



WALL
RAW
THE
MOUNTAIN
NOCTURNE

Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König

COTTON
UNDER
MY FEET
READ
WALD

Edición a cargo de Daniela Zyman y Eva Ebersberger

Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

Contenido

6

Prólogo

Guillermo Solana

8

Algodón bajo mis pies y nubes en mi cabeza

Francesca Thyssen-Bornemisza

14

Entretenimiento para ángeles:

Cotton Under My Feet, de Walid Raad

Daniela Zyman

30

Two Drops Per Heartbeat: en caída libre
por las colecciones Thyssen-Bornemisza
en Madrid y en cualquier otro lugar

Walid Raad

66

Páginas a Ninguna Parte: leyendo
y relejendo *Cotton Under My Feet*

Eva Ebersberger

76

Listado de obras

78

Sobre Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

Prólogo

Guillermo Solana

Los museos enmarcan las obras de arte, las instalan, las etiquetan, las analizan, las interpretan, y hasta hace poco se suponía que el papel de los autores de esas obras de arte era someterse dócilmente al museo y dejarse tratar como el paciente de un hospital se deja tratar por el personal sanitario. Walid Raad representa una actitud diferente: es él quien viene a auscultar y diagnosticar al museo. Sus piezas simulan los géneros discursivos típicos de la institución, desde el catálogo de la colección hasta los estudios técnicos de restauración, a partir de los cuales crea versiones fantásticas. Por su parte, sus performances parodian el género predilecto de la experiencia museística: la visita guiada.

Para este año en que celebramos el centenario de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, Walid Raad ha creado el homenaje más imaginativo a la figura del fundador del museo. Tres años de investigación en los archivos, de entrevistas a fondo con los coleccionistas de la familia y con los profesionales del museo han producido una trama de historias en la que se entretajan, como sucede siempre en la obra de Raad, hechos y ficciones, personajes reales y apócrifos. Las operaciones de los restauradores inspiran algunas de sus invenciones más fascinantes: los ángeles pintados que se autorrestauran, los insectos y arácnidos que invaden la orfebrería, las afecciones psiquiátricas de los marcos, los bastidores anómalos descubiertos gracias a las radiografías.

El museo aparece así como un mundo totalmente otro, un planeta regido por leyes indescifrables. Pero si el museo carece de ventanas, como las múnadas de Leibniz, posee al mismo tiempo, igual que las múnadas, la capacidad de reflejar dentro de sí todo el universo. En las colecciones del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Walid Raad ha ido encontrando pistas reveladoras sobre la historia política y social del mundo contemporáneo: desde el esclavismo en América del Norte hasta la Guerra Fría y la desgarrada historia de Oriente Medio.

Quiero expresar mi agradecimiento a Francesca Thyssen-Bornemisza, fundadora y presidenta de la fundación TBA21; a su director Carlos Urroz; a Daniela Zyman, comisaria de la exposición; a Araceli Galán y a Leticia de Cos, coordinadoras de la muestra; a todo el equipo de la fundación TBA21 y del museo, y sobre todo al propio Walid Raad por su apasionante trabajo.

Algodón bajo mis pies y nubes en mi cabeza

Francesca
Thyssen-Bornemisza

Sigo desde hace tiempo el trabajo de Walid Raad. Me hipnotizan sus obras, me atraen los relatos que construye y me seduce su encanto y su sentido del humor. A lo largo de los años, he asistido a varias performances de Raad y también he disfrutado de algunas conversaciones informales animadas por nuestra pasión compartida por la buena ginebra. Estas conversaciones suelen girar en torno al mundo, el suyo y el mío. Hemos charlado sobre nuestras familias, especialmente sobre la mía, y de ahí surgió la idea de proponerle un encargo basado en la relación de mi familia con el arte. En mi familia, como en todas, hay cosas que todos saben y otras que ni siquiera nosotros sabemos, o que hemos olvidado gracias a esa memoria selectiva que nos protege de las heridas profundas que todos acarreamos. También hay cosas que nos gusta embellecer o, por el contrario, conservar en una cámara de vacío bien sellada. Hay personas a las que ponemos en un pedestal y otras a las que condenamos para siempre. Son los ancestros, nuestros mayores, cuyas voces e historias pasan a formar parte de otras vidas y se transmiten a las siguientes generaciones. En todo caso, creo que todos estamos de acuerdo en que, recordemos o no, existimos más allá de nuestras historias personales y ancestrales. La imagen que tenemos de nuestras vidas se puede construir y recomponer, como un relato elaborado por historiadores a partir de hipótesis formuladas por investigadores. *Cotton Under My Feet* nos conduce a través de un intrincado laberinto enraizado en las estructuras sociales, las ideologías y las economías que nos afectan y nos trascienden. Todos estamos ligados a nuestros pasados, pero también a nuestros futuros y a otras versiones de nosotros mismos que probablemente vivan en otros reinos, sometidos a otras leyes metafísicas. La exposición nos invita a recorrer buena parte de la historia de la colección y de su traslado desde Villa Favorita al Palacio de Villahermosa en Madrid. Espero sinceramente que disfrutéis de este recorrido, que os estimule y, también, que aprendáis algo sobre vosotros mismos.

Mi padre dedicó buena parte de su vida a la «continuidad», un reto que había heredado de su padre y su inseparable consejero artístico, Rudolf Heinemann. Se empeñó en reconstruir la colección de su padre, que se había dispersado debido a las herencias. Fue así como mi padre alimentó su pasión por el arte. Nunca se cansó de aprender. No era un académico, pero todos los que lo conocieron recuerdan perfectamente su sed de conocimiento y su extraordinario talento para detectar magníficas pinturas, antiguas y modernas. En mi adolescencia tuve el privilegio de presenciar cómo mi padre transitaba por su propio camino,

que al final resultó ser muy distinto al que había recorrido su padre. Tomó la decisión de sacar a la luz lo que durante mucho tiempo había sido uno de los secretos mejor guardados del mundo del arte. Su convicción de que había que compartir las colecciones, en lugar de acumularlas sin más, fue fundamental para él. En 1948 abrió las puertas de Villa Favorita en Lugano dos días a la semana bajo la supervisión del vigilante húngaro Signor Berkes y probó a permitir que el público pudiera acceder a la colección Thyssen-Bornemisza. La galería en sí no había cambiado desde la época de su padre, con sus paredes forradas de damasco de seda rojo y sus suelos de mármol verde intenso o de terracota pulida. Podréis encontrar algunas referencias a estos interiores en la exposición. La galería superior tenía un sistema de iluminación natural que bañaba las obras de los maestros antiguos con una luz maravillosa, muy distinta a la iluminación efectista de los museos contemporáneos. En la parte trasera de la galería, tras una puerta secreta, había un almacén y un gabinete de restauración donde siempre había un restaurador residente, ya que a mi padre le apasionaba la idea de descubrir tesoros perdidos y ocultos, y devolverlos a la vida. Para llegar a la colección había que recorrer una larga escalera de piedra presidida por una impresionante pintura de Tiepolo que representaba *La muerte de Jacinto*. Custodiándolo había dos majestuosos ángeles barrocos blancos que invitaban a entrar en lo que era, en realidad, un lugar mágico. La entrada ya prometía a los visitantes una experiencia excepcional. El visitante tenía que ascender dos tramos de escaleras antes de llegar a la galería y todo ello después de caminar un kilómetro por un sendero de adoquines rosas con altos cipreses y hermosos jardines con árboles centenarios. ¡No era para débiles! Servía para distinguir a los amantes del arte de los turistas ocasionales. Mi padre nunca dejó que nadie lo recorriera en coche, excepto algunos invitados muy especiales. Invitó a muchas personas interesantes a comer con él y debatir sobre arte. Yo misma disfruté de muchas de aquellas conversaciones: aprendí más de arte con las compañías de mi padre que con la extraordinaria colección que cubría las salas de exposición, relativamente austeras, que había diseñado su padre. En cierto modo, el tiempo se había detenido en la galería, pero la casa familiar era algo completamente distinto.

A mi padre le motivaba mucho la idea de que la colección de arte atravesara fronteras políticas; esperaba que aquel gesto pudiera contribuir a la paz del mundo. Su forma de abordar esta cuestión me fascinó e inspiró más tarde mis pasos. Aquellos escasos amantes apasionados del arte que peregrinaban hasta

Villa Favorita dieron paso en 1980 a las larguísimas colas de cientos de miles de personas que acudieron a admirar los tesoros de las colecciones soviéticas, hasta entonces imposibles de ver en Occidente. Aquello sucedió cuando mi padre, en el punto álgido de la Guerra Fría, se embarcó en un intercambio de cinco años entre su colección y las de los museos soviéticos. Lo mismo sucedió en Moscú, Leningrado y Novosibirsk, donde los rusos descubrieron los tesoros de su maravillosa colección. Los términos y condiciones de aquellos préstamos fueron bastante extraordinarios en una época en que el presidente estadounidense Ronald Reagan y el líder soviético Leónidas Brezhnev estaban inmersos en la carrera de armamento nuclear. La paz mundial era un objetivo global y mi padre esperaba que el arte pudiera cambiar el modo en que ambos lados del telón de acero percibían al contrario. Nacido en 1921, mi padre había sufrido la división de su familia durante la Segunda Guerra Mundial y estaba empeñado en hacer todo lo que estuviera en su mano para no sucumbir a la confrontación política en que todos vivíamos entonces. La paz era lo primero para él.

En aquella época aprendí algo verdaderamente importante. Fue durante los numerosos viajes que emprendimos juntos a países del bloque soviético, a Ucrania, los Estados bálticos, Moscú y Leningrado. Aprendí que la práctica de la paz es algo activo, no pasivo. Raad también se aproximó a este concepto con su destacado proyecto *The Atlas Group (1989-2004)*. Raad nació en el Líbano y lo abandonó justo en la época en que nosotros explorábamos la Unión Soviética. Su compromiso con su país natal, desgarrado por la guerra civil, las invasiones israelíes y los disturbios civiles, y que por desgracia ha alcanzado el colapso absoluto en fechas recientes, es una parte fundamental de su legado. Este proyecto también habla del constructo del legado. Todos dejamos una huella. Todos talamos árboles aunque sabemos que no deberíamos hacerlo. ¿Acaso no todos soñamos con la paz?

El recorrido performativo de Raad, cuyo guion forma parte de este libro, refleja su verdad, fruto de una minuciosa investigación. Esto no es para nada una advertencia, ya que mi prioridad es no entrometerme en las licencias artísticas. Deseo que esta experiencia se transforme para ti en un recorrido personal por parte de la colección, y que los hechos y ficciones entretreídos en ella a distintos niveles metafísicos arrojen luz sobre algunas extrañísimas coincidencias, o tal vez debería llamarlas sinergias, que Raad describe en este

extraordinario relato. El acceso que Raad ha tenido a los archivos familiares y museísticos lo convierte en alguien que sabe mucho más sobre mi familia de lo que yo sabré jamás. El modo en que ha construido este asombroso proyecto a lo largo de cuatro años me recuerda lejanamente a un relato maravilloso, *El Aleph* de Jorge Luis Borges, donde el protagonista se cae por las escaleras del sótano de su casa, se golpea la cabeza y ve toda su vida, toda la historia del mundo y todo su futuro en una gotita minúscula que refleja todas las verdades al mismo tiempo.

Entretimiento para ángeles: *Cotton Under My Feet*, de Walid Raad

Daniela Zyman

Una estructura mural exenta empapelada con escenas pastorales marca el final de la exposición de Walid Raad en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. La flanquean dos pinturas de pequeño formato, *Pantanos en Rhode Island* (1866) y *Pantanos en Jersey* (1874), ambas de Martin Johnson Heade. Al observar el papel pintado más de cerca, el espectador advierte que muestra imágenes duplicadas y en espejo de cada una de las pinturas. Cuando acompaña a grupos de visitantes a través de la exposición en un recorrido performativo de unos 70 minutos titulado *Two Drops Per Heartbeat*, Raad sujeta una esquina de la pintura y la despegue de su soporte. La pintura cuelga en la pared, como una obra de Magritte. «Insisto, miradlo», Raad interpela a los visitantes mientras señala la pintura que acaba de desvelar. «En las sombras, hay una figura caricaturesca que Martin Johnson Heade llamaba “gremlin”...», explica. ¿Un gremlin? Al parecer, esta criatura surgió de «Ninguna Parte», dice sonriendo con picardía al desvelar la escena. ¿Quién es este gremlin y dónde está «Ninguna Parte»? La instalación *Epílogo IX: Los gremlins* se encuentra al final del recorrido expositivo que Raad ha diseñado para *Cotton Under My Feet* —una muestra que coincide, por cierto, con el centenario del nacimiento del fundador del museo, Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza—, pero es la clave para comprender el proyecto completo. La tentativa de descifrar la aparición de un gremlin en una pintura bajo otra pintura, instalada en un muro de imágenes duplicadas y reflejadas, nos embarca en una ruta tortuosa por el museo y nos sitúa, sin preaviso, en un laberinto de relatos que tienen que ver con la historia del arte, la política y la mística.

1.

A la hora de abordar la inmersión visionaria de Raad en la colección (y sus múltiples enigmas) de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, sugiero comenzar tratando de descifrar lo que hay (oculto) en el título *Cotton Under My Feet* y debatiendo el modo en que el proyecto nos invita a considerar las historias y sus manifestaciones materiales no solo como meros relatos, sino como poderosas herramientas para volver a narrar el mundo. Tanto bajo el paraguas de su proyecto *The Atlas Group (1989-2004)* como en su obra individual, Walid Raad ha dedicado notables esfuerzos a crear documentos de archivo. Al negarse a enterrar fotografías, carpetas y documentos en el «cementerio» del archivo, la metodología de Raad —catalogar, registrar y cruzar referencias— se erige como

una variación díscola, anticipatoria y profundamente subversiva de lo que Peter Osborne denomina «el modelo de la memoria». Sus obras-que-parecen-registros no han sido creadas para yacer en un depósito, sino para exponerse al público. Abordan lo histórico, pero resultan molestas para la historia y la memoria, ya que no representan acontecimientos objetivos tal y como son recordados, por el contrario, señalan incidentes que han sido sustraídos del mundo. El principio estructural de las obras recientes de Raad procede del ámbito libresco y literario, y, de este modo, asigna las piezas a capítulos, secciones, índices, apéndices y prefacios. Un libro, después de todo, es un artefacto narrativo, puede contener muchas cosas y a menudo presenta una cantidad abrumadora de detalles y hechos, entre los que se incluyen los que nunca llegaron a escribirse o fueron retenidos, marginados o anticipados. Por ello, *Cotton Under My Feet* se despliega en numerosos frontispicios, epílogos y dos apéndices. Llama la atención que esta obra no tenga planteamiento, nudo ni desenlace.

Dado que Raad se niega a acatar los imperativos metodológicos del archivo, los historiadores que intentan seguir el hilo se topan con apuntes, nomenclaturas y sistemas de fechado marcados por la flexibilidad y la inventiva. Por eso no sorprende que *Cotton Under My Feet*, datada en 2007, cuente con un registro existente de la obra de Raad. Recuerdo con nitidez una instalación con 96 impresiones que identificaban los colores del cielo de Nueva York entre las 8:46 a. m. y las 9:03 a. m., exactamente en los momentos respectivos en que los vuelos AA11 y UA175 se estrellaron contra las torres norte y sur del World Trade Center el 11 de septiembre de 2001. Junto a estas imágenes, cuidadosamente ordenadas, un breve texto indicaba: «Durante los meses que siguieron al 11-S, no fui capaz de recordar el color del cielo sobre Nueva York aquel día. Por algún motivo, necesito volver a ver ese azul, lo busco desesperadamente en archivos fotográficos y de vídeo, y en las muestras de color de las tiendas de pintura». No recordar el color del cielo en Nueva York aquel día indica el alcance de un acontecimiento traumático que enmascara el conflicto subyacente y desplaza su recuerdo.

La indagación en torno al nombre de la obra también me llevó a la primera plana de *The New York Times* del 18 de abril de 1993. Aquel día el periódico relató la condena «de un sargento de policía y del oficial que propinaron los golpes más graves a Rodney G. King en una paliza hace dos años, y absolvió

a otros dos oficiales». Para describir la sensación de alivio tras «dos años de convulsiones, confusión racial y miedo» en Los Ángeles, el periodista Robert Reinhold citó las siguientes declaraciones: «Es como si tuviera algodón bajo los pies», había dicho con una gran sonrisa Jimmy Simon, un mecánico negro jubilado, en una calle de la zona South-Central de Los Ángeles. «Podemos irnos a casa, no va a pasar nada»¹.

Las palabras de Simon, «es como si tuviera algodón bajo los pies», pronunciadas tras la condena de los oficiales de policía culpables de exceso de brutalidad durante el arresto de King en 1991, me sugirieron una conexión histórica e inmaterial entre las revueltas de Los Ángeles en 1992, la inauguración del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza en Madrid ese mismo año y la agitación civil suscitada por el asesinato extrajudicial de George Floyd en verano de 2020. Puede que esta conjunción de acontecimientos hiciera que *Cotton Under My Feet* reapareciera tras un largo paréntesis. O tal vez no. Otros itinerarios posibles emergen ante nosotros.

2.

Adentrémonos un poco más en la enrevesada red de túneles donde Raad trenza historias imaginarias. El título de la exposición es un guiño a los relatos de violencia que las indagaciones de Raad sacan a la luz. La violencia y el conflicto están indisolublemente unidos a la consecución de la paz; la paz, por tanto, remite al fracaso y a la protesta; la política tiene que ver con la ciencia y la invención; la pintura paisajística del siglo XIX con las nubes, los pantanos y la esclavitud; los pantanos y el trabajo forzado con la terraformación y el extractivismo –y, antes de darnos cuenta, un cortocircuito nos conduce a otra red de referencias posibles–. De hecho, en esta búsqueda de una historia (del arte) no contada, el proyecto de Raad contradice los relatos oficiales sobre la esclavitud, la política azucarera estadounidense, la especulación con la plata y la predicción del tiempo, entre otras pistas inesperadas escondidas

¹ Robert Reinhold, «Calm Where Rage Once Ruled», *The New York Times*, 18 de abril de 1993. Disponible en línea: <https://www.nytimes.com/1993/04/18/us/verdict-in-los-angeles-calm-relief-where-rage-once-ruled.html> (última consulta: 7 de noviembre de 2021).

bajo una alfombra oriental extremadamente rara. Estas historias, demasiado mundanas, alimentan el debate en torno a lo que representa un museo o la visión de la historia que refleja.

En contraposición a la exégesis histórica, que complica los relatos de las circunstancias políticas, económicas o científicas que rodean la creación de las obras de arte, este método de investigación ofrece solo un cierto tipo de lectura. En línea con este planteamiento, las obras que Raad presenta en *Cotton Under My Feet* funcionan como «imanes» y espejos opalescentes de fenómenos que sobrepasan la realidad mundana. Cuestionan los paradigmas que, desde casi siempre, condenan a espectadores e investigadores a una serie de expectativas en torno al mundo físico y estético del arte. Revelan sucesos que han llegado al artista desde un lugar diferente, desde el llamado reino de la no-muerte. Este reino ha sido ampliamente descrito por Jalal Toufic, un artista y escritor profundamente comprometido con el desarrollo de una compleja teoría del arte, la cultura y la tradición que se distancia radicalmente de los principios de la historia del arte en la filosofía occidental. En los textos de Toufic, el reino de la no-muerte es un territorio que dialoga con el mundo cotidiano, aunque está separado de él y apunta claramente a lo inefable². Cuando una persona está «muerta y físicamente viva a la vez»³, las cosas empiezan a moverse a su alrededor y se ve arrastrada al laberinto. «Y un laberinto no tiene entrada ni salida. Tampoco tiene lo que entendemos habitualmente por arriba, abajo, derecha e izquierda», aclara Raad.

Por tanto, supongamos que algunas obras maestras de la extraordinaria colección de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza ofrecieran algún tipo de indicaciones –profecías, advertencias, sentimientos– sobre el momento contemporáneo, y que procediesen de ese otro reino rico en posibilidades visionarias. Al intuir que su destino es ser expuestas al público, exigirían atención no solo física sino también inmaterial. ¿Qué sucedería si Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza y su perspicaz restauradora, un personaje ficticio llamado Lamia Antonova, hubieran creído que algunas de las siguientes obras debían ser manipuladas con métodos hasta entonces desconocidos para los conservadores y restauradores museísticos?

² Jalal Toufic, «Labyrinth», en *What Was I Thinking?*, Nueva York y Berlín: e-flux journal y Sternberg Press, 2007, p. 107.

³ *Ibid.*, p. 106.

- Objetos que necesitan artrópodos (*Epílogo VII: El oro y la plata*);
- pinturas que abandonan inmaterialmente sus lienzos y requieren sistemas de fijación especial y refuerzo material extra (*Epílogo IV: Las radiografías*);
- obras de arte que desean ser expuestas de otro modo, porque se sienten estranguladas cuando cuelgan de un muro (*Frontispicio IV: El sistema de colgado*);
- artefactos que cohabitan con sus dobles cuando nadie los ve (*Epílogo VIII: Las cajas*);
- pinturas que gotean cuando los gremlins tiran de ellas en dirección a un lugar donde no hay arriba ni abajo ni derecha ni izquierda (*Epílogo IX: Los gremlins*);
- pinturas que producen y proyectan un doble (o más de uno) con el que colaborar (*Epílogo IX: Los gremlins*);
- obras de arte destinadas a un propietario capaz de ver a través de velos (*Epílogo VI: Las cortinas*);
- marcos que requieren informes psicológicos que diagnostican trastorno delirante, desorden psicótico leve, catatonía, fobia a los animales, agorafobia, trastorno de acumulación compulsiva, narcolepsia, delirio, trastorno narcisista de la personalidad, maltrato y negligencia (*Epílogo V: Los marcos*);
- el prototipo de un dispositivo de reparación que atrae a las representaciones de ángeles para que se autorrestauran (*Epílogo III: El rincón plano*);
- motivos que se refugian en la parte trasera de otras obras de arte (*Epílogo II: Los Constables*);
- una alfombra que ha ocasionado sudor y lágrimas, y que resulta más pesada de lo que pesa (*Frontispicio II: La alfombra*).

En cada una de estas misteriosas revelaciones, Raad ha creado series fotográficas, esculturas e instalaciones inmersivas. Las obras aportan pruebas a sus argumentos y proporcionan numerosos documentos que verifican estas conjeturas. Catálogos alterados de la colección y publicaciones con notas al margen ofrecen un mapa rudimentario para orientarse en esta maraña historiográfica. Estos documentos y registros bibliográficos alterados contienen medios y herramientas para probar y falsear las afirmaciones del artista: imágenes y documentos susceptibles de revisión, detalles y comparaciones que pueden ser verificados y refutados. «La realidad es opaca», afirma el historiador Carlo Ginzburg, «pero hay ciertos

elementos –pistas, síntomas– que nos ayudan a descifrarla»⁴. Algunas pistas y síntomas conducen al mundo de los simples mortales y otras al de los espíritus. Unas se presentan en la realidad y otras se manifiestan a través de la ficción.

Con todo lo que hemos apuntado hasta aquí, las aflicciones y angustias que han sufrido estas obras de arte ya no resultan arbitrarias ni fantásticas. La manipulación y el borrado de distintos acervos culturales⁵ las han abocado a territorios inconexos en el más allá. Al recontextualizar la posibilidad de la revelación en el marco de un proyecto cultural más amplio, las obras de arte de *Cotton Under My Feet* se muestran a mortales hipersensibles a través de sus deseos y caprichos. Estarían condenadas a la represión y la prohibición, literalmente suspendidas fuera del mundo, si no requirieran cuidados tan excepcionales. Los rituales diseñados para conservarlas les permiten proteger los secretos y misterios que custodian, incluso cuando se exponen al público. Más allá del contexto económico, político y ecosocial que aporta Raad, la exposición reivindica, a través de argumentos y pruebas, la vital importancia del mundo de la no-muerte.

3.

A Raad le fascina la debilidad de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza por la pintura paisajística estadounidense del siglo XIX, al igual que a muchos entusiastas de este periodo despreciado durante décadas. De hecho, el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza tiene el conjunto más extenso y destacado en Europa de pintura decimonónica estadounidense. El barón empezó a coleccionar pintura estadounidense en 1979, en una época en que viajó con especial frecuencia a Estados Unidos por motivos de negocios. «Me interesan mucho todos los artistas estadounidenses», describió el barón, «principalmente por su profundo amor por la naturaleza, el espacio y la perfección»⁶.

⁴ Carlo Ginzburg, «Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes», en Umberto Eco y Thomas A. Sebeok (eds.), *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington: Indiana University Press, 1988, p. 109.

⁵ Walter D. Mignolo, «The Logic of the In-Visible: Decolonial Reflections on the Change of Epoch», *Theory, Culture & Society*, vol. 37, n.º 7-8, diciembre de 2020, p. 215. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1177/0263276420957741> (última consulta: 7 de noviembre de 2021).

⁶ Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza en John I. H. Baur, «Introduction», en *American Masters: The Thyssen-Bornemisza Collection* (International Exhibitions Foundation, Washington, D. C., 1984-1986), cat. exp., Lugano: Colección Thyssen-Bornemisza; Milán: Electa, 1984, p. 11.

Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza también mostró mucho interés por los escritos de la prestigiosa académica Barbara Novak. Publicado por primera vez en 1969, *American Painting of the Nineteenth Century: Realism, Idealism, and the American Experience* [Pintura estadounidense del siglo XIX: realismo, idealismo y la experiencia estadounidense] trataba de identificar las tradiciones estadounidenses más longevas y trazar su urgencia y legado. Pero su siguiente volumen, *Nature and Culture: American Landscape and Painting 1825-1875* [Naturaleza y cultura: paisaje estadounidense y pintura 1825-1875], publicado en 1980, tuvo una influencia aún más decisiva en el coleccionista. Adoptando un enfoque complementario, Novak afirma: «Aquí, pongo énfasis en las ideas y trato de mostrar cómo la historia de las ideas fluye libremente a través de las membranas que compartimentan las distintas disciplinas que componen una cultura»⁷. Sabemos que al barón le fascinó la tesis interdisciplinar de Novak, y, de hecho, le encargó en 1986 el catálogo de pintura decimonónica de la colección Thyssen-Bornemisza.

Por motivos personales, entre ellos haberse mudado al norte del estado de Nueva York pocos meses antes de iniciar este proyecto, Raad se fijó especialmente en un conjunto de paisajistas estadounidenses de la colección. La revolucionaria obra de Novak, enriquecida con descripciones detalladas de la cultura y la religión de Estados Unidos, no pasó desapercibida. En su relato, y en los escritos de otros historiadores del arte, la cultura y la historia de las ideas del siglo XIX hunden sus raíces en toda una tradición vinculada a conceptos como moralidad, fe, liberalismo, perspicacia en los negocios, emprendimiento y trabajo duro, además del interés por fenómenos de la naturaleza (minerales, nubes, plantas) y la innovación científica. Sorprende que apenas se mencionen temas como la esclavitud o el trabajo en las plantaciones, ni siquiera para indicar su sangrante ausencia en la pintura paisajista estadounidense. Lo mismo sucede con el genocidio de los pueblos nativos de los Estados Unidos. Al parecer, para los historiadores no había nada conflictivo en describir los altos imperativos morales en el siglo XIX como el destino común de un pueblo elegido, unido ante Dios y la naturaleza, sin referirse a los excluidos y expulsados de su tierra⁸.

⁷ Barbara Novak, *Nature and Culture: American Landscape and Painting, 1825-1875*, Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 11.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

La sociedad estadounidense –ni unida ni unificada– de aquella época borró de la historia a millones de personas desposeídas y esclavizadas que fueron fundamentales a la hora de acumular riqueza y prosperidad en esa misma sociedad protoindustrial. Pero dado que el periodo prebélico estuvo marcado por la polarización entre los abolicionistas y los partidarios de la esclavitud, así como por la Ley de Traslado Forzoso de los Indios de 1830, el olvido de la historia negra e indígena de Estados Unidos resulta desconcertante, especialmente desde el punto de vista de hoy y de un artista tan sensible como Raad.

Estas preocupaciones emergen a la superficie en las pinturas decimonónicas de las colecciones Thyssen-Bornemisza: el interés por los paisajes *líquidos* y las figuras sobrenaturales que producen, las aficciones culturales fruto de la esclavitud y sus secuelas, y las tecnologías meteorológicas y comunicativas que revolucionaron los siglos XIX y XXI. Abordaré estas tres cuestiones porque plantean relatos distintos a los propuestos por Novak y muchos otros historiadores del arte.

Los primeros paisajes estadounidenses que adquirió el barón fueron dos obras de Martin Johnson Heade: *Pantanos en Jersey* (1874) y *Orquídea y colibrí cerca de una cascada* (1902). Puede que llegara a estos pantanos de New Jersey y Rhode Island intrigado por la insistencia del artista en una forma de paisaje que debía resultar familiar al coleccionista, cuya infancia transcurrió en los Países Bajos. Los pantanos son paisajes esencialmente húmedos a medio camino entre el agua y la tierra firme, resultado de complejas dinámicas hidromorfológicas. Heade pintó más de 120 obras de pequeño formato como estas, lienzos horizontales que representan innumerables prados de heno coronados por almiarés perfectamente delineados. Puede que precisamente su ejecución y composición «tan controlada clásica y matemáticamente» permita a estas pinturas reflejar de un modo tan adecuado los monótonos paisajes de los pantanos. Las inagotables variaciones y repeticiones de panorámicas aparentemente similares, que captan los cambios en la luz, el cielo y las condiciones meteorológicas, dan a esta serie el aspecto de un almanaque.

La obra de Heade podría haber pasado desapercibida para Raad de no ser por dos pinturas excepcionales: *Gremlin en el estudio I* (1871-1875) y *Gremlin en el estudio II* (1865-1875). En estas dos pinturas de estudio, un gremlin, una criatura ficticia procedente de los reinos del folclore y la imaginación, ha irrumpido en la escena bajo el caballete del pintor. El gremlin está tirando del borde del lienzo

para que el agua del pantano pintado caiga al suelo. El líquido del artefacto entra en el espacio del estudio y lo empapa. Heade, que también empleaba el seudónimo Didymus, el gemelo, declaró, según Raad, que este personaje sobrenatural había llegado «de Ninguna Parte». ¿Constituye la entrada *deus ex machina* del gremlin una alusión al orden metafísico destinado a deshacer las categorías lógicas de los humanos? «Un monstruo», escribe Jacques Derrida en un pasaje frecuentemente citado, «es una especie a la que todavía no hemos dado nombre [...]. Sencillamente, se *muestra a sí mismo* [*elle se montre*] –eso es lo que significa la palabra monstruo–, se muestra a sí mismo en algo que aún no se ha mostrado y que, por tanto, parece una alucinación, resulta chocante, asusta precisamente porque ninguna anticipación ha preparado a nadie para identificar esta figura»⁹. ¿Es «Ninguna Parte» un cronotopo especial, por emplear el neologismo de Mikhail Bakhtin para describir la confluencia de tiempo y espacio que conforma contextos y «realidades» específicas? Si Ninguna Parte es el espacio laberíntico que replica el mundo corriente, ¿proporciona Heade de manera consciente dobles análogos para comunicarse con cada una de sus pinturas? El gremlin-como-monstruo altera las normas y la normalidad porque es un mensajero entre dos mundos, un presagio.

La luminosidad pastoral de las pinturas de Heade contrasta radicalmente con otra escena de extracción líquida. A partir de 1839, después del traslado forzoso de los pueblos nativos de sus territorios del suroeste, los suelos aluviales que rodean el delta del Misisipi fueron despojados de pantanos y bosques. Aquí, el suelo y el trabajo forzado se resignificaron como capital original. La fertilidad del suelo, unida a la disponibilidad de trabajo esclavo, dio origen al «imperio sureño de plantaciones de algodón [que] se convirtió en el pilar de la revolución industrial británica centrada en el sector textil», y también a la prosperidad yanqui¹⁰. Las plantaciones se erigieron sobre pantanos palúdicos, «descritos como fábricas campestres y campos de exterminio»¹¹. El sistema de las plantaciones produjo un régimen claramente violento de normas políticas, étnicas y económicas, de forma paralela a la terraformación del entorno.

9 Jacques Derrida, «Passages – From Traumatism to Promise», en Elisabeth Weber (ed.), *Points...: Interviews, 1974-1994*, Peggy Kamuf (trad.), Stanford: Stanford University Press, 1995, pp. 385-386.

10 Clyde Woods, *Development Arrested*, Londres: Verso, 2017, p. 6. A mediados del siglo XIX, Nueva York se había convertido en la «capital del Sur» por su papel dominante en el algodón y otros comercios coloniales.

11 Íd.

Según la teórica jamaicana Sylvia Wynter, el origen de las atrocidades esclavistas en las plantaciones se remonta a 1452. Las primeras plantaciones en la isla portuguesa de Madeira dieron inicio al binomio «azúcar-esclavo», que tendría un impacto inconmensurable en las ecologías autóctonas y motivaría la relocalización forzosa de personas durante los siglos siguientes¹². En los siglos XVIII y XIX, las llamadas «islas de azúcar» –Jamaica, Haití (Santo Domingo) en el siglo XVIII, Cuba, Granada, Barbados y Antigua, las Islas de Sotavento británicas, Martinica y Guadalupe– sufrieron un intenso proceso de terraformación para convertirse en relevantes productoras de azúcar y exportar la apreciada melaza a una nueva clase de consumidores imperiales.

Mientras el azúcar se convertía en un condimento imprescindible para los acaudalados consumidores de cultivos exóticos en Europa y Estados Unidos, el discurso asociado a su consumo se transformó gradualmente y adquirió nuevos significados. A finales del siglo XVIII, el tópico del «azúcar de sangre» señalaba la complicidad de las bebidas endulzadas con el trabajo esclavo y el sistema de las plantaciones. «El té, el café y el chocolate se volvieron súbitamente nauseabundos por la idea de que contenían sangre de esclavos», escribe Timothy Morton¹³. Entre los círculos abolicionistas, el azúcar y el ron derivados de su producción fueron sustituidos por otros endulzantes, como la miel y el sirope de arce. Renunciar al azúcar estaba asociado a una superioridad moral frente al lujo y la injusticia.

En Estados Unidos, el sirope de arce se promocionó por tanto como una sustancia de consumo ajena a la política fomentada por el azúcar producido por esclavos en las colonias y a la riqueza que generaba. Recolectado solo en el Midwest, Nueva York, Nueva Inglaterra y el sureste de Canadá, el azúcar silvestre podía desligarse de las atrocidades sureñas. La pequeña pintura de Eastman Johnson, *El campamento para la fabricación de azúcar de arce. La despedida* (ca. 1865-1873), de la colección Carmen Thyssen, rememora la ardua labor comunitaria de la producción del sirope en el escenario nevado de Maine. La extracción del dulce celebraba el final de la temporada del arce,

¹² Sylvia Wynter, *Black Metamorphosis: New Natives in a New World* (manuscrito no publicado), 1970.

¹³ Timothy Morton, «Blood Sugar», en Tim Fulford y Peter J. Kitson (eds.), *Romanticism and Colonialism: Writing and Empire, 1780-1830*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 87-88.

normalmente en febrero, con hogueras, música, *whisky* y jarabe de arce caliente sobre la nieve. Más allá de una festividad, marcaba el final del invierno y «el espíritu comunitario de unión igualitaria», y se convirtió en «un símbolo de independencia frente a los yanquis»¹⁴. Johnson, ferviente abolicionista, pintó una serie de 25 pequeños bocetos sobre este tema en los años de la guerra civil estadounidense, y nunca los terminó.

Al vincular los pantanos, las plantaciones de algodón, la esclavitud, el azúcar de sangre, el aprovechamiento del arce y los demenciales gremlins surgidos de Ninguna Parte, la afirmación de Raad de que Johnson habría rechazado «colgar» sus pinturas terminadas resulta totalmente coherente con las convicciones abolicionistas de este. Las pinturas como metonimias del ahorcamiento están vinculadas al linchamiento, del mismo modo que el azúcar remite al poder colonial y representa la sangre de los trabajadores esclavos. La instalación inconclusa *Frontispicio IV: El sistema de colgado* es un claro guiño a la incómoda cercanía entre la atrocidad y el arte, entre la construcción nacional y la esclavitud, y entre la ausencia radical de libertad y las promesas de la Ilustración. Esta sala solo puede quedar inconclusa hasta que la era de la discriminación y la injusticia racial llegue a su fin.

Para pasar de los temas del paisaje, la política azucarera y la esclavitud a las nubes y la meteorología, el cuento cronotópico de Raad recurre a la figura de la restauradora Lamia Antonova. Nacida en Palestina, formada en la Unión Soviética y colaboradora cercana de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza durante casi dos décadas, Antonova reconoció e identificó con clarividencia las numerosas anomalías de la colección. Tan versada en la historia del arte como en la fenomenología del reino de la no-muerte, se adentra en la red de túneles, descifra pistas y resuelve los acertijos planteados por indómitas obras de arte. Antonova sufre (o está dotada de) una extrema intensificación del espectro sensitivo: ella es quien descubre la serie de pinturas de nubes en el reverso de los lienzos e incita al barón a imponer una moratoria a la visión de sus caras frontales. También idea una serie de informes que especifican los daños psicológicos de los marcos. Al examinar las pinturas, advierte que

¹⁴ *Sugaring Off: The Maple Sugar Paintings of Eastman Johnson*, Williamstown, MA: The Clark Art Institute, s. f. En línea: <http://tfaoi.org/aa/4aa/4aa53.htm> (última consulta: 7 de noviembre de 2021).

algunas de ellas están a punto de emprender un trayecto por otros mundos, y solo los clavos ni los armazones reforzados podrán retenerlas. También intuye que algunas pinturas no pueden ser colgadas, mientras que otras necesitan convivir con sus dobles. Además, Antonova descubre un peculiar artefacto que llama «imán de ángeles». Este dispositivo no solo anticipa el color exacto que será empleado en el futuro museo madrileño, sino que también funciona como una prótesis sanadora para ángeles deteriorados. Sin embargo, parece que, además de los ángeles, el pintor-inventor Samuel Morse llevó a Antonova a creer en la necesidad de reconocer otras fuerzas a la hora de lidiar con el reino de la no-muerte.

Morse estuvo pintando en el Salon Carré del Louvre durante el brote de cólera del invierno de 1831. Durante aquellos meses parisinos, el aspirante a artista pintó la obra de Rembrandt *El ángel abandona a la familia de Tobías* en dos ocasiones. Una copia fue un encargo de su amigo James Fenimore Cooper. La otra versión es una pequeña miniatura que aparece, junto a otras 37 obras maestras miniaturizadas, en su obra más ambiciosa, la *Galería del Louvre*. En este punto se abre otro vórtice narrativo. Un hilo conecta al ángel de Rembrandt con el panel imantado, la autorrestauración de los ángeles deteriorados y el coleccionista de Rembrandt y magnate de la plata Thomas Kaplan, conocido por su amistad con figuras políticas clave y por entrometerse en la política nuclear de Estados Unidos. El otro itinerario conduce al telégrafo que Morse inventó y a su impredecible influencia en la meteorología, a las pinturas de nubes de John Constable y a una serie de fusiones corporativas y adquisiciones empresariales recientes. Estas fusiones corporativas convergen en torno a las tecnologías contemporáneas de predicción del tiempo, concebidas como herramientas de gestión del riesgo y optimización del rendimiento capaces de anticiparse a la disrupción climática global.

4.

Apenas hemos arañado la superficie de *Cotton Under My Feet*. Solo nos hemos asomado a algunos de sus túneles de conjeturas sin investigar a fondo las preguntas que plantea. Queríamos averiguar cómo el proyecto intervenía en el coleccionismo y la filantropía, y ofrecer explicaciones factibles a fenómenos estéticos extraños. Regresar una última vez al siglo XIX nos permite aclarar

un poco más el alcance de nuestra investigación. Dicha época, especialmente en la argumentación de Raad, introdujo una ritualización de la visualización que hoy seguimos practicando en museos y exposiciones. La historiadora del arte Dorothea von Hantelmann menciona el papel social de los museos a la hora de trazar una historia del arte evolutiva de la siguiente forma: «Al coleccionar artefactos del pasado, el museo da forma y presencia la historia y, de hecho, la inventa al definir el espacio necesario para un encuentro ritual con el pasado. Estructura el tiempo en una serie de etapas que forman parte de una evolución lineal, organiza estas etapas en un itinerario que coincide con el recorrido del visitante y proyecta un futuro concebido como el transcurso de un desarrollo ilimitado»¹⁵. Mediante este ritual, el museo individualiza a cada espectador y consolida su relación con los objetos en un marco cultural que valora la posesión. En la época en que se inventaron la fotografía y el cine, el museo proyectó un espacio de pureza frente a los medios de reproducción técnica que amenazaban con subvertir y quebrar la singularidad del arte. Pero la fotografía y el cine no solo suponían una amenaza para las epistemologías entronizadas en los museos. Había que separar las cosas en una escala aún mayor, frente a lo sucio, lo indómito, lo mágico, lo mecánico, lo técnico, lo natural y lo «otro». Estas cosas tenían que ser reconfiguradas como objetos de distintas clases, separadas del arte: el objeto mágico, el objeto natural, el objeto técnico.

Esta purificación, por muy efectiva que pueda haber resultado, nunca se culminó por completo. Como Raad demuestra de manera convincente, quedaron pistas residuales y recurrentes. Y lo que ha sido omitido puede regresar. Los insectos y los artrópodos, la pesadilla de cualquier conservador, consiguen colarse por grietas invisibles. Las invenciones técnicas, como el aparato de Morse, flotan ambiguas entre la telecomunicación divina y terrenal. Los lazos con lo metafísico y lo sobrenatural nunca se desataron del todo. Los reinos entrelazados del aquí y ahora, por un lado, y de lo espiritual (o, si se prefiere, de lo ficticio, lo visionario, lo metafísico), por otro, siguen actuando como imanes de acontecimientos inestables que exceden la normalidad e interrumpen la

¹⁵ Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art: What Performativity Means in Art*, Zürich: JRP/ Ringier, 2010, p. 11 (trad. disponible en cast.: *Cómo hacer cosas con arte*, Raquel Herrera (trad.), Bilbao: consonni, 2017).

normalización. Y, por último, la visión blanca y masculina del museo comienza a fomentar la desconfianza hacia el coleccionismo enciclopédico. La violencia primigenia se ha colado permanentemente en las ambiciones epistemológicas del museo. Los relatos de la colección nacieron para ser reescritos de forma crítica, por ejemplo, desde el rechazo al privilegio blanco.

Cotton Under My Feet y el recorrido performativo que la acompaña, *Two Drops Per Heartbeat*, se inscriben en los mismos espacios que el museo dedica a exponer sus obras maestras, y se sumergen en sus relatos canónicos. Tanto la exposición como el recorrido performativo proponen un nuevo ritual de encuentros que median entre la historia, su actualización y la ficción. Este ritual visibiliza y relata el proceso frágil y siempre discontinuo de la producción y el coleccionismo de arte, y confluye con el fracaso del orden racional y la coherencia. Con el objetivo de proporcionar una visión más fiable de la complejidad de nuestras realidades precarias y opacas a través de la lente del arte, Raad propone una heurística que surge de la oscilación entre los datos, la ficción y lo ficticio. Al ofrecerse al espectador, esta experiencia, irritablemente fragmentada y fantástica, expone espacios para la refutación, la protesta y la lucha. Del mismo modo, la obra incita a una «colección performativa»¹⁶, que solo se puede experimentar por completo como un acontecimiento temporal, escenificado a través de la dramaturgia. De ahí que Raad establezca una forma concreta de interacción social donde los visitantes se convierten en integrantes de un público que debe verificar y refutar las afirmaciones del artista mientras pasan el testigo narrativo de un cuerpo a otro. Al igual que el reino de la no-muerte del que Raad recibe pistas y advertencias nunca puede ser ocupado del todo, la colección, en su dinamismo performativo, se opone a la estabilidad ontológica. En el campo de tensión entre celebración y lucha, huye de su condición, congelada en el tiempo lineal, para mediar entre la conservación, la transitoriedad y la imaginación.

¹⁶ Stefanie Lorey, *Performative Sammlungen: Begriffsbestimmung eines neuen künstlerischen Formats*, Bielefeld: Transcript, 2020.

Two Drops Per Heartbeat:
en caída libre por las
colecciones Thyssen-
Bornemisza en Madrid y
en cualquier otro lugar

Walid Raad

Prefacio

Hola.

Vamos a esperar un par de minutos. Aún faltan una o dos personas. En cuanto lleguen, empezamos.

Por cierto, mientras esperamos, echad un vistazo a los objetos de esta vitrina. Me gustaría que os fijárais en la araña que hay en esta caja. No sé cómo habrá llegado hasta ahí. Hace unos minutos no estaba. Mirad.

Habría que avisar a los conservadores.

Bien. ¿Ya estamos todos? Vamos allá.

Introducción

Hola otra vez.

Espero que se me oiga bien. Mi nombre es Walid Raad. Como sabréis, tengo una exposición en este museo y voy a guiaros por ella. El recorrido durará aproximadamente unos 70 minutos. Empezaremos en esta planta y estaremos aquí más o menos 30 minutos. Después, iremos al piso de abajo y nos quedaremos otros 30 o 40 minutos.

Pero, antes de empezar, creo que debo advertiros de una cosa. O, mejor dicho, de tres cosas:

Primero: en mi recorrido de hoy, mencionaré muchos muchos muchos nombres y bastantes fechas.

Así que preparaos.

Segundo: veréis que en mi charla saltaré de un tema a otro completamente distinto y después a otro totalmente diferente. Así que, de nuevo, preparaos.

Y en tercer lugar: en ocasiones, cuando hago estas presentaciones, me entra un poco de ansiedad. Y cuando me entra un poco de ansiedad, a veces tengo ataques de pánico. Si alguna vez habéis sufrido un ataque de pánico, sabéis que es útil tener un antídoto a mano. Resulta que el mío es esta gorra. Por eso la llevo y me la dejaré puesta. Espero que funcione.

¿Todo en orden? Sigamos. Vamos a la sala 10, justo al fondo a la izquierda.

Traspaso

Comienzo en 1993, porque en 1993, hace casi 30 años, una de las colecciones privadas de arte más grandes del mundo pasó a ser pública. Y sucedió cuando el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza vendió 775 obras de arte al Estado español. Las vendió por 350 millones de dólares, que es mucho dinero, ¿no os parece? Pero hay que tener en cuenta que esto suponía solo una fracción de lo que se denomina valor de mercado de la colección, que en aquella época era de 2 000 millones de dólares. España, como dirían algunos, se llevó una ganga en 1993. Y hay que tener en cuenta que Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza también consiguió un buen trato. Sus pinturas se exponen, almacenan, conservan y aseguran, y todo a cuenta de otro, que no es cualquiera, sino un Estado soberano. Y el nombre del barón está en la puerta. En resumen: un buen trato para todos.

Así que, repito, en 1993 el barón traspasa la mitad de su colección de arte a España. La otra mitad se divide entre su quinta esposa, la baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza, y su hijo Borja, y sus otros cuatro hijos: Georg Heinrich, Francesca, Lorne y Alexander. Y esta venta a España sigue siendo uno de los traspasos de arte del ámbito privado al público más importantes de la historia.

Ahora, hablemos un poco de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza.

Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza nació en 1921. Murió en 2002. Se casó cinco veces. Se divorció cuatro. Y fue padre de cinco hijos, uno de ellos por adopción. Las esposas son las mariposas de la izquierda, encima de la alfombra. Los hijos, las mariposas de la derecha.

Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza era holandés de nacimiento, húngaro por su título, residente en Múnich y ciudadano suizo. Y quizás, igual que yo, algunos pensabais que era alemán. Pues no. Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza no era alemán, y puede que volvamos a hablar de Alemania dentro de un rato.

Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza heredó una fortuna de su padre y de su abuelo, pero también ganó bastante dinero por su cuenta. Durante la mayor parte de su vida adulta, vivió en Suiza, en la hermosa Villa Favorita.

Frontispicio II: La alfombra

Mi historia con los Thyssen-Bornemisza tiene tres inicios muy concretos que, en cierto modo, también me dan un poco de miedo. Están ligados a objetos de esta sala: esta alfombra, estas fotografías y esa escultura.

Empezaré por la alfombra.

Mi primer encuentro con los Thyssen sucede en 2012. Yo estaba de viaje en Doha, Catar, y de pura casualidad me encontré con Francesca Thyssen-Bornemisza, la única hija de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza. Yo había ido a Catar para visitar el Museo de Arte Islámico, que es famoso porque tiene una de las mejores colecciones de arte islámico del mundo y, lo que a mí me interesaba aún más, una de las mejores colecciones de alfombras orientales del mundo.

Así que me encontré con Francesca en Catar. Y Francesca me contó que también ella había acudido a Doha para visitar el museo islámico, invitada por la hija del emir, la jequesa Al-Mayassa. Pero la jequesa había invitado a Francesca por otro motivo. La jequesa la había invitado porque en Catar acababan de descubrir, gracias a un experto mundial en alfombras, un hombre llamado Michael Franses, que Francesca en aquella época había recibido como legado un conjunto de preciosas alfombras y, en concreto, una alfombra particularmente rara. De hecho, no era una alfombra rara, sino la alfombra oriental más famosa del mundo, y Catar la quería. Y, en efecto, es la alfombra que tenemos aquí delante.

Es bonita, ¿verdad? 131 centímetros de largo. 265 de ancho. Tiene escenas de caza increíbles. Un medallón exquisito. Bordes alucinantes. Es una alfombra persa de finales del siglo XVI o principios del siglo XVII y se llama Béhague Sanguszko. ¿Valor aproximado? Alrededor de 39 millones de dólares (aunque la hayan asegurado por 7,5 millones de euros) que la convertirían, si en algún momento llegara a venderse por ese precio, en la alfombra más cara del mundo. Y esta alfombra es mundialmente famosa, y una de las más caras, debido a una característica única: se sabe que es extremadamente pesada, aunque 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, ya que parece pesar una tonelada o más. Y aún hoy, después de decenas de estudios técnicos, sigue siendo un enigma por qué resulta tan pesada y por qué su pesadez no es proporcional a su peso. Y este es exactamente el motivo por el que yo quería encontrarla y examinarla, y exactamente la razón por la cual Catar quería comprarla. Pero Francesca no tenía intención de venderla. De hecho, quería regalársela a Catar.

Debo añadir que, investigando por mi cuenta, he leído un sinfín de historias sobre esta alfombra. Es más, llevaba años queriendo encontrarla y verla, y no tenía ni idea de que estaba con Francesca. En cuanto supe que Francesca la tenía, empecé a insistirle para que me dejara examinarla con calma. No hizo falta insistir demasiado y hace unos cuatro años me permitió 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 de túneles muy densa que empezaba con Francesca y la alfombra, y continuaba mucho más allá.

Epílogo II: Los Constables

Entonces, túnel número 1: una alfombra más pesada de lo que pesa.

Túnel número 2.

Cuando llevaba unos meses con la alfombra, decidí venir a este museo para consultar los archivos Thyssen-Bornemisza y ver si había alguna documentación sobre la alfombra. Y aquí descubrí estas siete fotografías. Siete fotografías en color de la parte trasera de siete cuadros. Pregunté inmediatamente al personal del museo y me dijeron que siete de las 775 pinturas que Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza vendió al Estado español tenían otras pinturas en el reverso. Eran pinturas de doble cara, como dicen los expertos en arte, y estas pinturas traseras representaban nubes.

Lo extraño es que a día de hoy nadie en el museo tiene ni idea de lo que hay al otro lado de estas nubes, en las caras delanteras de los lienzos. ¿Será un Rembrandt? ¿Un Hans Memling? ¿Un Artemisia Gentileschi?

El personal del museo también me dijo que estas pinturas traseras fueron descubiertas en 1983, cuando la colección todavía estaba en Suiza, en Villa Favorita. Las descubrió una persona cuyo nombre me escucharéis mencionar varias veces, una mujer llamada Lamia Antonova.

En 1983, cuando empezó a trabajar para Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, Antonova ya era considerada la mejor restauradora de arte de su generación. Había nacido en Palestina pero se había criado en la Unión Soviética, donde había estudiado y se había casado.

Cuando Antonova descubrió estas pinturas traseras, se las mostró inmediatamente a Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, pensando que él sabría algo del asunto. Pero el barón ni siquiera conocía la existencia de esas nubes porque, hasta ese momento, los reversos de las pinturas habían estado cubiertos por paneles de madera. Antonova las encontró al radiografiarlas. Lo llamativo es que Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza no pareció sorprendido por este descubrimiento. «No parecía contento, pero tampoco disgustado», dijo ella. No obstante, desde entonces y hasta hoy, el barón ha prohibido que nadie vea la parte delantera de estos cuadros. De hecho, en sus negociaciones con el Estado español, el barón insistió en que estas siete pinturas viajaran a Madrid con el resto de la colección, pero nunca desveló al museo qué había al otro lado. Por contrato, el museo no tiene permitido examinar las pinturas delanteras ni radiografiarlas, tampoco mostrar los reversos originales. Lo único que puede mostrar son estas fotografías.

Como podéis imaginar, hay muchos rumores tanto sobre las caras traseras como sobre las delanteras.

Y esto es España, así que estoy seguro de que hay personas que sí saben lo que hay en las partes frontales, pero nadie dice nada, al menos hasta hoy.

Sí sabemos, sin embargo, que las pinturas traseras parecen datar de 1821 y que son idénticas a los estudios de nubes que realizó el pintor británico del siglo XIX John Constable. Constable fue uno de los primeros meteorólogos y quería que las nubes, en sus pinturas, parecieran reales, no algodón de azúcar. Entre 1820 y 1822, pasó dos años cieleando, como decía él, e hizo más de 100 preciosos bocetos de nubes. Pero, hasta donde sabemos, nunca pintó en la parte trasera de otras pinturas. Así que ¿quién hizo estas pinturas? No lo sabemos. ¿Son Constables? No lo sabemos. ¿Qué tienen al otro lado? No lo sabemos.

Epílogo III: El rincón plano

Resumámoslo. Primer túnel de los Thyssen-Bornemisza: una alfombra que pesa más de lo que pesa. Segundo túnel: imágenes de nubes pintadas al dorso de pinturas cuya parte delantera nadie puede ver. Vamos a por el tercero.

Cuando vine a Madrid para consultar los archivos, también visité los almacenes y allí encontré esto. Por supuesto, en cuanto lo vi, pregunté: «¿Qué narices es esto?». Y, de nuevo, me dijeron que tenía que ver con Lamia Antonova.

Parece que, cuando empezó a trabajar para el barón, Antonova decidió contar cuántos ángeles había en su colección pictórica. Luego os contaré por qué lo hizo. Pero cuando contó cuántos ángeles había en todas las pinturas, se quedó perpleja. Porque en la colección de arte de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza había exactamente 285 ángeles. ¡Doscientos ochenta y cinco ángeles! ¿Podéis creerlo? Es exactamente el número de alusiones a los ángeles que hay en la Biblia. Lo he comprobado muchas veces. Los ángeles aparecen mencionados 108 veces en el Antiguo Testamento y 177 en el Nuevo Testamento.

Entonces Antonova dijo e hizo algo que el barón nunca olvidaría. «Barón, si los ángeles pintados se deterioran, nunca hay que restaurarlos. Nunca. Porque los ángeles pueden restaurarse solos», dijo. «Pero, para autorrestaurarse, los ángeles deben reposar en un rincón plano». Reposar, no colgar, dijo, reposar en un rincón plano. Y entonces Antonova mostró al barón esta estructura de madera de tres metros de altura 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 añadió: «Si los ángeles deteriorados reposan aquí, pueden autorrestaurarse». Estoy seguro de que os estáis preguntando por los ángeles de arriba. Ella los llamaba sus «imanes de ángeles», ya que, al parecer, para autorrestaurarse, los ángeles deteriorados necesitan la ayuda de otros ángeles. «Pero primero hay que atraerlos», dijo Antonova, con esos imanes de ángeles. Con estos tres, para ser exactos.

Antonova trabajó para Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza durante siete años más y, cuando se marchó, el barón insistió en quedarse con el rincón plano. Fue él quien lo envió a Madrid.

Sé lo que estáis pensando. Creéis que me estoy inventando toda esta historia. Y ojalá fuese así. Pero no. La historia del rincón plano apareció en la biografía de Antonova. Tengo un ejemplar en el piso de abajo. Os lo mostraré un poco más tarde. Por cierto, ¿sabéis quién más leyó este relato y se quedó fascinado? Rafael Moneo. Eso es, el arquitecto español que diseñó este museo. Moneo leyó el libro de Antonova a finales de los 80, cuando estaba empezando a diseñar este edificio, y pidió ver el rincón plano. Se inspiró en él para elegir los colores de las paredes del museo. Este tono raro, melocotón o salmón, procede del rincón plano de Antonova.

Llegados a este punto, ya sabéis lo que me ha tenido ocupado estos cuatro años. Una alfombra que pesa más de lo que pesa, imágenes de nubes surgidas de la nada, un rincón plano y los imanes de ángeles. En cierto modo, podéis interpretar todo lo que os mostraré a continuación como mis intentos de entender estos objetos, como mi intento de salir de esta red de túneles relativamente sano y salvo.

Bajemos ahora las escaleras. Un piso. No muy lejos de aquí. Y empecemos de nuevo.

Frontispicio IIIa: Las paces

Frontispicio IIIb: Los mayores y los menores

Vamos a empezar de nuevo hablando sobre las coincidencias que nos unen a Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza y a mí en 1983, ¿os parece? Ya os avisé que haría esto.

Nací en Beirut el 15 de junio de 1967. En junio de 1967, pocos días después de que estallara la segunda guerra árabe-israelí, la guerra de 1967. Mi madre, que había nacido en Palestina, tenía muy claro que quería que yo naciese el 15 de junio. ¿Que por qué? Porque el cumpleaños de mi padre es el 15 de junio. Así que hicieron lo que tenían que hacer, y yo cumplo años el mismo día que mi padre.

Pero hubo un cumpleaños que nunca quise que llegara: el de mis 16 años. No quería cumplir los 16 porque sabía que, en cuanto los cumpliera, una visita no deseada llamaría a la puerta. Tal y como había previsto, el día que cumplí 16 años, el 15 de junio de 1983, la milicia fascista que controlaba mi barrio en Beirut llamó a la puerta. Reclutaban a la fuerza a todos los chicos mayores de 16 para que entraran en su maquinaria militar de derechas, cristiana y financiada por Israel. Tenía claro que no iba a luchar para estos imbéciles. Así que, cuando llamaron a la puerta, me escondí en un armario y, cuando se fueron, mi padre me dio 500 dólares y, unas semanas después, me encontraba en un buque mercante que iba a Chipre. Desde Chipre logré llegar a Estados Unidos.

Me marché del Líbano el 1 de septiembre de 1983. Ese mismo día, justo en el momento en que subí al navío mercante para abandonar Líbano para siempre en 1983, al otro lado del mundo, pilotos soviéticos derribaron un avión civil coreano, el KAL 007. Este avión viajaba de Corea a Estados Unidos, pero un error del piloto desvió su trayectoria e hizo que entrase en el espacio aéreo soviético. Los soviéticos estaban convencidos de que se trataba de un avión espía estadounidense y enviaron sus MiGs para interceptarlo, pero por algún motivo los pilotos soviéticos acabaron lanzando sus misiles. 269 personas murieron en el acto. No se recuperó ni un cadáver, solo algunos zapatos. Durante años, y a pesar de que todas las pruebas indicaban lo contrario, los soviéticos mantuvieron que lo que habían derribado era un avión espía estadounidense. Cosas de la Guerra Fría, supongo.

En el preciso momento en que yo abandonaba el Líbano y los soviéticos derribaban el avión coreano, Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza volaba a Moscú con motivo de una exposición de sus pinturas en un hermoso museo moscovita, el Museo Pushkin. Esta exposición había sido ideada por Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza y por un embajador soviético en Alemania. La idea era que las pinturas de maestros antiguos del barón viajaran a Moscú a cambio de que unas fantásticas pinturas impresionistas que estaban en la Unión Soviética vinieran a Occidente por primera vez. No hay que olvidar que esto sucedía en 1983, en plena Guerra Fría, cuando cualquier contacto entre Oriente y Occidente era todo un acontecimiento. El barón aterrizó en Moscú en este momento de tensión ocasionado por el ataque al avión coreano y, según me cuentan, no se quedó callado. Incluso me dicen que manifestó su opinión por televisión, para disgusto de sus anfitriones soviéticos. Me sorprende que no lo expulsaran al día siguiente.

En resumen: me marché del Líbano el mismo día del ataque al avión coreano, el mismo día en que Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza llega a Moscú. Pero no llegué a Estados Unidos hasta dos semanas después, el 15 de septiembre de 1983. Llegué a Nueva York bien entrada la noche. Tenía 16 años. Estaba solo. Era la primera vez que iba a Estados Unidos. Estaba asustado.

Mientras comenzaba mi vida en Estados Unidos el 15 de septiembre de 1983, la vida de un joven artista afroamericano se apagaba en Nueva York. Michael Stewart recibía en ese mismo momento una paliza mortal propinada por dos policías en el Downtown de Manhattan. Me enteré nada más aterrizar en Nueva York porque las personas que me dieron cobijo en aquella época eran vecinos de Stewart. Recuerdo que lloraban sin parar cuando vinieron a recogerme al aeropuerto. Estaban destrozados.

Por último, permitidme que salte de 1983 a la España de 1992.

1992 fue un gran año para España y no solo por la apertura de este museo. El año 1992 había estado marcado en el calendario español desde 1986, cuando Barcelona fue elegida como sede de los Juegos Olímpicos de Verano de 1992. Pero la elección de Barcelona se hizo en un mundo previo a 1989, previo a la caída del Muro de Berlín. En 1992, el mundo había cambiado drásticamente. Alemania se había reunificado. Sudáfrica regresaba a los Juegos Olímpicos después del *apartheid*. ¿Yugoslavia? Ya no existía. ¿La Unión Soviética? Tampoco. El mundo

acababa de asistir a la Operación Tormenta del Desierto, la primera guerra del Golfo, y, después de la guerra, los árabes y los israelíes vinieron aquí a celebrar la Conferencia de Paz de Madrid en 1991. Y un mes después de la inauguración de este museo, Rusia entregó a Corea del Sur y a Estados Unidos la caja negra del avión coreano que habían derribado en 1983. Por decirlo de otro modo, parecía que la Guerra Fría había concluido. Así fue 1992.

A nivel personal, 1992 fue un año estupendo. En 1992, regresé al llamado Líbano de posguerra. Era la primera vez que estaba en casa desde mi marcha en 1983. En el verano de 1992, tenía dos cosas en la cabeza. Por una parte, acababa de conocer a un escritor llamado Jalal Toufic, que estaba escribiendo un libro sobre vampiros. Esto acabaría siendo decisivo a la hora de concebir esta exposición. La otra cosa que me obsesionaba aquel verano eran los Juegos Olímpicos. Los Juegos de Barcelona de 1992 fueron muy especiales porque, no sé si lo recordaréis, aquella fue la primera vez que los jugadores profesionales de baloncesto de Estados Unidos pudieron competir en los Juegos Olímpicos. Así que me pasé el verano de 1992 viendo a mis héroes, Michael Jordan, Larry Bird y Magic Johnson, dominar el mundo del baloncesto. No me perdí ni un partido con la esperanza de que alguien diera un repaso a los estadounidenses. Pero no pudo ser.

Muy bien. Acompañadme. Quiero enseñaros una cosa más.

Frontispicio IV: El sistema de colgado

Por favor, ignorad lo que hay en la parte izquierda de esta sala.

Aquí a la derecha, tenemos el retrato del barón. Es obra del pintor británico Lucian Freud. El nieto de Sigmund Freud. Y, por cierto, a Lucian le gustaba mucho John Constable.

La verdad es que no sé qué sucede en esta sala. Creo que el museo está trabajando en un nuevo montaje de su colección de arte estadounidense del siglo XIX.

De hecho, mirad esto. ¿Lo veis? ¿El retrato que está en ese carro para transportar cuadros? No puedo creer que siga aquí. Durante 200 años, se creyó que este retrato era obra de un pintor llamado Gilbert Stuart, uno de los mejores artistas estadounidenses del siglo XVIII. Se pensaba que el hombre retratado era un tipo llamado Hercules Posey. Hercules Posey fue el cocinero de George Washington, el esclavo que se encargaba de su cocina. Se dice que Washington tenía 317 esclavos. Al presidente estadounidense le encantaban los platos que preparaba Hercules, pero lo que Hercules valoraba de verdad era su propia libertad. De modo que Hercules huyó en 1797 y, durante años, Washington trató de encontrarle para traerlo de vuelta a su finca.

Lo que me fascina de este cuadro es que hace tres años, después de 200 años en los que todo el mundo pensó que se trataba de Hercules, se descubrió que el hombre que aparece en la pintura no es Hercules. De hecho, no sabemos quién es. Y la pintura tampoco es de Stuart. Ni sabemos quién la pintó. En cualquier caso, no sé qué hace este retrato en esta sala y no tengo ni idea de lo que sucede con este sistema de colgado de cuadros inquietante y siniestro. La sala lleva bastante tiempo así.

Venga, sigamos. Quiero mostraros tres pinturas de la colección de Carmen Thyssen. ¿Os acordáis de la baronesa? ¿La quinta esposa de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza?

Colección Carmen Thyssen: Eastman Johnson y Martin Johnson Heade

En la planta de arriba, mencioné que el barón vendió 775 obras de arte a España en 1983. Aquello suponía la mitad de su colección. ¿Y la otra mitad? Se dividió entre quien era su esposa en ese momento, la baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza, y su hijo, y entre sus otros cuatro hijos.

Carmen Thyssen-Bornemisza heredó unas 400 pinturas de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza. Algunas están en el museo, no en la colección nacional, pero sí en el museo. La baronesa y su hijo Borja las alquilan al museo por unos seis millones de euros, creo. Y quiero mostraros cuatro obras de su colección.

Echad un vistazo a esta pintura de aquí. Es un cuadro muy pequeño de un artista estadounidense llamado Eastman Johnson. Es una escena sencilla que muestra la elaboración del sirope de arce, eso que los estadounidenses ponemos en las tortitas. Quiero que la veáis de cerca porque luego hablaremos de ella.

Ahora quiero mostraros estos dos paisajes, obra de otro artista estadounidense llamado Martin Johnson Heade. Son paisajes pequeños y muy bonitos. Recuerdan a Monet, pero son anteriores a Monet. Heade es conocido por pintar pantanos y ciénagas como esta, y colibríes como este de aquí. Hizo más de 120 paisajes con esta temática entre las décadas de 1860 y 1890. Lo que me fascina de Heade es que adoptó un seudónimo, un nombre griego, Didymus, que en griego significa «gemelo» o «doble». Y, lo que resulta aún más llamativo, Heade hizo dos copias idénticas de cada uno de los cuadros que pintó: pinturas gemelas, como él las llamaba. Al barón le encantaba Heade por este motivo, hasta tal punto que trató de comprar las dos copias de cada obra de Heade que quiso adquirir. Y lo consiguió. Unas copias se las daba a la baronesa y por eso están en esta sala. Las otras copias las heredó Francesca y se encuentran en la planta de abajo.

De acuerdo, bajemos. Acompañadme.

Frontispicio V: Los lomos de los libros

Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza tenía una preciosa colección de libros, y muchos vinieron al museo junto a las pinturas. Quiero enseñaros dos de estos libros.

Esta es la biografía de Antonova, la que os comenté en la planta de arriba, ¿os acordáis? ¿Los imanes de ángeles? ¿El rincón plano? ¿El libro que leyó Moneo?

Y aquí está *Vampiros*, el libro que mencioné antes.

Me gustaría comentar algo sobre la cuestión de los vampiros y voy a ponerme un poco teórico, así que os pido paciencia durante unos minutos.

Frontispicio V: Los lomos de los libros (Vampiros)

Si pasáramos un rato juntos, probablemente tarde o temprano empezaría a hablar de este escritor llamado Jalal Toufic. De hecho, puedo garantizarlo. Hablo de este hombre tan a menudo que a veces me da vergüenza. Toufic ha escrito muchos libros, todos en inglés. Ahora estoy enganchado a uno que escribió en 1993, el año en que la colección de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza fue transferida a España. Se titula *Vampiros: un ensayo difícil sobre los no-muertos en el cine*. ¿Este libro va de películas protagonizadas por criaturas que chupan sangre? No. Es un ensayo sobre los no-muertos, como los vampiros, por ejemplo, pero no exclusivamente.

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. Muertos y físicamente vivos al mismo tiempo.

Además, Toufic escribe 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 reino de la no-muerte manda señales sin cesar, llama 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 reino de la no-muerte es un laberinto, una maraña. Y un laberinto no tiene entrada ni salida. Tampoco tiene lo que entendemos habitualmente por arriba, abajo, derecha e izquierda. De hecho, Jalal escribe que, en este laberinto, «los dos lados no siempre –casi nunca– se dividen en derecha e izquierda, sino en derecha y en más a la derecha, sin izquierda». Por eso, la versión de nosotros que vive en el reino de la no-muerte habita en un lugar muy extraño donde ve imágenes extrañas, escucha sonidos, palabras e historias extrañas, y eso es lo que nos llega a nosotros, que vivimos en este mundo.

Como artista, cuando creo imágenes o historias que me resultan extrañas, siempre me pregunto si la imagen o la historia llega a mí desde este mundo o desde otro. Tomemos, por ejemplo, la historia que os he contado antes, en el piso de arriba, la historia de la alfombra que pesa más de lo que pesa. ¿Es una especie de alegoría sobre este mundo? ¿O la he sacado de otro mundo? ¿Cómo saberlo? Bien, debería comprobarlo. Pero ¿cómo? Para comprobarlo, examino en primer lugar lo que sucede en este mundo, lo que sucede en este mundo en el ámbito de la historia, la ideología, la economía, la ciencia. Y eso es lo que estaba haciendo en

la sala de Michael Jordan, en la primera planta, cuando os he contado mi marcha del Líbano en 1983, el viaje de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza a Moscú, el ataque contra el avión coreano y el asesinato de Michael Stewart. Estaba tratando de averiguar si esas coincidencias en septiembre de 1983, que me vinculan a Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, generan algo que es mayor que la suma de sus partes, algo que pesa más que su peso, algo que convertiría mi historia de la alfombra en la expresión comprimida y distorsionada de cosas que suceden en este mundo, una alegoría extraña sobre el mundo en 1983.

Pero, por desgracia para mí y tal vez para vosotros, resulta que la historia de la alfombra es mucho más rara que esta alegoría. Mucho mucho más extraña. Y estoy empezando a temer que la alfombra sea, literalmente, más pesada de lo que pesa. Literalmente, no de forma figurada, literalmente más pesada de lo que pesa. Y la verdad es que no quiero vivir en un lugar donde las alfombras sean más pesadas de lo que pesan, porque ese lugar me hiela la sangre. Así que tengo que seguir investigando. Acompañadme, por favor.

Frontispicio VI: Las páginas desplegadas (La caza del ciervo)

¿He dicho ya que este museo atesora la mayor colección de arte estadounidense del siglo XIX en Europa? Creo que no, ¿verdad? Y debo decir que me resultó raro que un coleccionista de Rubens y Caravaggio de repente, en los años 70, decidiera empezar a comprar arte estadounidense del siglo XIX. Llevo más de 30 años viviendo en Estados Unidos y nunca me había llamado la atención este estilo. Sin embargo, en estos tres años me he enganchado mucho a pinturas como esta acuarela. Es obra de un artista llamado Winslow Homer. Parece un paisaje inocente con un ciervo en el agua y un perro a la izquierda. Pero, en realidad, esta acuarela es bastante siniestra. Muestra una escena de caza bastante cruda, en la que los cazadores y sus perros asustan al ciervo para obligarlo a meterse en el agua. Los ciervos no saben nadar y se hunden. Esta forma de caza en Estados Unidos tiene nombre propio: se llama caza por ahogamiento.

Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza compró esta pintura en 1980 a un hombre llamado Andrew Crispo. De hecho, Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza le compró 400 obras a Crispo, que no solo era conocido por su talento como marchante, sino también por una faceta mucho más oscura. Resulta que, como muchos de nosotros, Crispo llevaba una doble vida. De día, era uno de los comerciantes de arte estadounidense más valorados. Pero, al anochecer, se entregaba con entusiasmo a juegos violentos con chicos enfundados en cuero. También disfrutaba llevando las cosas al límite y, en una ocasión a finales de los 80, se pasó de la raya 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. Pues bien, lo cierto es que hay cosas más oscuras, mucho más. Y lo descubrí porque, cuando Crispo entró en prisión, tuvo que vender su colección de arte personal y fue entonces cuando estas dos pinturas salieron a la luz.

Mirad estas dos pinturas.

Frontispicio VI: Las páginas desplegadas (Gremlins)

Fueron pintadas por Martin Johnson Heade. El Heade de la planta de arriba. Didymus, ¿os acordáis? ¿El Doble? Ya he dicho que Heade pintó 120 paisajes de pantanos y ciénagas, todos muy similares entre sí, y, de repente, entre 1865 y 1875, sin venir a cuento, hizo esto: dos pinturas en las que sus propios paisajes aparecen representados en lienzos sostenidos por enormes caballetes de madera, como si sus pinturas, a menudo pequeñas, fueran más grandes de lo habitual. Y bajo la pintura, entre las sombras, aparece una figura caricaturesca que Heade llamaba «gremlin». ¡Gremlin! La palabra «gremlin» no apareció en inglés hasta 1929, pero en 1865 Heade la empleó para referirse a estas criaturas. 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.

Recordad estas pinturas, volveré a ellas en un momento.

Y, por cierto, todo esto que estoy contando es histórico. Yo no he pintado estos cuadros. Existen. Heade los pintó. Crispo los tuvo.

Y ahora, por fin, podéis sentaros. Pero, antes, echad un vistazo a esto.

Frontispicio VI: Las páginas desplegadas (Morse)

Esta pintura 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 pintura de Morse incluye 38 pinturas de maestros antiguos tal y como Morse las imaginaba colgadas en una sala del Louvre. Y al acercarme a este enorme lienzo para ver mejor las pinturas, una me llamó especialmente la atención. Me acerqué y descubrí que era una obra de Rembrandt titulada *El ángel abandona a la familia de Tobías*, una de las representaciones más bellas de la espalda de un ángel. Y entonces recordé que ya había visto este ángel en otra ocasión. Todos lo hemos visto. Este ángel es uno de los imanes de ángeles del rincón plano de 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. Además, me informaron de que había sido reparado en los años 70 por una restauradora soviética. Creo que podemos adivinar quién lo restauró y cómo lo hizo.

Frontispicio XXXIV: El tiempo

Vamos a otro tema totalmente distinto. ¿Preparados?

El segundo acuerdo empresarial más grande de 2020 tuvo lugar cuando una compañía llamada S&P Global compró otra compañía llamada IHS Markit. Fue un acuerdo astronómico de 44 000 millones de dólares. S&P Global me sonaba y quizás también a vosotros. Pero, hasta hace poco, nunca había oído hablar de IHS Markit.

IHS Markit perteneció hace tiempo a una empresa estadounidense más grande llamada Indian Head, una empresa textil, ya sabéis, de ropa y tejidos. A principios de los años 70, Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza compró Indian Head porque también incluía una empresa de catalogación llamada IHS Global. Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza creía que los catálogos analógicos pronto se convertirían en bases de datos. Básicamente, estaba vaticinando que los datos serían el futuro de la información. Y, tal y como predijo, IHS creció y creció y creció.

Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza murió en 2002. La mayoría de sus negocios los heredó su hijo mayor, Georg Thyssen-Bornemisza. En 2012, diez años después de la muerte de su padre, Georg Heinrich Thyssen-Bornemisza decidió vender ocho millones de participaciones de IHS. ¿Por cuánto? Por unos cuantos cientos de millones de dólares. Y no las vendió para meter el dinero en el banco. No. Georg Thyssen-Bornemisza es un hombre muy inteligente. Solamente quería poner su dinero en otra parte, de una gran bolsa de datos a otra bolsa de datos aún más grande. ¿Dónde puso su dinero? Para contestar a esta pregunta, tenemos que volver a Samuel Morse.

Creo que todos estamos de acuerdo en que el telégrafo de Morse cambió nuestro mundo en muchos sentidos. Pero uno de los efectos más radicales del invento de Morse tuvo lugar en un ámbito científico que estaba empezando a emerger en la década de 1830: la meteorología, la predicción del tiempo. Es decir, ¿qué sentido tiene siquiera tratar de predecir el clima si la predicción no puede viajar más rápido que el clima? Con el telégrafo, las distintas partes del cielo, todas las nubes, las nubes de Constable, podían encajar juntas en una única imagen gigante. Y nadie entendió las implicaciones contemporáneas de este fenómeno mejor que Georg Heinrich Thyssen-Bornemisza. Y volvió a demostrarlo hace dos años, cuando su firma familiar de inversión privada, Thyssen-Bornemisza AG, con sede en Zúrich, gastó esa cantidad nada desdeñable en la compra de una empresa llamada DTN. ¿Habéis oído hablar de DTN? Yo no. Pero resulta que

es una de las principales empresas del mundo especializadas en información vinculada a la agricultura y la energía. Un año después, Georg Heinrich Thyssen-Bornemisza compró Meteogroup, una de las empresas privadas más grandes del mundo en el sector meteorológico. Creo que ya sabemos dónde puso Georg Heinrich Thyssen-Bornemisza su dinero. Lo puso en los cultivos y en las nubes.

La mente de Georg Heinrich Thyssen-Bornemisza estaba claramente en las nubes o, mejor dicho, en un nubarrón oscuro en el horizonte: el cambio climático. Y sabía perfectamente que el cambio climático generaría desajustes en sectores como la agricultura, la energía, el transporte y la predicción del tiempo, desajustes que requerirían un antídoto. ¿Cuál fue el suyo? La fusión de DTN y Meteogroup. Fue un movimiento brillante. Y no era el único que pensaba de este modo. La entrada de Georg Heinrich Thyssen-Bornemisza en el sector de los datos climáticos y agrícolas recuerda a lo que hizo IBM al comprar The Weather Company y se suma la fusión de los seis gigantes del sector agrícola en tres entes: Monsanto-Bayer, Syngenta-ChemChina y Dupont-Dow.

Pero en Estados Unidos, en la década de 1830, cuando se inventó el telégrafo, otro nubarrón oscuro asomaba por el horizonte. Era el nubarrón de la guerra civil estadounidense. Y voy a volver a cambiar de tema, pero seguro que a estas alturas ya no os extraña.

Frontispicio XXXIII: Two Drops Per Heartbeat

¿Os acordáis de Winslow Homer? ¿La espeluznante escena del ciervo a punto de ahogarse? Homer está considerado hoy como uno de los mejores artistas estadounidenses del siglo XIX. Pero antes de dedicarse a tiempo completo a la pintura, Homer fue ilustrador. Su ilustración más conocida es un retrato del presidente de Estados Unidos Abraham Lincoln. Para dibujarlo, Homer se fijó en una fotografía de Lincoln tomada el 27 de febrero de 1860. ¿Que cómo sabemos la fecha? Porque ese día Lincoln había sido invitado a Nueva York para pronunciar el que a la larga resultaría ser el discurso más importante de su vida. El discurso que le hizo presidente de Estados Unidos en 1860. Hay que tener en cuenta que estamos hablando de Estados Unidos en 1860. La esclavitud divide al país y solo quedan unos pocos meses para la guerra civil, una guerra brutal que matará o herirá al 3 % de la población estadounidense. ¡Un millón de personas!

Hoy, el discurso de Lincoln se conoce como el discurso de Cooper Union porque aquella noche Lincoln habló en una escuela de Manhattan llamada The Cooper Union. Y tal vez ya hayáis averiguado dónde trabajó como profesor en Nueva York. Eso es. Doy clase en The Cooper Union. De hecho, aquí está mi oficina.

El salón de actos de The Cooper Union, la estancia donde Lincoln pronunció su discurso en 1860, hoy tiene este aspecto. Cuando estás en el escenario, mirando al público, puedes ver en la pared del fondo una gran pintura dedicada a Lincoln. De hecho, la pintó un artista estadounidense llamado George Peter Alexander Healy y su título es *Los pacificadores*. Pero cuando Lincoln pronunció su discurso en 1860, en ese lugar había otra pintura. ¿Que cómo lo sé? Porque encontré una fotografía de esa sala datada en 1860. ¿Lo veis? Lo subrayo porque el propio Lincoln insistió en que la colgaran ahí, frente a él. Y nunca adivinaríais de qué pintura se trataba. Era la pintura de Eastman Johnson que os enseñé en la colección de Carmen Thyssen, la que documenta la elaboración del sirope de arce. Seguro que os preguntáis: «¿Por qué pediría Lincoln que colgaran una pintura sobre la elaboración del sirope de arce en la sala donde iba a pronunciar el discurso más importante de su vida política, en vísperas de la guerra civil estadounidense?». La respuesta está en el azúcar. Sí, azúcar, esa cosa blanca.

En los siglos XVII, XVIII y XIX, en América, el azúcar era agridulce (igual que hoy). Puede que sepáis que casi dos tercios, 15 de los 20 millones, de esclavos africanos que vinieron a América lo hicieron para trabajar como esclavos en plantaciones azucareras. La vida de un esclavo africano o una esclava africana se medía en azúcar. Una vida de esclavitud equivalía a una tonelada de azúcar.

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 un ritmo de dos gotas de savia de arce por latido, obtendrás un sirope dulce y delicioso.

Resulta bastante extraño que Johnson, el autor de esta obra, nunca lograra terminar ninguna de las 25 pinturas que dedicó a este tema. Johnson empezaba un cuadro pero lo dejaba antes de concluirlo. Por supuesto, siempre había alguien que preguntaba: «Señor Johnson, ¿por qué nunca concluye ninguna de sus obras sobre el sirope?». Y él respondía: «Bueno, es que si alguna vez terminara una pintura, tendría que colgarla, ¡y no quiero colgar nada, nunca, en ningún sitio!». Lo cual, por supuesto, ahora que lo pienso, me recuerda al siniestro sistema de colgado de cuadros de la planta superior.

Va siendo hora de estirar las piernas un poco. Vamos a dar una vuelta. Acompañadme aquí al lado. Podéis dejar vuestras cosas aquí. Volveremos en unos minutos.

Epílogo V: Los marcos

Antes he mencionado que en 1983 Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza viajó a Moscú para acudir a la inauguración de una exposición de sus pinturas de maestros antiguos en el Museo Pushkin. Mientras supervisaba el montaje de su colección, el barón se percató de que una mujer que estaba desembalando sus obras estaba hablando sola. Se acercó a ella y se dio cuenta de que no hablaba consigo misma, sino con las pinturas. La observó durante un rato y después le preguntó: «¿Qué hace usted? ¿Por qué habla a las pinturas?». La mujer, sorprendida y algo avergonzada al principio, se recompuso rápidamente y explicó que no estaba hablando con las pinturas. Estaba hablándoles a los marcos y escuchándolos. Dijo al barón que estaba comprobando la buena salud de los marcos y añadió que su formación le permitía detectar en ellos no solo daños físicos y materiales, sino también una suerte de daños inmateriales. Afirmó que los marcos no solo sufren debido a los gusanos y los insectos, también lo hacen por enfermedades similares a las psicológicas, y que ella había desarrollado un sistema de diagnóstico para detectar las distintas patologías de los marcos.

El barón se quedó perplejo al descubrir este método de restauración, tanto que la invitó inmediatamente a viajar a Suiza para examinar toda su colección y sus otros marcos. Un año después, ella viajó a Villa Favorita, examinó la colección y redactó estos informes. Y, por lo que indican, los marcos suizos estaban bastante enfermos. Padecían distintos «desórdenes», desde «retraso global del desarrollo» hasta «catatonía», «cleptomanía», «fobia a la sangre», «disforia de género», «voyeurismo y exhibicionismo» y, mi favorito, «problemas de relaciones entre hermanos», entre otros.

Por cierto, la mujer se llamaba Lamia Antonova. Así acabó trabajando para el barón durante 17 años.

Epílogo IV: Las radiografías

Pocos meses después de mudarse a Suiza, Lamia Antonova revisó sus informes de conservación. En esta ocasión, entró en pánico al comprender que era cuestión de tiempo que los marcos acabaran contaminando las pinturas que custodiaban. Antonova intuyó también 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, solo para hacerla callar, sus colegas suizos decidieron triplicar y cuadruplicar la cantidad de grapas y clavos de cada marco. En estas radiografías podéis ver el resultado de aquella labor, la verdad es que se les fue un poco la mano. Una pintura acabó con 67 clavos adicionales; otra con siete tornillos más; otra con 18.

¿Funcionó? ¿Impidió que las pinturas escaparan? Hasta ahora, sí.

Pero Antonova tenía la impresión de que, si las imágenes decidían marcharse, ni un millón de clavos y grapas podría impedirselo.

Epílogo VI: Las cortinas

Aquí tenemos algo totalmente distinto.

Echad un vistazo.

Como podéis ver, es una especie de fotolibro y, por lo que tengo entendido, es un álbum que Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza encargó en 1985. Es un álbum de los interiores de su villa en Suiza. El barón hizo cuatro copias del álbum, una para cada uno de sus herederos.

Como podéis advertir, es como si todas las pinturas de las paredes estuvieran cubiertas por cortinas, por collages de papel que representan cortinas de encaje. No sé a qué se debe. También me intriga mucho la inscripción de la primera página. Dice: «Este álbum se hizo para aquellos de mis niños que ven a través de muros, velos, mortajas, cortinas y máscaras».

Cuando vi esto, no supe qué pensar. Pregunté a los hermanos Thyssen (que ya son adultos) al respecto y me dijeron que su padre estaba convencido de que uno de sus hijos tenía o tendría «visión en túnel». Tener «visión en túnel» significa que uno puede ver a través de superficies, muros y demás. Tres de los hijos me aseguraron que esto era algo propio de las supersticiones de su padre y que no le diera más vueltas. Uno de los hijos me dijo que su mirada podía atravesar las nubes, pero no los muros, y ya sabemos de quién se trata. Y Lorne Thyssen-Bornemisza me dijo que había comenzado a ver a través de los velos. «¿Y qué significa eso?», pregunté. Lo cierto es que tardé seis meses en descubrirlo y ahora os lo mostraré. Debo pedirlos que regreséis a vuestros asientos unos minutos más. Solo unos minutos y terminamos, lo prometo.

Frontispicio XXXIII: Kaplan

¿Os he dicho ya que cumplo años el mismo día que Lorne Thyssen-Bornemisza? ¿El 15 de junio? ¿Y que Lorne pasa mucho tiempo en el Líbano? ¡Mi Líbano! ¿Y que escribió y dirigió una película sobre la guerra civil libanesa? No me lo estoy inventando. Descubrí la conexión Líbano-Lorne de casualidad. No recuerdo quién me dio este catálogo de una subasta de monedas de plata y oro procedentes de la colección de Lorne Thyssen-Bornemisza. En el catálogo, Lorne habla del Líbano.

Por cierto, esta colección de monedas... Vale, otra vez me estoy desviando del tema, pero seguro que ya estáis acostumbrados. Las monedas que aparecen en el catálogo no solo eran propiedad de Lorne. Habían pertenecido a Lorne y a un amigo suyo del instituto, un hombre llamado Thomas Kaplan.

Quiero aclarar algo. Estos dos hombres, Thomas y Lorne, fueron al colegio juntos, pero hoy viven en universos políticos completamente separados. Incluso Lorne escribe sobre ello cuando dice: «Tom y yo siempre hemos tenido discusiones eternas sobre política en Oriente Medio». ¿Creéis que podía leer esto y no querer saberlo todo sobre Kaplan? Vamos a hablar de Kaplan. Resulta que este Kaplan es un magnate de la plata, del metal precioso. Creo que por eso coleccionaba monedas de plata. A principios de los años 90, Thomas Kaplan encontró en Bolivia las reservas de plata más grandes jamás descubiertas. Me gustaría mostraros un vídeo muy corto sobre Kaplan y sobre cómo y por qué se metió en el negocio de la plata. Son solo unos minutos.



Lo que cuenta es muy interesante, ¿no? Todos daban por hecho que, cuando la fotografía pasara de la película al formato digital, de la película a los chips informáticos, habría excedentes de plata, lo que, por supuesto, haría que el precio de la plata se desplomara, ¿verdad? Kaplan decide apostar en contra de esta teoría y gana millones, cientos de millones de dólares. ¿Y qué haces cuando ganas cientos de millones de dólares? Lo normal es adentrarse en la filantropía. Su filantropía se centró en la protección de los grandes felinos, como tigres y leones. ¿Y qué haces después de la filantropía? Bueno, normalmente los ultrarricos suelen meterse de repente en el arte. ¿Os acordáis del Rembrandt del Louvre? ¿El Rembrandt de Morse? ¿La espalda del ángel? No, Kaplan no es su dueño.

Pertenece al Louvre. El Louvre, de hecho, tiene 13 Rembrandts. Se dice que Rembrandt pintó unos 335 cuadros. La mayoría pertenecen a museos como el Louvre. Pero hay 35 Rembrandts que no están en ningún museo. Están en manos privadas. ¿Adivináis quién tiene la mayor colección privada de Rembrandts? Sí, habéis acertado: Kaplan. A Kaplan se le da muy bien detectar la escasez. Le encanta estar bien rodeado, pero no solo de Rembrandts, tal y como descubrí poco después. Dejad que os lo muestre.

Frontispicio XXXV: El (no)pacificador

¿Os acordáis de Jamal Khashoggi? ¿El periodista saudí asesinado por agentes saudíes en Turquía hace unos años?

De acuerdo. Prestad atención a esto.



¿Qué hace Kaplan en Arabia Saudí hablando con un analista de la CIA? Bien, para responder a esa pregunta, necesito que volváis a esta obra de aquí. Esta fue la pintura que Lincoln pidió durante su discurso en The Cooper Union, y ahora, como dije, en la pared del fondo de The Cooper Union está colgada la pintura de George Healy, *Los pacificadores*.

Al igual que Martin Johnson Heade, Healy también solía hacer dos copias de cada una de sus pinturas. Y yo encontré dos copias de *Los pacificadores*. La primera copia está, por supuesto, en The Cooper Union. ¿Y la segunda copia de *Los pacificadores*? La encontré en Washington D. C., en la Casa Blanca. De hecho, tengo una fotografía que muestra cómo está colgada actualmente en la Casa Blanca. Es más: tengo fotos de ella colgada en la Casa Blanca en 1947, en 1963 y en 1985. Esto nos indica que los presidentes estadounidenses adoran este cuadro. A John F. Kennedy le encantaba. A Ronald Reagan le encantaba. Pero a nadie le gustaba tanto como a Bush padre. A George H. W. Bush le gustaba tanto que aparece en la parte trasera de su retrato presidencial oficial. Otro presidente de Estados Unidos que también adoraba este cuadro es Barack Obama. Pero Barack hacía una cosa muy rara. Barack le pedía al personal que trabajaba allí que colgara esta pintura en su comedor privado cada vez que recibía a un líder extranjero que no es precisamente un pacificador, el ex primer ministro de Israel, Benjamin Netanyahu, Bibi. Siempre que Bibi venía a Estados Unidos, Obama pedía al personal de la Casa Blanca que colgara este cuadro entre él y Bibi.

Puede que sepáis que Obama y Bibi no se caían demasiado bien. De hecho, se odiaban mutuamente. Veréis, Obama quería hablar de Palestina. Bibi no quería oír hablar del tema. Quería que Estados Unidos se centrara en Irán: sancionar a Irán, aislar a Irán, amenazar a Irán, entablar una guerra informática con Irán. Y Estados Unidos lo hacía, pero Bibi no tenía suficiente. Bibi también temía que

Obama llegara a un acuerdo con Irán. E Israel no era el único país que no quería un acuerdo entre Estados Unidos e Irán. Los saudíes tampoco querían. Los emiratíes tampoco. También había muchos estadounidenses que presionaban en contra de cualquier acuerdo con Irán. De estos últimos, el más combativo y agresivo contra Irán era un grupo muy bien relacionado pero financiado de forma anónima, llamado UANI, que son las siglas de United Against a Nuclear Iran [Unidos Contra un Irán Nuclear]. Este grupo, UANI, tiene una junta directiva alucinante. Mirad estos nombres: Joe Lieberman, ¿lo recordáis?, ¿el candidato a vicepresidente con Al Gore en 2000? Y John Bolton, exconsejero de Seguridad Nacional y exembajador de Estados Unidos ante la ONU.

De todos modos, tal y como Bibi temía, en julio de 2015 se firma un acuerdo entre Estados Unidos e Irán. Sin embargo, el acuerdo apenas duró tres años. Al ser elegido presidente, Trump nombró a John Bolton consejero de Seguridad Nacional. El «bigotudo» Bolton es uno de los fundadores de UANI, así que, seis semanas después de que Bolton entrara en el gobierno, Trump, de manera unilateral, retiró a Estados Unidos del acuerdo nuclear con Irán. El día posterior a que Estados Unidos se retirara del acuerdo con Irán, un hombre muy interesante visitó la Casa Blanca. Su nombre era Sheldon Adelson, un multimillonario del sector de los casinos, de derechas, ultrasionista y buen amigo de Trump y de Bibi. Esta visita suscitó el interés de un periodista muy sagaz llamado Eli Clifton. Clifton llevaba años tratando de averiguar quién financiaba a UANI y, cuando vio a Adelson en la Casa Blanca, encajó las piezas. Tras decenas de peticiones amparadas por la libertad de información, Clifton descubrió que UANI no había sido financiada de forma anónima por cientos de personas, sino principalmente por dos personas. Es decir, que dos personas controlaban la política exterior de Estados Unidos con Irán. La primera era Adelson. ¿Y la segunda? El rey de la plata en persona, Thomas Kaplan.

Todo esto se explica en el vídeo que os he mostrado antes.

Frontispicio XXXVI: La araña

Intenté alejarme de Kaplan. Quería alejarme de Bibi, John Bolton, Mohammed bin Salman, Mohammed bin Zayed Al Nahyan, Yasser Arafat e Irán. Lo juro. Pero todos ellos seguían apareciendo allá donde mirara.

Pensé que en esta historia estaba yo con una alfombra estupenda, algunas nubes esponjosas, un ángel precioso y un gremlin siniestro, pero, cuando quise darme cuenta, todas estas personas aparecieron. Y siguieron apareciendo. ¿Cómo habían llegado hasta aquí? La verdad es que sé perfectamente cómo habían llegado. Y hoy, de hecho, tengo la certeza de que estas personas llevaban conmigo todo el tiempo, desde el primer momento en Doha. ¿Recordáis cómo sucedió?

Catar me llevó a Francesca; Francesca a una alfombra; la alfombra a este museo; este museo a las nubes y a Antonova; Antonova a Palestina y a los ángeles; los ángeles al Louvre y a Morse; Morse a la fotografía, a Brady y a Lincoln; Lincoln a la esclavitud, al azúcar y, de ahí, a la Casa Blanca, a Obama y a Bibi; Bibi a UANI y otra vez de vuelta a la fotografía y al telégrafo; el telégrafo a Constable y a Carmen Thyssen-Bornemisza, a Heade, a los atardeceres y a los gremlins; los gremlins a Crispo, a Denise Thyssen-Bornemisza y a Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza; Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza a Heinrich, a Fritz Thyssen-Bornemisza, a los alemanes, a los nazis, a los judíos, a Israel y a mis fascistas; mis fascistas a 1983, al avión coreano, a Jean-Michel Basquiat, a Michael Stewart y, de nuevo, a la esclavitud; la esclavitud a un cocinero, a DTN, a IHS y a sus tejidos, y, por fin, los tejidos me llevaron de regreso a esta joya del arte islámico: una alfombra confeccionada en Persia en el siglo XVI que acabó en la corte otomana en el XVII, antes de pasar a manos de un conde polaco del siglo XVIII y de ser adquirida por un aristócrata francés del siglo XIX que se la vendió a un barón suizo en el siglo XX, el cual a su vez se la legó a su única hija, que jamás se la vendería a los árabes ultrarricos que en el siglo XXI trataron de restituir la alfombra a la zona donde había sido creada. Una alfombra, y esto es lo que más me importa, más pesada de lo que pesa.

¿Me olvidé de algo? ¡Sí, por supuesto, me olvidaba de la araña que estaba en la vitrina! ¿Os acordáis de la araña que hemos visto en la vitrina del piso de arriba? ¿Cómo entraría ahí? Bueno, creo que ya lo sé. Y os lo mostraré.

Acompañadme. Solo una vez más, lo prometo. Acompañadme. Quiero mostraros algo. Vamos ahí detrás por última vez.

Epílogo VII: El oro y la plata Epílogo VIII: Las cajas

Echad un vistazo a esas láminas.

Esas fotos no las saqué yo, sino Lamia Antonova. Tomó estas imágenes a principios de los años 80.

Como veis, cada objeto está rodeado por un insecto diferente. En este hay moscas. Y solo moscas. En este, arañas. Y solo arañas. Aquí, cucarachas. Aquí, babosas. Ahí, ciempiés. Y aquí, insectos palo. Y así todo.

Antonova hizo estas fotos para documentar un fenómeno muy extraño. Descubrió que diez copas de la colección de oro y plata de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza atraían cada una a una clase de artrópodo y repelían a todos los demás, como si cada objeto emitiera una señal eléctrica o química concreta. Por si esto no fuera ya lo bastante extraño, resulta que las moscas, abejas, babosas y arañas parecían venir de ninguna parte. Bueno, de hecho, no es que parecieran venir de ninguna parte: literalmente, venían de Ninguna Parte.

Lamia se dio cuenta de que cada vez que sacaba los objetos de sus moldes –las cajas están ahí, luego podéis echarles un vistazo–, cada vez que sacaba los objetos de sus cajas para exponerlos o fotografiarlos, en cuestión de segundos, los insectos surgían de la nada. Y esto sucedía incluso cuando el objeto se transfería de forma inmediata a una caja de vidrio sellada al vacío. Ya lo vimos arriba, cuando nos fijamos en la araña que estaba en la vitrina. ¿No creéis que el personal del museo tuvo que revisar y limpiar la vitrina antes de cerrarla? Claro que sí. Son profesionales. Pero dio igual, porque en cuanto el objeto estuvo dentro de la urna totalmente vacía, de la nada, de Ninguna Parte, como nubes en el cielo, los insectos aparecieron. Podéis haceros una idea de hasta qué punto inquietaba esto a Antonova. A mí me inquieta también. ¿De dónde narices vienen esos bichos? Antonova tardó siete años en averiguarlo. ¡Siete años! Y, para ello, tuvo que vivir otro suceso extraño. En concreto, este. Mirad aquí.

Epílogo IX: Los gremlins

Antes os he mostrado dos pinturas del artista estadounidense Martin Johnson Heade de la colección de Carmen Thyssen y os he explicado que Heade pintó dos copias gemelas de este paisaje. Las copias de la planta de arriba son las que heredó Carmen y estas son las que heredó Francesca.

Bueno, pues resulta que las copias de Francesca fueron pintadas encima de otras pinturas. Esto no es del todo raro. Los pintores reutilizan los mismos lienzos sin cesar. Lo raro aquí es esto: en la capa superior, tenemos una típica escena de pantano de Heade, pero, cuando desprendes esta capa superior, esto es lo que aparece. ¡Mirad! La pintura del gremlin. La pintura del gremlin de Crispo.

Cuando Lamia Antonova descubrió las pinturas de debajo, trató de averiguar si Heade había mencionado los gremlins en alguna ocasión. Y resulta que sí, que habló del tema una única vez. En 1890, Heade contó que un día estaba trabajando en dos de sus pinturas de pantanos y apartó la vista un segundo del lienzo para contemplar el atardecer. Cuando volvió a mirar los lienzos, los gremlins estaban ahí. «No sé de dónde salieron», dijo. «Vinieron de Ninguna Parte».

¿Vinieron de Ninguna Parte? ¿Como las arañas y las moscas de las copas de oro y plata?

La mayoría de la gente interpretaría el «vinieron de Ninguna Parte» de Heade en sentido figurado, como una especie de alegoría. Pero, al leer esta frase, Antonova supo al instante que no había nada figurado en todo aquello. No era una alegoría. Y en ese momento todo encajó en su cabeza: la alfombra pesada, los ángeles que se autorrestauraban, las arañas y las moscas, las radiografías y los marcos. Antonova entendió por fin por qué Heade había adoptado el seudónimo de Didymus, el gemelo. No había elegido aquel nombre porque le gustara hacer dos copias exactas de todas sus pinturas, sino porque Didymus sabía que tenía dos cuerpos, uno vivo y uno muerto. Un cuerpo estaba en medio de la ciénaga, caminando entre la maleza. Pero el otro cuerpo había fluido tiempo atrás al lado de la pintura donde estaba el gremlin, a ese lugar llamado «Ninguna Parte». «Ninguna Parte es un lugar», comprendió Antonova de repente. Es un lugar donde lo figurado es literal, los ángeles se autorrestauran, las nubes viajan siempre más rápido que el clima, un lugar donde una alfombra pesa más de lo que pesa, donde la visión se concentra como en un túnel y, por tanto, nadie puede esconderse tras una cortina ni bajo una alfombra. Nadie. Ni Heade. Ni Kaplan, ni Bibi, ni MBS, ni MBZ, ni Obama, ni Lincoln. Ni Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza. Ni Francesca, ni Morse, ni Constable. Ni, desde luego, yo.

Gracias.

Páginas a Ninguna Parte: leyendo y releiendo *Cotton Under My Feet*

Un mortal, que no es simplemente alguien que morirá físicamente en algún momento del futuro, sino alguien que también está muerto antes de morir físicamente, nunca se siente plenamente en su hogar ni en su patria, sino que, dado que está muerto y vivo al mismo tiempo, es un «extraño [tal y como confirma su despersonalización] [...] en tierra extraña [en parte porque dicha tierra es laberíntica]» (*Drácula*, de Stoker), y está en el exilio con independencia de que viva en su país. El exilio del propio país es un mero *exilio menor*, mientras que la muerte que los mortales albergan en sí mismos incluso mientras viven es, junto a la que viene tras su fallecimiento físico, el *gran exilio*.

—JALAL TOUFIC¹

Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza (1921-2002) siempre tuvo claro que publicar libros era un medio fundamental para apuntalar la reputación de su colección y hacerla más accesible. A partir de 1984 vieron la luz 16 catálogos dedicados a distintos aspectos de su amplia colección, escritos por expertos afamados en cada ámbito y publicados en colaboración con la casa de subastas Sotheby's². La colección de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza estuvo en su residencia, Villa Favorita, en Lugano (Suiza), hasta la aparición del décimo volumen de la serie (el último se imprimió en 2002, el año de su muerte). Esta serie fue una empresa excepcional en una época en que los catálogos cuidados y bien documentados eran casi exclusivos de los grandes museos. Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza no limitó los volúmenes a temas destacados como *Pintura neerlandesa antigua*, *Pintura italiana antigua (1290-1470)* o *Pintura alemana del siglo XX*³. Por ejemplo, uno de los primeros volúmenes

¹ Jalal Toufic, *What Were You Thinking*, Berlín: Berliner Künstlerprogramm/DAAD, 2011, p. 46; disponible en línea: https://jalaltoufic.com/downloads/Jalal_Toufic_What_Were_You_Thinking.pdf (última consulta: 25 de noviembre de 2021). Esta cita también forma parte de la instalación de Walid Raad *Frontispicio VI: Las páginas desplegadas*, donde aparece, como si fuera la descripción de una obra, junto a una reproducción de la pintura de Jan Gossaert *Adán y Eva*.

² Los volúmenes 1-12, editados primero por Simon de Pury y después por Irene Martín, fueron publicados por Sotheby's Publications; los volúmenes 13-16, editados por Martín y Maria de Peverelli, los publicó Philip Wilson Publishers y su sello Zwemmer.

³ Colin T. Eisler, *Early Netherlandish Painting: The Thyssen-Bornemisza Collection*, Londres: Sotheby's Publications, 1989; Miklós Boskovits, *Early Italian Painting, 1290-1470: The Thyssen-Bornemisza Collection*, Londres y Nueva York: Sotheby's Publications, 1990; Peter Vergo, *Twentieth Century German Painting: The Thyssen-Bornemisza Collection*, Londres: Sotheby's Publications, 1992.

Eva Ebersberger

versaba sobre un tema exquisito pero considerablemente marginal: *Diseño de vestuario y escenografía para ballet y teatro*⁴. Nada de esto pasó desapercibido para Walid Raad. Estos 16 volúmenes, junto a otros que Raad estudió durante la preparación de su exposición actual, *Cotton Under My Feet*, conforman un compendio que define el marco de la exposición y el recorrido performativo de Raad, y también de esta publicación.

Al defender implícitamente la relevancia de estos libros —y, en general, de la investigación y la bibliografía— en la construcción de la identidad de la colección y como forma de sacar a la luz historias no contadas, Raad los ubica en el marco narrativo de este proyecto. Incluso los títulos de las obras expuestas corresponden a términos empleados para definir partes de libros y remiten a un manuscrito que permanece ausente en el proyecto, aunque desempeña un papel fundamental en su concepción. Seis obras se agrupan bajo la categoría *Frontispicio* (*La alfombra*, *Las paces*, *Los mayores y los menores*, *El sistema de colgado*, *Los lomos de los libros* y *Las páginas desplegadas*). En conjunto, profundizan en el trasfondo político e histórico de *Cotton Under My Feet*. En el ámbito editorial, el frontispicio corresponde históricamente a una ilustración decorativa o informativa enfrentada a la página del título y que muestra elementos temáticos o alegóricos, o el retrato del autor (en los libros de nuestro tiempo, esta página casi siempre queda vacía). De un modo semejante, estas obras introducen varios personajes equívocos, en ocasiones dudosos, tanto ficticios como reales, muertos y no-muertos, que Raad retoma (o no) en su recorrido performativo. En otro conjunto de obras, Raad alude al epílogo, la sección habitualmente ubicada al final de un libro y a la que corresponde aportar una especie de cierre posnarrativo. Como tal, el epílogo está diferenciado simétricamente del frontispicio. En *Cotton Under My Feet*, las siete obras que aparecen agrupadas como *Epílogo* (*Los Constables*, *El rincón plano*, *Los marcos*, *Las radiografías*, *Las cortinas*, *El oro y la plata*, *Las cajas* y *Los gremlins*) especulan sobre las condiciones inmateriales de obras de arte que padecen patologías similares a las enfermedades psicológicas. Sometidas a transformaciones, estas obras desarrollan existencias propias. La iluminación teatral, que acentúa sombras marcadas y profundas, añade una

4 Alexander Schouvaloff, *Set and Costume Designs for Ballet and Theatre: The Thyssen-Bornemisza Collection*, Londres: Sotheby's Publications, 1987.

pátina misteriosa a su aspecto y amplifica su inestabilidad. Desenmarañar sus misterios requiere grandes dosis de esfuerzo y atención.

Cotton Under My Feet, tal y como explica Raad, tiene muchos comienzos. Uno se ubica en 1993, cuando Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza transfirió a España la mitad de su colección, que incluía, entre otras, obras maestras antiguas y modernas de Hans Holbein el Joven, Rembrandt, El Greco, Tiziano, Paul Cézanne, Pablo Picasso y Edward Hopper —que llevaban expuestas como préstamos en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza desde 1992—, volviendo pública una de las colecciones privadas más valiosas del mundo. A día de hoy, sigue siendo uno de los mayores traspasos de arte del ámbito privado al público. Entretejiendo hechos históricos, políticos, económicos, bibliográficos, meteorológicos y estéticos, Raad expone su investigación sobre los acontecimientos y documentos que rodearon la venta, traspaso, exposición, almacenamiento y estudio de las más de 700 obras de la colección. Las propuestas de Raad se traducen en 13 obras, divididas en dos categorías y que incluyen fotografías, instalaciones escultóricas, vídeos, tapices y papel pintado. Todas ellas se unen en un intrincado relato que el propio artista interpreta en un monólogo guionizado de 70 minutos que adopta la forma de una visita guiada. Titulado *Two Drops Per Heartbeat: en caída libre por las colecciones Thyssen-Bornemisza en Madrid y en cualquier otro lugar*, vincula la historia de la colección con las tecnologías de predicción del tiempo, la esclavitud en Estados Unidos, la política estadounidense en Irán y la propia biografía de Raad. El recorrido descifra el significado de las obras y proporciona un hilo que conecta sus complejas relaciones. En ausencia del artista, los textos expositivos y una audioguía ayudan a navegar por esta historia.

Two Drops Per Heartbeat comienza ante la instalación *Frontispicio II: La alfombra*, dedicada a uno de esos encuentros extraños que incitaron a Raad (así lo asegura él) a investigar sobre la colección. Este episodio semificticio tiene lugar en 2012, cuando Raad conoce a Francesca Thyssen-Bornemisza en el Museo de Arte Islámico de Doha, Catar. Es entonces cuando Raad se entera de que la legendaria alfombra Béhague Sanguszko, una rara pieza de tapicería persa en seda y lana que data de finales del siglo xvi o principios del xvii, forma parte de las colecciones Thyssen-Bornemisza. Raad llevaba mucho tiempo queriendo examinar esta alfombra debido a su legendario peso: la alfombra da la sensación de pesar mucho más de 21 kilogramos, su peso oficial. «Hace unos cuatro años», explica Raad, «[Francesca Thyssen-Bornemisza]

me permitió pasar todo el tiempo que deseara con ella [la alfombra]. 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 de túneles muy densa que empezaba con Francesca y la alfombra, y continuaba mucho más allá»⁵. Instalada horizontalmente en un muro inclinado, el borde superior de la alfombra está ribeteado con collages fotográficos de los principales protagonistas del relato —Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza rodeado por sus cinco esposas y sus hijos—, adornados con alas de mariposa de brillantes colores. Hay que tener en cuenta que en griego clásico la palabra correspondiente a mariposa es ψυχή (psūchē), cuyo significado primero es «alma» o «mente». Los figurines alados evocan las condiciones inmateriales que tienen una importancia fundamental en el relato de Raad. Las mariposas también aluden a la metamorfosis, a la posibilidad de transformación y a la fragilidad y las incertidumbres de la memoria y el recuerdo.

En la misma sala, *Epílogo II: Los Constables* consta de siete fotografías de distintos tamaños que muestran la parte trasera de pinturas cuyas caras frontales permanecen ocultas. Los reversos muestran copias de los famosos *Estudios de nubes* de John Constable. En un guiño a la historia de la colección Thyssen-Bornemisza, están instaladas en un muro exento cubierto con falso papel pintado decimonónico de damasco rojo, similar al empleado en los interiores de Villa Favorita. Con este gesto historicista, Raad establece un nexo entre esta instalación contemporánea y una época en que los museos no eran instituciones públicas, sino residencias privadas. En este nudo Raad abre un «nuevo comienzo», una idea central que desarrolla a lo largo de la exposición. Conecta las nubes de Constable con la entonces emergente ciencia de la meteorología, íntimamente ligada al desarrollo del telégrafo y, en una presentación de PowerPoint posterior, a los bancos de datos climáticos contemporáneos y las tecnologías de predicción del tiempo. Sin embargo, estas nubes evocan el recuerdo de otras más violentas, como los hongos nucleares y las nubes de gas lacrimógeno vinculadas al Líbano natal de Raad y a Oriente Medio. «Nuestro aire se ha convertido en un arma. Nuestras nubes son tóxicas», afirma la agencia de investigación Forensic Architecture.

Concebido como un estudio en torno a una colección y a las dinámicas institucionales, *Cotton Under My Feet* dialoga con otros proyectos de investigación a largo plazo que Raad ha dedicado a la historia del arte en el mundo árabe. *Scratching on things I could disavow* (2007-2011) y *Les Louvres / Kicking the Dead* (2011-2017) indagan en el modo en que la historia se construye en circunstancias violentas y en épocas de crisis. El detonante de estos dos proyectos fue el aumento exponencial de la inversión en cultura —con nuevos museos, bienales y fundaciones— en Abu Dabi, Dubái, Doha, Sharjah y otros lugares del golfo Pérsico. Raad analiza cómo en estas nuevas instituciones, que el crítico Alexandre Kazerouni ha denominado «museos espejo», las obras de arte se adquieren, organizan, exponen e integran en el discurso histórico siguiendo modelos procedentes del arte occidental: se encogen, pierden sus sombras, permanecen ausentes para que las salas de estos museos luzcan vacías de contenido o inaccesibles. Raad establece este nexo a través de los escritos del pensador y artista Jalal Toufic, quien argumenta que determinados acontecimientos históricos pueden ser tan devastadores que su impacto provoca que la tradición se «suprima», es decir, que, incluso cuando la tradición está materialmente presente, se vuelve inaccesible para las comunidades afectadas por la catástrofe⁶. En *Cotton Under My Feet*, Raad retoma el concepto de lo no-muerto que Toufic desarrolló en su libro *Vampiros: un ensayo difícil sobre los no-muertos en el cine*. Para Toufic, un mortal es alguien que está muerto incluso aunque viva físicamente. Además, sugiere —y esta idea es crucial en el proyecto de Raad— que tenemos varios cuerpos: uno que vive en este mundo natural y otro, sutil, que se refugia en el reino de la no-muerte, ya que, como está perdido en su laberinto espacio-temporal, no puede encontrar su camino. En el reino de la no-muerte, la parte muerta de cada mortal emite imágenes, sonidos y relatos extraños destinados a la versión de sí mismos que mora en el mundo natural y que puede prestarles atención o no. «Como artista, cuando creo imágenes o historias que me resultan extrañas, siempre me pregunto si la imagen o la historia llega a mí desde este mundo o desde otro», dice Raad. Su proyecto se transforma así en un proceso sistemático de verificación y

⁶ Jalal Toufic, «Credits Included», en *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*, Forthcoming Books, 2009, pp. 11-12; disponible en línea: http://www.jalaltoufic.com/downloads/Jalal_Toufic_The_Withdrawal_of_Tradition_Past_a_Surpassing_Disaster.pdf (última consulta: 25 de noviembre de 2021). Este texto también formó parte de la publicación en varios volúmenes que acompañó la exposición y performance de Raad *Scratching on things I could disavow* en TBA21, Viena, del 26 de mayo al 15 de julio de 2011.

confirmación. El libro de Toufic se reproduce en *Frontispicio V: Los lomos de los libros*, una gran instalación de papel pintado que muestra los lomos de libros existentes e imaginados. En *Frontispicio VI: Las páginas desplegadas*, una página del índice de *Vampiros*, enfrentada a otra que representa el motivo vampírico del espejo sin reflejo, establece una equivalencia con los contenidos del contrato (ficticio) de adquisición de la colección Thyssen-Bornemisza.

En *Cotton Under My Feet*, Raad especula acerca de los orígenes y futuros de las colecciones Thyssen-Bornemisza y otras grandes colecciones de arte occidentales y no occidentales, haciendo hincapié en los desplazamientos y fisuras que acontecen cuando una colección privada de arte se vuelve pública. Raad se fija en las obras del museo —particularmente, en pinturas estadounidenses del siglo XIX ejecutadas por Winslow Homer, Eastman Johnson y Martin Johnson Heade— y en lo que hay alrededor y debajo de objetos y alfombras, abordando los procesos de transformación que sufren las obras como si transmitieran mensajes procedentes del reino de la no-muerte. Al explorar el museo de esta forma, Raad subraya la percepción contradictoria de ciertos espacios que, como decorados teatrales, parecen tener gran profundidad cuando en realidad son muy planos, como fondos falsos. *Epílogo III: El rincón plano*, por ejemplo, es un trampantojo de un rincón del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza que incluye el característico color de las paredes y el patrón del suelo. Funciona como un dispositivo de restauración en el que los ángeles de las pinturas de la colección pueden descansar y autorrestaurarse si se deterioran. Tres siluetas negras de ángeles, en lo alto del rincón plano, atraen a los ángeles necesitados. Recuerdan a los emblemáticos recortes que Kara Walker emplea para representar relatos históricos llenos de sexualidad, violencia y sometimiento. De hecho, las historias sobre la esclavitud y el racismo protagonizan dos obras de Raad. *Frontispicio IV: El sistema de colgado* es una sala aparentemente inacabada en la primera planta del museo, con botes de pintura abiertos y paredes a medio terminar. Entre el desorden, el retrato con marco dorado de una persona negra reposa en un carro. Es el único retrato de un hombre afrodescendiente que hay en la colección del museo y en la actualidad está catalogado como la efigie de una persona no identificada pintada por un pintor también sin identificar del siglo XVIII. Inicialmente atribuido al famoso Gilbert Stuart, durante años se pensó que representaba a Hercules Posey, el cocinero de George Washington. Tras rectificar su atribución, la pintura ha pasado a existir literalmente en un limbo histórico y, en su carácter díscolo, alude a los

relatos que han sido suprimidos y al modo en que la cuestión racial queda en un punto ciego para muchas instituciones artísticas. La instalación *Frontispicio IIIa: Las paces*, en la sala contigua, está dominada por la reproducción de un fragmento de una pintura de Jean-Michel Basquiat, que Raad liga a su historia personal al contar que se mudó a Nueva York en 1983, el mismo día en que el artista afroamericano Michael Stewart fue asesinado por policías municipales. *Cotton Under My Feet* muestra cómo los modelos empleados para clasificar, coleccionar y exponer arte reflejan la tensión ideológica y las relaciones de poder inscritas en el tejido de las instituciones, al tiempo que saca a la luz relatos ocultos de violencia y opresión.

Raad se encontraba trabajando en *Cotton Under My Feet* en 2020, en medio de circunstancias sociales, políticas y personales que intervienen en el proyecto: en mayo de 2020, el asesinato de George Floyd fue el detonante de las protestas del movimiento Black Lives Matter en todo Estados Unidos, las cuales dieron lugar a las mayores manifestaciones por la justicia racial en el país desde los tiempos del movimiento por los derechos civiles. Recluido en las montañas de Catskill durante la pandemia de la COVID-19, Raad se encontró inmerso en el paisaje de las pinturas de la escuela decimonónica del valle del Hudson, muchas de las cuales acabaron en la colección de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza. Más tarde, en agosto de 2020, una explosión en el puerto de Beirut destruyó buena parte de la ciudad donde había transcurrido la infancia del artista y desencadenó el caos en el Líbano. «Así que, de una manera bastante extraña, me encontré pensando en la época de la guerra civil estadounidense, en el modo en que los artistas reaccionaron o no a ella, y en la forma en que yo (y otros en el Líbano) estábamos respondiendo a la guerra libanesa. Comprendí que, 160 años después de la guerra civil estadounidense, el movimiento Black Lives Matter trataba claramente de abordar cuestiones que no fueron resueltas por la guerra civil de 1861. ¿Vivirá el Líbano con el legado de esta guerra durante otros 160 años?»⁷. En *Cotton Under My Feet*, Raad emplea el museo y sus colecciones como una lente para examinar estos temas candentes, que siguen pesando en Estados Unidos. El título poético del recorrido performativo, *Two Drops Per Heartbeat*, se refiere a la frecuencia

con que los arces expulsan en invierno la savia que puede ser transformada en sirope de arce, tal y como representa la pintura de Eastman Johnson *El campamento para la fabricación de azúcar de arce. La despedida* (1865-1873). Esta pintura pertenece a la amplia colección de arte estadounidense del siglo XIX que custodia el museo y ha sido incorporada al recorrido performativo como *Apéndice I*⁸. La pintura de Johnson, que a primera vista podría parecer la mera representación nostálgica de una tradición de Nueva Inglaterra, también contiene un poderoso mensaje de libertad e independencia. Ferviente partidario de la causa unionista, Johnson pudo entender el sirope de arce, elaborado por trabajadores libres, como una valiosa alternativa al azúcar blanco producido en el continente por esclavas y esclavos. De hecho, la propia vida de una persona esclavizada en una plantación sureña se medía en azúcar: una vida equivalía a una tonelada de azúcar blanco.

Las grandes instalaciones de papel pintado *Frontispicio V: Los lomos de los libros* y *Frontispicio VI: Las páginas desplegadas* dan paso a la parte final —y fundamental— de la exposición. En los muros del exterior de la sala expositiva de la planta baja, *Los lomos de los libros* crea un entorno inmersivo que subraya la profundidad bibliográfica de la investigación de Raad. Muestra los lomos de los libros que Raad ha leído, consultado o imaginado durante su investigación (este libro incluye una bibliografía que documenta su indagación). *Las páginas desplegadas*, que envuelve las paredes de las estancias iniciales, es una instalación compleja que muestra seis fragmentos de libros imaginados, entre los que están dos índices, y también páginas de catálogos de la colección Thyssen-Bornemisza y de un catálogo de subastas con pinturas que Raad contempló durante su investigación. Raad modificó, eliminó, editó y anotó textos y gráficos, añadió imágenes de vídeo y recortes, y codificó las páginas con un sistema de marcadores y puntos de lectura de distintos colores y formas. Estas instalaciones, de gran densidad visual, superponen varias capas de información codificada y, por tanto, conforman documentos de gran carga semántica y política.

Al guiar a los visitantes a través del museo y sus historias, Raad proporciona una inmersión en las obras de arte, la institución, el coleccionista y la familia.

⁸ También hay un *Apéndice II* que presenta dos pinturas de paisaje (*Pantanos en Rhode Island*, 1866, y *Pantanos en Jersey*, 1874) de Martin Johnson Heade pertenecientes a la Colección Carmen Thyssen.

Es una historia que bascula entre lo histórico, lo político y lo mundano y el reino de la no-muerte. Sus ideas, al ocuparse de lo que hay alrededor de las cosas y debajo de ellas, se desplazan entre las múltiples texturas y dimensiones del espacio y el tiempo tan rápido como nubes en un cielo tormentoso. Al concluir su presentación ante *Epílogo IX: Los gremlins*, Raad, en un momento muy emotivo, reconoce que «Ninguna Parte» es un lugar real, un lugar donde lo figurativo es literal y donde nadie puede esconderse tras una cortina o bajo una alfombra. De hecho, Ninguna Parte es el lugar donde los rincones planos sanan a los ángeles deteriorados, las alfombras pesan más de lo que pesan y las nubes siempre viajan más rápido que los cambios meteorológicos.

Listado de obras

Melchior Bair

Jarra tipo belarmina (Bartmannskrug),
hacia 1625
Augsburgo, Alemania
Plata con zonas sobredoradas
25,8 cm de altura
Thyssen-Bornemisza Collections

PP. 6, 9, 59-61

Walid Raad

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

PP. 55, 56

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

PP. 6-7, 62, 66-67

Walid Raad

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

PP. 7, 8, 71, 72-73, 169

Walid Raad

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

PP. 8, 72

Gentile Bellini

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

P. 73

El Greco

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

PP. 8-9

Andrea della Robbia (taller)

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

PP. 2-3, 86

Walid Raad

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

P. 86

Artista desconocido

Retrato de un hombre, hacia 1770-1780
(Anteriormente atribuido a Gilbert Stuart
e identificado como el cocinero de George
Washington)
Óleo sobre lienzo
67 × 63,5 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

PP. 4-5, 78

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

PP. 1, 52, 85

Lucian Freud

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

PP. 87, 113

Eastman Johnson

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

PP. 87, 100

Martin Johnson Heade

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

PP. 87, 100

Martin Johnson Heade

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

P. 87

Martin Johnson Heade

Orquídea y colibrí cerca de una cascada, 1902
Óleo sobre lienzo
38,2 × 51,5 cm
Colección Carmen Thyssen

PP. 10-11, 90, 94-95

Walid Raad

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

PP. 12-13, 93, 104-105

Walid Raad

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

PP. 16-17, 114, 170-173

Walid Raad

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

PP. 14-15, 117-119

Walid Raad

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

PP. 18-19, 120

Walid Raad

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

PP. 20-21, 131-133

Walid Raad

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

PP. 26-27, 134-135

Walid Raad

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

PP. 136, 139

Walid Raad

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

—
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).

Sobre Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (TBA21) es una fundación artística y filantrópica internacional que defiende el poder del arte como agente de transformación. Con sedes en Madrid y Venecia que extienden su radio de acción a todo el planeta, TBA21 ha participado en la creación de más de un centenar de obras que invitan al público a reflexionar sobre las cuestiones más urgentes de nuestro tiempo. Creada en 2002 por la activista, filántropa y coleccionista Francesca Thyssen-Bornemisza, TBA21 representa el compromiso de la familia Thyssen con el arte a lo largo de cuatro generaciones.

El objetivo de los encargos de TBA21 es lograr que las investigaciones y los procesos de los artistas arrojen nuevas miradas, comprensibles e intuitivas, sobre cuestiones sociales y medioambientales, y sirvan para concienciar e invitar a la acción. La Fundación emplea su activismo para catalizar nuevas colaboraciones entre la cultura, las humanidades y la ciencia a través de seminarios, talleres y colaboraciones con otras organizaciones educativas y de investigación.

A lo largo de los años, TBA21 ha desarrollado un modelo institucional que permite a los artistas acometer de forma continuada proyectos que enriquecen su obra, y exponer sus obras en distintas plataformas. Asimismo, la Fundación forja relaciones simbióticas con instituciones que permiten que las obras surgidas a partir de los encargos lleguen a comunidades de todo el mundo. En 2018, TBA21 comenzó a colaborar con el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza para exponer nuevos encargos y obras de la colección cada año.

Otras iniciativas en marcha de la Fundación incluyen tres proyectos de investigación y desarrollo, entre ellos TBA21—Academy, que desde hace una década fomenta la sostenibilidad y el conocimiento de los océanos, en un reflejo del espíritu explorador de la Fundación; la plataforma digital st_age, creada en respuesta al panorama cambiante impuesto por la crisis de la COVID-19, proporciona un punto de encuentro global para creadores y espectadores; y Remedios, un proyecto multiplataforma de investigación que busca la justicia social y medioambiental a través de conceptos como la sanación, la paz y el cuidado.

Una exposición organizada por el **Museo Nacional Thyssen-Bornemisza y Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (TBA21)**

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

Comisaria
Daniela Zyman

Coordinación de la exposición
Leticia de Cos
Araceli Galán

Registro
Natalia Gastelut
Cristina Guerras

Asistentes comisariado
Marina Avia
Beatrice Forchini

Becaria comisariado
Aleksandra Czerniak

Coordinación recorridos guiados
María Rubio

Coordinación publicaciones
Eva Ebersberger

Arquitectura de la exposición
Marta Banach

Diseño gráfico
Alex Gifreu

Producción
DIME Museos

Diseño iluminación
Carlos Alzueta

AV
Flug

Esta separata ha sido editada como anexo al catálogo *Walid Raad: Cotton Under My Feet*, publicado con motivo de la exposición homónima celebrada en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, del 6 de octubre de 2021 al 23 de enero de 2022.

© 2022 Walid Raad, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, los autores y fotógrafos, y Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Colonia

Edición
Daniela Zyman
Eva Ebersberger
Thyssen-Bornemisza Art Contemporary

Coordinación de la traducción al español
Marina Avia

Traducción
Carlos Primo

Revisión y edición de textos
Marta Alonso-Buenaposada

Diseño
Alex Gifreu

Este catálogo se distribuye a través de:

Europa:
Buchhandlung
Walther König
Ehrenstraße 4
D - 50672 Köln
Tel: +49 (0) 221 / 20 59 6 53
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

Reino Unido e Irlanda:
Cornerhouse Publications Ltd. - HOME
2 Tony Wilson Place
UK - Manchester M15 4FN
Tel: +44 (0) 161 212 3466
publications@cornerhouse.org

Fuera de Europa:
D.A.P. / Distributed Art Publishers, Inc.
75 Broad Street, Suite 630
USA - New York, NY 10004
Tel: +1 (0) 212 627 1999
orders@dapinc.com

ISBN 978-3-7533-0103-7
Impreso en España

Publicado por Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König
Ehrenstraße 4
D-50672 Köln

Thyssen-Bornemisza Art Contemporary
Privatstiftung
Köstlergasse 1/40
A-1060 Vienna
www.TBA21.org

