Crates

These photographs were taken by Lamia Antonova in the early 1980s. As you can see, each object is surrounded by an arthropod. One object has flies, and only flies. Another object has spiders, and only spiders. And so on. Antonova discovered that ten cups in Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza's gold and silver collection attracted only one kind of arthropod and repulsed all others, as though each object emitted a specific chemical or electric signature. As if this was not strange enough, it also turns out that the flies, bees, slugs, and spiders seem to come out nowhere. Actually, they don't seem to come out nowhere. They literally came out of nowhere.

Antonova noticed that whenever she took the objects out of their custom-made cases (the foam crates exhibited on the opposite wall) to display or to photograph, within seconds, and out of nowhere, the arthropods irrupted. You can imagine this really rattled Antonova. Where are the beasts coming from? It took Antonova seven years, and another strange event to figure this out.



Planta -1: Epílogo IX: Los gremlins

Dos de las obras heredadas por Francesca Thyssen-Bornemisza fueron pintadas encima de otras pinturas. En las capas superiores hay dos típicos paisajes de pantanos de Martin Johnson Heade. Pero, si desprendemos las capas superiores, las pinturas que aparecen debajo son *Gremlin en el estudio I* y *Gremlin en el estudio II*, también de Heade. Heade habló de las pinturas de gremlins una sola vez. En 1890, Heade declaró que un día, mientras trabajaba en sus pinturas de pantanos, apartó la vista del lienzo para admirar el atardecer. Cuando volvió a mirar los cuadros, los gremlins estaban ahí. “No sé de dónde salieron”, dijo. “Surgieron de ninguna parte”. ¿De ninguna parte? ¿Como las arañas y las moscas de las copas de oro y plata?

La mayoría de la gente leería ese “surgieron de ninguna parte” de Heade en clave figurativa, como una especie de alegoría. Pero, cuando leyó esta frase, Antonova comprendió al instante que no tenía nada de figurativo y comprendió al fin por qué Heade había adoptado el seudónimo de Didymus, el gemelo. No lo eligió porque le gustara hacer dos copias exactas de cada pintura, sino porque Didymus sabía que tenía dos cuerpos, uno vivo y otro muerto. Un cuerpo estaba caminando entre la vegetación de los pantanos. El otro había fluido mucho tiempo atrás hacia el lado del gremlin de la pintura, ese lugar llamado “ninguna parte”. “Ninguna parte es un lugar”, comprendió Lamia de repente. Es un lugar donde lo figurativo es literal, donde los insectos y las nubes surgen de la nada, donde las pinturas nunca cuelgan, donde una alfombra puede pesar más de lo que pesa, y donde nadie puede esconderse tras una cortina ni bajo una alfombra. Ni Heade, ni Constable, ni Morse, ni el barón, ni Francesca, ni, por supuesto, yo. Nadie.

Level -1: Epilogue IX: The Gremlins

Two paintings inherited by Francesca Thyssen-Bornemisza were painted on top of other paintings. On the top layers are typical Martin Johnson Heade marsh scenes. But when the top layers are peeled, the paintings underneath turn out to be Heade's *Gremlin in the Studio I* and *Gremlin in the Studio II*. Heade spoke about the gremlins only once. In 1890, Heade stated that one day he was working on his marsh paintings, and that he looked away from the canvas to admire the sunset. When he looked back at his paintings, the gremlins were there. “I don't know where they came from,” he said. “They came out of nowhere.” Came out of nowhere? Just like the spiders and flies on the gold and silver cups?

Most people would read Heade's “came out of nowhere” statement in a figurative manner, as some kind of allegory. But when she read his quote, Antonova immediately understood that there was nothing figurative here and she finally understood why Heade took on the pen name Didymus, the twin. He did so not because he liked to make two exact copies of every painting but because Didymus knew that he had two bodies, one alive, and one dead. One body was walking among the tall grasses in the marshes. But the other body had long ago waterfalled to the gremlin side of the painting, to this place called “Nowhere.” “Nowhere is a place,” Lamia realized in a flash. It is a place where the figurative is literal; where insects and clouds irrupt out of the blue; where paintings never hang; where a carpet is heavier than its weight; and where no one can hide behind a curtain or under a carpet. Not Heade, nor Constable, Morse, the baron, Francesca, and certainly not me. No one.



Listado de obras

PLANTA 2, GALERÍA VILLAHERMOSA

Melchior Bair

Vaso con tapa, hacia 1600
Augsburgo, Alemania
Plata sobredorada decorada con relieves
50 cm altura
Thyssen-Bornemisza Collections

PLANTA 2, SALA 10

Walid Raad

Frontispicio II: La alfombra, 2021
Instalación con alfombra, impresiones por inyección de tinta, madera
279 x 510 cm (alfombra)
Alfombra cortesía Thyssen-Bornemisza Collections

Alfombra Béhague-Sanguzko, finales del siglo XVI
Kashan o Kerman, región centro-sur de Persia
Algodón, lana, seda
279 x 510 cm
Thyssen-Bornemisza Collections

Walid Raad

Epílogo II: Los Constables, 2021
Instalación con siete impresiones por inyección de tinta, papel pintado
Dimensiones variables

Walid Raad

Epílogo III: El rincón plano, 2021
Madera, pintura, acero
320 x 200 cm

Gentile Bellini

La anunciación, hacia 1475
Técnica mixta sobre tabla
133 x 124 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

El Greco

La anunciación, hacia 1596–1600
Óleo sobre lienzo
114 x 67 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Andrea della Robbia (taller)

Pareja de ángeles en adoración, hacia 1510
Terracota parcialmente vidriada y policromada
93,5 x 54 x 27 cm; 99 x 57 x 24 cm
Colección Carmen Thyssen

PLANTA 1, SALA 44

Walid Raad

Frontispicio IV: El sistema de colgado, 2021
Instalación con pintura, metal, papel pintado, cubos, pinceles, impresiones por inyección de tinta

Autor desconocido

Retrato de hombre, c. 1770–1780
(Anteriormente atribuido a Gilbert Stuart e identificado como el cocinero de George Washington)
Óleo sobre lienzo
76 x 63,5 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

PLANTA 1, SALA 45

Walid Raad

Frontispicio IIIa: Las paces, 2021
Frontispicio IIIb: Los mayores y los menores, 2021
Instalación con 150 impresiones por inyección de tinta, cartón pluma

Lucian Freud

Hombre en una silla (Retrato del barón H.H. Thyssen-Bornemisza), 1985
Óleo sobre lienzo
120,5 x 100,5 cm
Thyssen-Bornemisza Collections

PLANTA BAJA

Eastman Johnson

El campamento para la fabricación de azúcar de arce. La despedida, hacia 1865–1873
Óleo sobre tabla
25,7 x 57,4 cm
Colección Carmen Thyssen

Martin Johnson Heade

Pantanos en Rhode Island, 1866
Óleo sobre lienzo
56 x 91,4 cm
Colección Carmen Thyssen

Martin Johnson Heade

Pantanos en Jersey, 1874
Óleo sobre lienzo
39,4 x 76,2 cm
Colección Carmen Thyssen

PLANTA -1, SALA DE EXPOSICIONES TEMPORALES

Walid Raad

Frontispicio V: Los lomos de los libros, 2021
Papel pintado

Walid Raad

Frontispicio VI: Las páginas desplegadas, 2021
Papel pintado, impresión por inyección de tinta, video

Walid Raad

Epílogo V: Los marcos, 2021
Nueve impresiones por inyección de tinta
60 x 72 cm (cada una, enmarcado)

Walid Raad

Epílogo IV: Las radiografías, 2021
Nueve impresiones por inyección de tinta
Dimensiones variables

Walid Raad

Epílogo VI: Las cortinas, 2021
Once impresiones por inyección de tinta
90 x 60 cm (cada una, enmarcado)

Walid Raad

Epílogo VII: El oro y la plata, 2021
Diez impresiones por inyección de tinta
54 x 61,5 cm (cada una, enmarcado)

Walid Raad

Epílogo VIII: Las cajas, 2021
Cinco objetos
Madera, espuma de poliestireno, pintura
Dimensiones variables

Walid Raad

Epílogo IX: Los gremlins, 2021
Madera, papel pintado, impresiones por inyección de tinta
250 x 200 cm

Fotografías de las obras por cortesía del **Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Colección Carmen Thyssen, Thyssen-Bornemisza Collections, Wadsworth Atheneum Museum of Art** (Hartford, CT), **Harold Krug** y **Nina Clemente**.

Todas las obras de Walid Raad son encargos de **Thyssen-Bornemisza Art Contemporary** y cortesía del artista, **Sfeir-Semler Gallery** (Beirut/Hamburgo), **Paula Cooper Gallery** (Nueva York).

List of Works

LEVEL 2, GALERÍA VILLAHERMOSA

Melchior Bair

Standing Covered Beaker, c. 1600
Augsburg, Germany
Silver, cast, gilded, embossed
50 cm height
Thyssen-Bornemisza Collections

LEVEL 2, ROOM 10

Walid Raad

Frontispiece II: The Carpet, 2021
Installation with carpet, pigmented inkjet prints, wood
279 x 510 cm (carpet)
Carpet Courtesy of the
Thyssen-Bornemisza Collections

Béhague-Sanguszko carpet, late 16th century
Kashan or Kerman, south-central Persia
Cotton, wool, silk
279 x 510 cm
Thyssen-Bornemisza Collections

Walid Raad

Epilogue II: The Constables, 2021
Installation with seven pigmented inkjet prints, wallpaper
Various dimensions

Walid Raad

Epilogue III: The Flat Corner, 2021
Wood, paint, steel
320 x 200 cm

Gentile Bellini

The Annunciation, c. 1475
Mixed media on panel
133 x 124 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

El Greco

The Annunciation, c. 1596–1600
Oil on canvas
114 x 67 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

(Workshop Of) Andrea della Robbia

Two Adoring Angels, c. 1510
Terracotta
93.5 x 54 x 27 cm; 99 x 57 x 24 cm
Colección Carmen Thyssen

LEVEL 1, ROOM 44

Walid Raad

Frontispiece IV: The Hangs, 2021
Installation with paint, metal, wallpaper, buckets, brushes, pigmented inkjet print

Unknown artist

Portrait of an unknown character,
c. 1770–1780
(Formerly attributed to Gilbert Stuart and identified as George Washington's cook)
Oil on canvas
76 x 63.5 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

LEVEL 1, ROOM 45

Walid Raad

Frontispiece IIIa: The Peaces, 2021
Frontispiece IIIb: The Majors and Minors, 2021
Installation with pigmented inkjet print, foamboard, 150 pigment inkjet prints

Lucian Freud

Man in a Chair (Portrait of Baron H.H. Thyssen-Bornemisza), 1985
Oil on canvas
120.5 x 100.5 cm
Thyssen-Bornemisza Collections

GROUND FLOOR

Eastman Johnson

The Maple Sugar Camp – Turning Off,
c. 1865–1873
Oil on panel
25.7 x 57.4 cm
Colección Carmen Thyssen

Martin Johnson Heade

The Marshes at Rhode Island, 1866
Oil on canvas
56 x 91.4 cm
Colección Carmen Thyssen

Martin Johnson Heade

Jersey Marshes, 1874
Oil on canvas
39.4 x 76.2 cm
Colección Carmen Thyssen

LEVEL -1, TEMPORARY EXHIBITIONS HALLS

Walid Raad

Frontispiece V: The Spines, 2021
Wallpaper

Walid Raad

Frontispiece VI: The Spreads, 2021
Wallpaper, pigmented inkjet prints, video

Walid Raad

Epilogue V: The Frames, 2021
Nine pigmented inkjet prints
60 x 72 cm each (framed)

Walid Raad

Epilogue IV: The X-Rays, 2021
Nine pigmented inkjet prints
Various dimensions

Walid Raad

Epilogue VI: The Curtains, 2021
Eleven pigmented inkjet prints
90 x 60 cm each (framed)

Walid Raad

Epilogue VII: The Gold and Silver, 2021
Ten pigmented inkjet prints
54 x 61.5 cm each (framed)

Walid Raad

Epilogue VIII: The Crates, 2021
Five objects
Wood, polystyrene foam, paint
Dimensions variable

Walid Raad

Epilogue IX: The Gremlins, 2021
Wood, wallpaper, pigmented inkjet prints
250 x 200 cm

Illustrations of works provided by courtesy of the **Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Colección Carmen Thyssen, Thyssen-Bornemisza Collections, Wadsworth Atheneum Museum of Art** (Hartford, CT), **Harold Krug**, and **Nina Clemente**.

All works by Walid Raad commissioned by **Thyssen-Bornemisza Art Contemporary** and courtesy of the artist, **Sfeir-Semler Gallery** (Beirut/Hamburg), **Paula Cooper Gallery** (New York).

Programa público

Walid Raad: *Two Drops Per Heartbeat*

Recorridos guiados a la exposición,
organiza TBA21

En inglés, con traducción simultánea al español.

Conversatorio21. Walid Raad

De octubre de 2021 a enero de 2022
Jueves a las 16:00 horas,
duración aproximada: 60 minutos

En español

Organiza EducaThyssen

Más información: www.educathyssen.org

Encuentro de Walid Raad con estudiantes e investigadores del sector artístico

15 de noviembre de 2021

En inglés

Salón de actos del Museo Nacional Thyssen-
Bornemisza, Paseo del Prado, 8, 28014, Madrid

Más información en www.tba21.org y [@tba21.org](https://twitter.com/tba21.org)

Conversación abierta con Walid Raad en Casa Árabe

17 de enero de 2022

En inglés

Calle Alcalá, 62, 28009, Madrid

Más información en www.tba21.org y [@tba21.org](https://twitter.com/tba21.org),
[@casa_arabe](http://www.casaarabe.com)

Public Program

Walid Raad: *Two Drops Per Heartbeat*

Exhibition walkthrough performances,
organized by TBA21.

In English, with simultaneous translation into Spanish.

Conversatorio21. Walid Raad

From October 2021 to January 2022
Thursdays at 4 pm,
duration c. 60 minutes

In Spanish

Organized by EducaThyssen

More information: www.educathyssen.org

Conversation between Walid Raad and students and scholars

November 15, 2021

In English

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, auditorium,
Paseo del Prado, 8, 28014 Madrid

More information: www.tba21.org and [@tba21.org](https://twitter.com/tba21.org)

Open discussion with Walid Raad at Casa Árabe

January 17, 2022

In English

Calle Alcalá 62, 28009 Madrid

More information: www.tba21.org and [@tba21.org](https://twitter.com/tba21.org)
and [@casa_arabe](http://www.casaarabe.com)

Walid Raad: *Two Drops per Heartbeat*



Photo: Elna Giounanli

La exposición *Cotton Under My Feet* es el resultado de tres años de peripecias creativas y culmina con una serie de performances que revelan las intrincadas hipótesis historiográficas que articulan este nuevo proyecto. El artista Walid Raad guiará un recorrido titulado *Two Drops per Heartbeat* que ofrecerá a los visitantes una mirada sorprendente sobre el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. A través de una maratón narrativa de aproximadamente 75 minutos, Raad invita a los visitantes a adentrarse con él en una red de coincidencias inesperadas. La recompensa vale la pena: una reflexión vertiginosa sobre el legado potencial de las colecciones Thyssen-Bornemisza y sus vínculos con la historia del arte occidental y no occidental.

Hay dos pases diarios, a la 1.00 pm y a las 5.30 pm. La duración estimada de cada presentación es de 75 minutos. Los recorridos serán guiados por Walid Raad en inglés con traducción simultánea al español.

Fechas

Del 6 al 16 de octubre de 2021 (excepto 11 y 12 de octubre)
Del 14 al 20 de noviembre de 2021 (excepto 15 de noviembre)
Del 13 al 22 de enero de 2022 (excepto 17 de enero)

Precios

General 15 € / Reducida 11 €



The result of a three-year creative journey, the exhibition *Cotton Under My Feet* culminates in a series of performances revealing the twisted historiographical hypotheses driving this new work. The artist Walid Raad will lead a walkthrough titled *Two Drops per Heartbeat* taking visitors on a dazzling tour through the Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Brought to life in a slippery narrative marathon about seventy-five minutes long, Raad entices visitors to follow him into the rabbit hole of conjuncture he has constructed. He offers them a vertiginous reflection on the potential legacy of the Thyssen-Bornemisza collections and their relation to the history of Western and non-Western art.

There are two presentations per day, at 1:00 pm and 5:30 pm. The estimated duration is 75 minutes. Walkthroughs will be offered in two languages, in English by Walid Raad with simultaneous translation into Spanish.

Dates

October 6–16, 2021 (excluding October 11 and 12)
November 14–20, 2021 (excluding November 15)
January 13–22, 2022 (excluding January 17)

Tickets

General 15 € / Discounted 11 €



Walid Raad: *Cotton Under My Feet*

Una exposición organizada por el An exhibition organized by
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza y and **Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (TBA21)**

EXPOSICIÓN EXHIBITION

**Museo Nacional
Thyssen-Bornemisza**
 Paseo del Prado, 8
 28014 Madrid (España)
 www.museothyssen.org

Del 6 de octubre de 2021
 al 23 de enero de 2022
 October 6, 2021 –
 January 23, 2022

Comisaria Curator
Daniela Zyman

Coordinación de la exposición
 Exhibition Coordination
Leticia de Cos Martín
Araceli Galán

Registrar Registrars
Natalia Gastelut
Cristina Guerras

Asistentes comisariado
 Assistant Curators
Marina Avia
Beatrice Forchini

Becaria comisariado
 Curatorial Intern
Aleksandra Czerniak

Coordinación performances
 Performance Coordination
María Rubio

Coordinación publicaciones
 Publication
Eva Ebersberger

Arquitectura de la exposición
 Project Architect
Marta Banach

Diseño gráfico Graphic Design
Alex Gifreu

Producción Production
DIME Museos

Diseño iluminación
 Lighting Design
Carlos Alzueta

AV AV
Fluge

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN EXHIBITION CATALOG

Walid Raad:
Cotton Under My Feet

Con introducciones de **Francesca
Thyssen-Bornemisza** y **Guillermo
Solana** y textos de **Walid Raad**,
Jalal Toufic, **Daniela Zyman** y
Eva Ebersberger

With introductions by **Francesca
Thyssen-Bornemisza** and
Guillermo Solana and texts by
Walid Raad, **Jalal Toufic**, **Daniela
Zyman**, and **Eva Ebersberger**

20 x 26 cm, c. 160 páginas
 20 x 26 cm, c. 160 pages

Inglés con suplemento en español
 English with Spanish supplement

**Verlag der Buchhandlung
Walther und Franz König**

ISBN
 978-3-7533-0103-7

Precio de venta
 Sales price
 25 €

Salida a la venta en
 noviembre de 2021
 Out in November 2021

AGRADECIMIENTOS ACKNOWLEDGEMENTS

Walid Raad quiere dar las gracias a
 Walid Raad wishes to thank
Francesca Thyssen-Bornemisza,
Guillermo Solana, **Daniela
Zyman**, **Eva Ebersberger**,
Markus Reymann, **Leticia de
Cos Martín**, **Juan Ángel Lopez-
Manzanares**, **Paloma Alarcó**, **Mar
Borobia**, **Carlos Urroz**, **Carmen
Thyssen-Bornemisza**, **Borja
Thyssen-Bornemisza**, **Maria de
Peverelli**, **Andrée Sfeir**, **Paula
Cooper**, **Anthony Allen**, **Lynn
Love**, **Petra Love**, **Araceli Galán**,
Beatrice Forchini, **Cristina
Guerras**, **María Rubio**, **Marina
Avia**, **Aleksandra Czerniak**,
Elena Utrilla, **Noelia Lecue**,
Orit Gat, **Fernando Pérez de la
Sota**, **Antonio Manzano**, **Alberto
Hernández**, **Soledad Cánovas del
Castillo**, **Maribel Ruiz**.

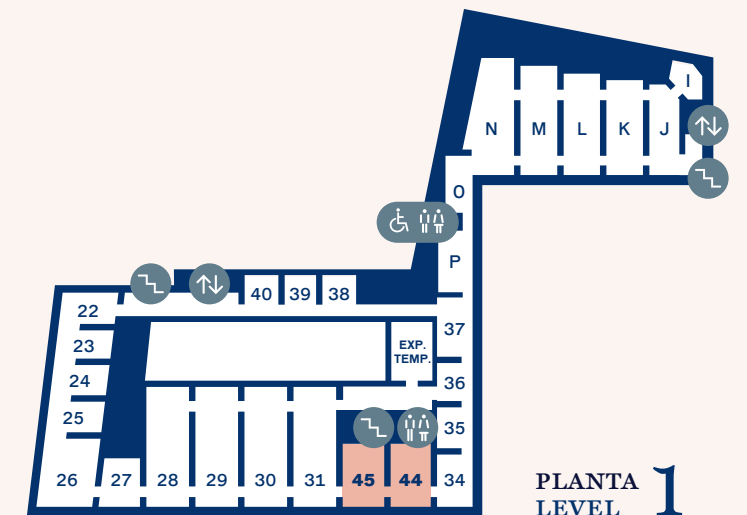
Gracias a los **equipos del Museo
Nacional Thyssen-Bornemisza** y
 de **TBA21** y a **Sfeir-Semler
Gallery** y **Paula Cooper Gallery**

Thanks to the **teams of Museo
Nacional Thyssen-Bornemisza**
 and **TBA21** and to **Sfeir-Semler
Gallery** and **Paula Cooper Gallery**

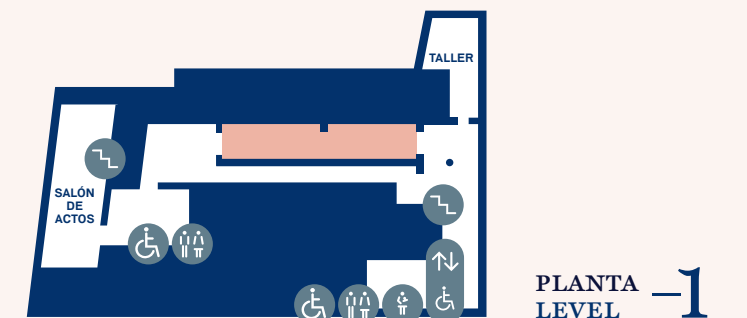
Plantas del edificio Floor plant



PLANTA
LEVEL 2



PLANTA
LEVEL 1



PLANTA
LEVEL -1

??????

TBA21

Presidenta y fundadora
Chairwoman
Francesca Thyssen-Bornemisza

Director Director
Carlos Urroz

Directora artística
Artistic Director
Daniela Zyman

Comisaria jefa Chief Curator
Soledad Gutiérrez

Colección
Collection Management
Simone Sentall
Carina Korab

Coordinación publicaciones
Head of Publications
Eva Ebersberger

Coordinación exposiciones
Project Manager
Araceli Galán

Responsable de oficina
Madrid Office Manager
Elena Utrilla

Comunicación
Media and Communications
Noelia Lecue
Henry Eigenheer

**PRENSA
PRESS**

TBA21 Prensa nacional
TBA21 National Press
**MAHALA Comunicación
y Relaciones Públicas SL**
Marta del Riego
mdelriego@mahala.es

TBA21 Prensa internacional
TBA21 International Press
Resnicow and Associates
Catherine Coughlin / Maria May
ccoughlin@resnicow.com
mmay@resnicow.com
+1 212-671-5162

Prensa y Relaciones Institucionales
del Museo Nacional Thyssen-
Bornemisza Press and
Institutional Relations of the Museo
Nacional Thyssen-Bornemisza
Gema Sesé, Alicia Barrigüete,
Lucía Villanueva
comunicación@museothyssen.org

**FOLLETO
BOOKLET**

Edita Editor
Thyssen-Bornemisza
Art Contemporary

Editora jefa Managing Editor
Eva Ebersberger

Copyeditor
Orit Gat

Traducción Translation
Carlos Primo

Área de publicaciones Museo
Nacional Thyssen-Bornemisza
Museo Nacional Thyssen-
Bornemisza editorial team
Ana Cela, Catali Garrigues,
Ángela Villaverde

Diseño gráfico Graphic Design
Alex Gifreu

Imágenes Images
Cortesía del artista y
Courtesy the artist &
Sfeir-Semler Gallery, Beirut/
Hamburg, **Paula Cooper Gallery**,
New York

Portada
Walid Raad, *Siguiendo a Martin
Johnson Heade*, 2021. Basada en
la obra de Martin Johnson Heade,
Orquídea Cattleya y Tres Colibríes,
1871. National Gallery of Art in
Washington, D.C.

Cover
Walid Raad, *Following Martin
Johnson Heade*, 2021. Based on
Martin Johnson Heade, *Cattleya
Orchid and Three Hummingbirds*,
1871. National Gallery of Art in
Washington, D.C.

Más información
More information at:
www.tba21.org
#cottonundermyfeet
#walidraad
#twodropsperheartbeat
@tba_21
@museothyssen

ISBN
978-3-9502064-8-7



www.museothyssen.org

www.tba21.org