



# ¿CUÁL ES NUESTRO HOGAR?

INAUGURACIÓN 16 JULIO, GALERÍAS 4 Y 5

## Ficha de la exposición

### Título

*¿Cuál es nuestro hogar?*

### Organiza

IVAM en colaboración con MAXXi

### Fechas

Del 16 de julio del 2020 al 31 de enero del 2021

### Comisariado

José Miguel G. Cortés

### Coordinadora

Raquel Gutiérrez

*“Vivimos en alguna parte: en un país, en una ciudad de aquel país, en un barrio de aquella ciudad, en una calle de aquel barrio, en un inmueble de aquella calle, en un apartamento de aquel inmueble.*

*(...) El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca me es dado, tengo que conquistarlo”.*

**Georges Perec**

El Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) presenta la exposición *¿Cuál es nuestro hogar?* que nace del interés de establecer un diálogo, una conexión, una complicidad entre la colección del IVAM y la del Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo (MAXXI) de Roma. Con este fin, en esta ocasión, se han puesto en común un conjunto de obras e instalaciones de la colección del MAXXI (de Ilya and Emilia Kabakov, Francis Alys, Jana Sterbak, Mario Merz, Alfredo Jaar, Kara Walker, William Kentridge, Atelier Van Lieshout y Teddy Cruz) en relación con algunas piezas importantes de la colección del IVAM (de Bruce Nauman, Gabriele Basilico o Richard Hamilton). Todas ellas tienen en común ser una reflexión acerca del espacio habitado y social, un cuestionamiento sobre aquello que se refiere bien a la ciudad o al hogar, a la comunidad o al refugio personal.

Por ese motivo, esta exposición, intenta comprender de qué modo los espacios marcan el tiempo y están vinculados a la memoria del lugar. Razón por la que las obras que integran dicha muestra se nos aparecen como un cúmulo de lugares más o menos cercanos, más o menos desconectados entre sí, que vienen a llamar la atención sobre la fragmentación de la experiencia humana, la incapacidad de comprender el conjunto social y la imperfección del conocimiento.

Además, *¿Cuál es nuestro hogar?* desea hablar de esas personas que se sienten extranjeras en cualquier lugar pues, llegan a pensar que sus existencias transitan, con un cierto sentimiento de angustia, por unas ciudades que ya no se reconocen y por unos espacios urbanos en los que no encuentran ni sitio ni lugar.

Por ello, en la exposición *¿Cuál es nuestro hogar?* podemos encontrar un conjunto de ideas y proyectos que entienden la arquitectura como una estructura que condensa un mundo físico. Como el deseo de construir un lugar (un cobijo, una guarida, una casa, un hogar...) definido por las personas que lo usan, como si fuese una versión (más o menos libre) de nosotros mismos. Es decir, son proyectos/experiencias espaciales, que nos plantean la posibilidad de entender los edificios, los mapas, los espacios urbanos o los lugares privados, como versiones de nuestros propios cuerpos. Una especie de espejo tridimensional de la idea que tenemos de los cuerpos humanos y de cómo los proyectamos en el entorno más próximo. Proyectos entendidos como una segunda piel, como versiones construidas de nosotros mismos que pueden llegar a sustituirnos; al tiempo, que nos hacen más conscientes no sólo de nuestra fisicidad, sino también de los propios hábitos y querencias, deseos y sueños.

En este sentido, me parece necesario comprender como las relaciones entre las esferas públicas y privadas son una de las articulaciones básicas de la sociedad que conforma el tejido de la vida cotidiana. Ambos aspectos de esta relación se pueden entender más como una acción que se lleva a cabo que un estado que se posee, lo cual comporta asimismo un importante contenido de carácter espacial, dado que son territorios en constante disputa dialéctica que se intentan fijar en regímenes de visibilidad y ocupación urbana. No puede haber una transformación de uno de los dos ámbitos que no signifique, conjuntamente, la transformación del otro. Por esta razón, la oposición de lo público con lo privado no debería plantearse

como la confrontación de dos términos completamente antagónicos, sino como la institución de una jerarquía de valores que establece un orden de subordinación entre dos aspectos, de algún modo, complementarios. Deberíamos, por tanto, dejar de enfrentarlos en una contradicción binaria de rígidas oposiciones para llegar a pensarlos como una relación dialéctica, en la cual es posible saltar de una categoría a otra dependiendo de las circunstancias socioculturales e históricas precisas.

Habitualmente, se entiende que el término *privado* hace referencia a lo íntimo, personal e interior, se restringe al ámbito del individuo y se considera una esfera de la intimidad que no se hace pública. Así, se asocia con los sentimientos, la afectividad y la intuición. Paralelamente, el término *público* se refiere a lo manifiesto, común y notorio. Y se asocia con la inteligencia, el cálculo, la eficacia... Estas valoraciones dan pie a la configuración de dos planteamientos distintos: el de los sentimientos, vinculados a la esfera de lo privado, y el de la eficacia y el éxito, vinculados a la esfera de lo público. De hecho, generalmente, estos conceptos poseen un contenido distinto si se relacionan con el hombre o con la mujer. En este sentido, la escena pública ha sido considerada, durante demasiado tiempo, tabú para las mujeres y entendida como el campo natural de los hombres, el lugar donde éstos podían sobresalir y distinguirse. Mientras los hombres han vinculado el mundo privado con la libertad, las mujeres lo han hecho con la negación de posibilidades de acceder a las áreas fundamentales de la sociedad.

Pero, precisamente por esta vivencia diferente de un mismo espacio (dependiente del sexo y/o del género de cada persona), considero que el espacio no es un mero escenario donde suceden las más diversas situaciones, sino un resultado constituido por la acción concreta y el discurso específico. El espacio, sea público o privado, es ante todo un lugar practicado que aparece, o mejor, se constituye en la acción con los individuos y sus movimientos, ellos lo dotan de significado, no sobrevive a ellos y desaparece con la dispersión de los protagonistas.

Por tanto, podemos decir, que cada proyecto espacial construye significado, no existen zonas autónomas o lugares neutrales, bien al contrario. Un buen ejemplo de lo que digo lo ofrecen las diferentes piezas e instalaciones que aquí se muestran, ya que todas ellas construyen relatos, experiencias y narraciones que nos sirven como eje vertebrador para sentir y discutir acerca de los espacios, de los muy diferentes tipos de espacios que se construyen a diario. Así, las obras que se pueden ver en *¿Cuál es nuestro hogar?* nos ayudan a comprender que existen múltiples maneras de entender y de crear nuestro entorno, tanto el público como el privado. Cada una de estas piezas es diferente, cada una incide en una u otra cuestión (sensorial, ideológica, política o social) importante. Pero el recorrido por todas ellas compone un amplio y evocador palimpsesto que se convierte en acicate para preguntarnos acerca de ¿cuál es y dónde está nuestro hogar?, si es que lo sabemos o lo tenemos.

**José Miguel G. Cortés, comisario de la exposición**



*Faradayurt* (2001), Jana Sterbak. Fondazione MAXXI

Al irnos acercándonos a las galerías donde se encuentra la exposición *¿Cuál es nuestro hogar?* divisamos una especie de tienda característica de algún pueblo nómada, uno de los primeros espacios que el ser humano construyó para protegerse de las inclemencias del tiempo y de los peligros del entorno (al estilo de las clásicas yurtas que utilizan los mongoles). Un hogar para viajar, para ir de aquí para allá del modo más ligero posible y, al tiempo, un refugio de calor, un espacio de protección y recogimiento.

La obra, titulada *Faradayurt* (2001) es una creación de la artista Jana Sterbak (Praga, 1955). Se trata de una yurta realizada con poliéster recubierta de cobre, unos materiales especialmente apropiados para crear un espacio físico que nos permite un doble aislamiento de nuestro entorno: primero, respecto a cualquier tipo de ondas electromagnéticas generadas por los teléfonos móviles, la televisión o la radio; segundo, un lugar de soledad mental que permita el desarrollo de los sueños y la imaginación. Un hogar protegido de cualquier tipo de influencia, mecánica o física, que pudiera alterar la identidad individual que se desea preservar.

Una de las obras más optimistas es la instalación *Fun House* creada, en 1956 por Richard Hamilton, John Voelcker y John McHale, para la exposición *This is Tomorrow* en la Whitechapel de Londres. Una muestra compuesta fundamentalmente de obras efímeras que se destruyeron, por tanto lo que aquí vemos es una reproducción realizada en 1987. La instalación pretende crear un ambiente espacial en el que se subrayan las características fundamentales de una época esperanzada en el progreso económico, el desarrollo de los medios de comunicación y la eclosión de la cultura popular.

La estructura de madera conforma un espacio multisensorial en el que todos los sentidos son atendidos, en el que se obliga al espectador a recorrerlo y asumir su carácter desestabilizador ya que la ilusión óptica, los diferentes sonidos y las impactantes imágenes conforman un ambiente integral. La denominada alta cultura (M. Duchamp o Van Gogh) y la considerada baja cultura (el Robot Robby, Marilyn Monroe o diversas imágenes publicitarias) se relacionan íntimamente con la política, la tecnología o la música propiciando una experiencia personal especialmente estimulante vinculada con la creación de diversos espacios arquitectónicos.



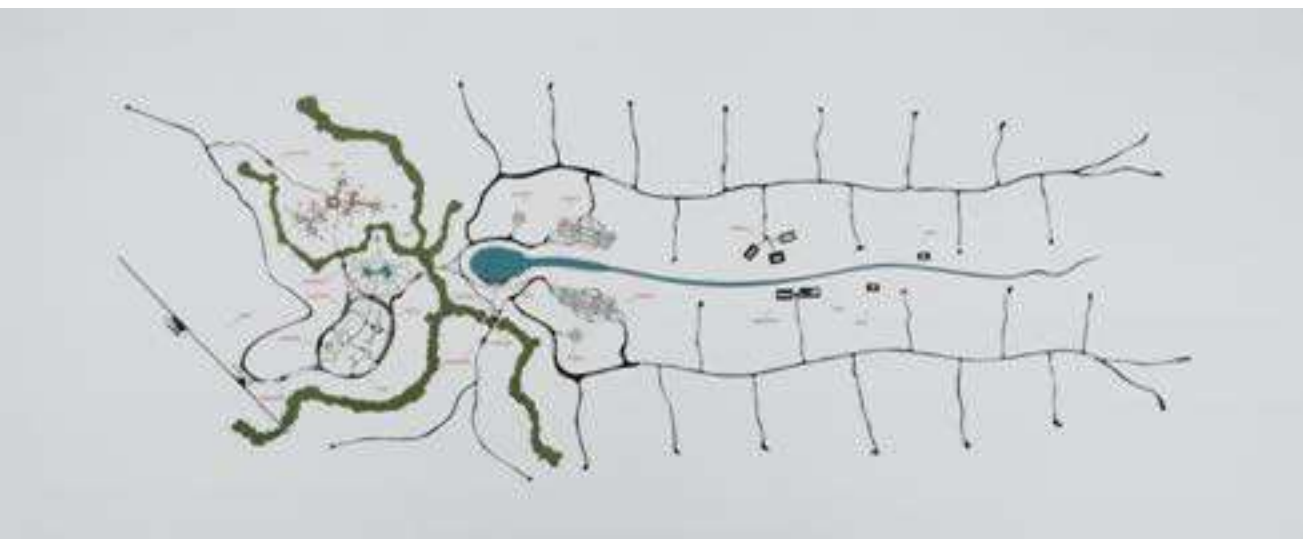
*Fun House*, 1956. Richard Hamilton, John Voelcker y John McHale. Col.IVAM



*Sleepers*, 2001. Francis Alÿs. Fondazione MAXXI

La tensión y la ansiedad están presentes en las obra de Francis Alÿs (Amberes, 1959), del que vemos una vídeo proyección en loop de ochenta fotografías denominada *Sleepers* (2001). Esta obra forma parte de un proyecto más amplio del artista belga asentado en México D.F., referido a los vendedores ambulantes, durmientes y mendigos, a los que Alÿs les dedicó distintas series fotográficas realizadas metódicamente, entre 1992 y 2006, como si se tratara de un registro, más o menos neutral y objetivo, de sólido carácter archivístico.

México D.F. es una ciudad, y muy especialmente su centro histórico, llena de ciudadanos marginados, de personas situadas en el límite de lo que se entiende debe ser una urbe moderna. Personas que expropian las aceras, que se apoderan de las calles y que hacen suyas las plazas, los bancos de los parques o los vagones del metro. Por ello F. Alÿs crea compilaciones de vidas periféricas de la ciudad, imágenes que podrían ser esculturas o instalaciones públicas de gente que utiliza las calles como refugios provisionales y temporales. El artista belga/ mejicano nos muestra esas personas olvidadas que con sus cuerpos conforman una nueva ciudad que mucha gente no desea ver.

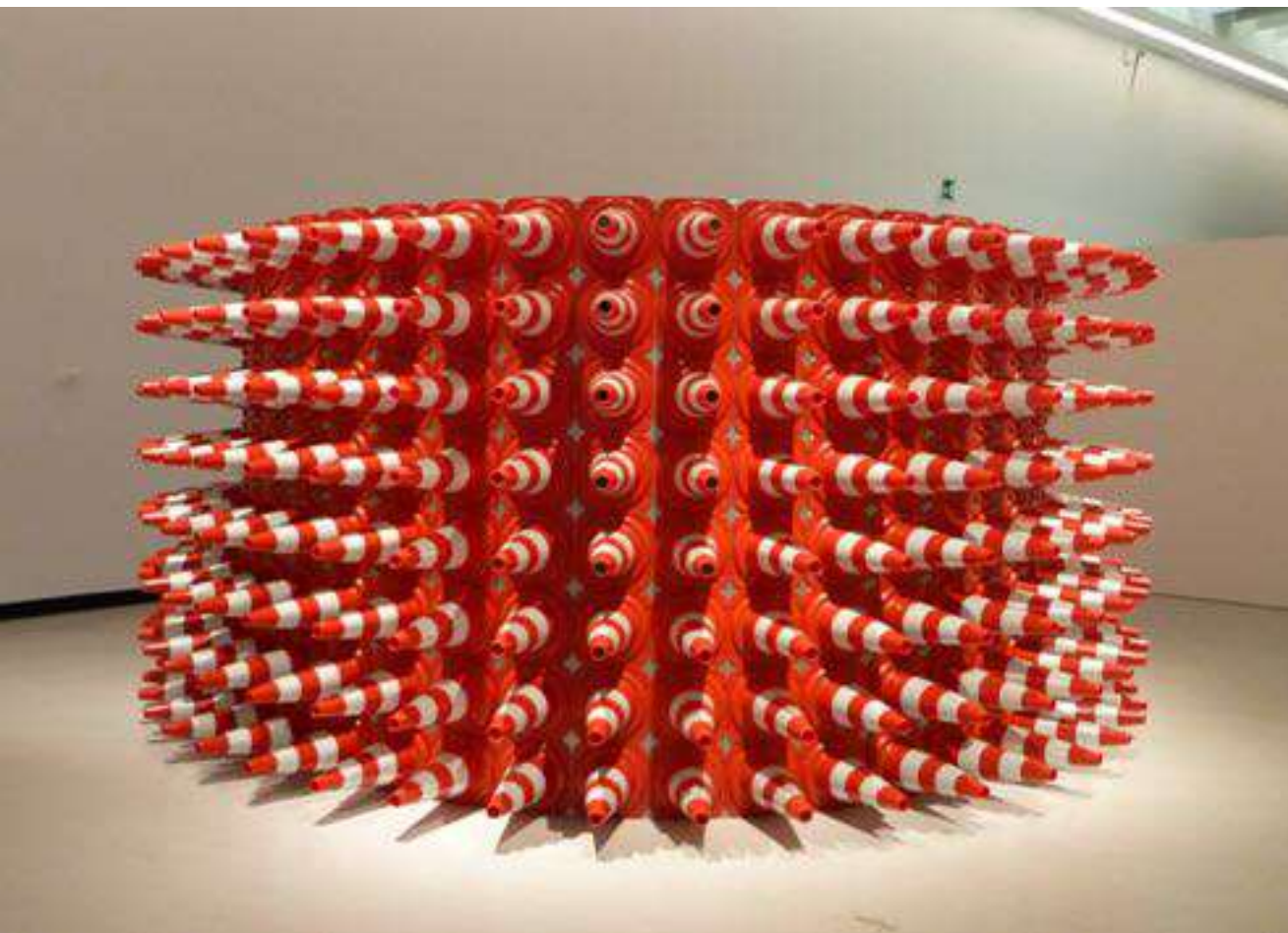


Estas obras del Atelier Van Lieshout nos hablan no sólo de una ciudad, sino también de todo un planeta sometido a un régimen distópico en el que cualquier acción está claramente organizada, controlada y estructurada sin escapatoria posible.

Una sociedad diseñada hasta el más ínfimo detalle, autosuficiente, aislada de los otros y gobernada por leyes autoritarias que conforman una ciudad, y un planeta, de esclavos sin voluntad propia. Una urbe imaginaria en la que cada edificio, calle o plaza están diseñadas para servir a un determinado fin político. Unas obras claramente distópicas sin lugar para la esperanza.



*Slave City*. Urban Plan, 2005 (arriba)  
*The Globe*, 2007 (abajo). Atelier Van Lieshout. Fondazione MAXXI



*Cultural Traffic: from the Global Border to the Border Neighbourhood* (2010). Teddy Cruz. Fondazione MAXXI

Una contundente crítica política respecto a la creación de mapas o a la construcción de ciudades lo podemos encontrar también en la obra del arquitecto Teddy Cruz (Guatemala, 1962), el cual presenta su instalación (hecha exprofeso para el MAXXI de Roma) *Cultural Traffic: from the Global Border to the Border Neighbourhood* (2010) y compuesta de más de trescientos conos de tráfico que conforman un pequeño pabellón redondo en cuyo interior se proyectan diversos vídeos. La idea de la frontera, sea ésta más global o más local, como lugar de separación y diferencia está subrayado por la presencia de esos conos ensamblados que apuntan agresivamente hacia el espectador y lo alejan convenientemente. Un objeto de uso cotidiano y vulgar, como son los conos blancos y rojos, se convierten en un arma que nos mantiene alerta y no nos permite acercarnos demasiado. Ya en el interior, un tanto más amable, encontramos tres pantallas que reproducen diferentes imágenes que nos permiten comprender el carácter disuasorio, cuando no claramente represivo, de las mencionadas fronteras.



Gabriele Basilico (Milán, 1944-2003) ha centrado su extensa obra en la creación de un inmenso archivo de múltiples ciudades (Valencia, Nápoles, Roma, Berlín, Beyrouth, Buenos Aires, París...), de sus calles, plazas, edificios o descampados en las que rara vez aparecen las personas. Su presencia parece casi evitada, prohibida, se perciben sus huellas y se presienten sus referencias pero casi nunca se ve ningún ser humano.

La obra de Basilico está centrada en la representación del paisaje urbano, del espacio en el que se desarrolla la existencia diaria de millones de personas, en el análisis de cómo los aspectos políticos y sociales mutan y transforman las metrópolis contemporáneas. Sus espacios vacíos conforman una escena teatral y adquieren un metafísico significado que hace que nos cuestionemos acerca de las posibles existencias físicas de personas en ese paisaje desolado. La ciudad representada es como un teatro en el que no son necesarios los actores.

*Milano* (1995) y *Milano* (1996), Gabriele Basilico, Col.IVAM  
*Berlín* (2000), Gabriele Basilico, Col.IVAM  
*Valencia* (2001), Gabriele Basilico, Col.IVAM

Alfredo Jaar muestra la instalación *Infinite Cell*, 2004, en la que (a partir de la influencia de la celda donde A. Gramsci escribió sus famosas Notas desde la prisión) el artista chileno homenajea al pensador italiano recreando una celda como metáfora de las barreras físicas que las diferentes sociedades ponen al pensamiento crítico, así como las limitaciones y el aislamiento al que se ve sometido todo intento de resistencia y deseo de superar los muros que separan y dividen las sociedades. Sin embargo no es una visión tan pesimista como pudiera parecer, pues los grandes espejos de la instalación quieren alertarnos acerca de la capacidad de evasión e imaginación que tiene el pensamiento y que ninguna celda puede encerrar.



*Infinite Cell*, 2004. Alfredo Jaar. Fondazione MAXXI



*Senza titolo (Triplo igloo)*, 1984-2002. Mario Merz. Fondazione MAXXI

Mario Merz (Milán 1925-2003) en su instalación *Senza titolo (Triplo igloo)*, 1984-2002, evidencia algunos de los elementos más característicos de su quehacer artístico. Las formas arquitectónicas ya no son tan sólo un lugar o un hogar en el que refugiarse físicamente, sino también un espacio mental que sirve como elemento metafórico para muchas de las preocupaciones del artista. Hasta el final de su vida M. Merz continuó construyendo iglúes, una forma arquitectónica que recreó de muy diferentes formatos y con muy distintos materiales y técnicas. Una estructura inestable en la que se relaciona íntimamente el interior y el exterior (especialmente este modelo hecho de vidrio) y en la que la forma circular incide en la idea del deambular, del pasear, por una conjunción de opuestos dialécticos (físico o mental, orgánico o inorgánico,...) que vienen a conformar, según el artista, la existencia humana. De este modo, en este triple iglú, el espectador está invitado a transitar rodeando la estructura circular, a fijarse en la secuencia de números hechos con neón y colocados sobre el vidrio (la famosa serie del matemático italiano Fibonacci), y a preguntarse acerca de cómo las formas arquitectónicas y sus materiales condicionan nuestros actos más cotidianos.

La pieza que se muestra de Bruce Nauman (Fort Wayne, USA, 1941) tiene también una forma circular, *Model for Tunnels* (1981), aunque con algunas características bien distintas a la de M. Merz. De una cierta quietud y armonía del entorno hemos pasado a un espacio más agresivo que nos produce una especial inseguridad y zozobra. Aquí los materiales son rudos (yeso, hierro o toscas maderas) y groseramente inacabados. El artista la denomina “maqueta” pero es una sólida estructura arquitectónica que en vez de generar tranquilidad, abrigo y confort, hace referencia a los túneles subterráneos de las ciudades, a lugares escondidos y desconocidos que se nos aparecen como símbolos de las profundidades psicológicas de la mente humana.

La obra está conformada por dos pesadas estructuras colocadas en un frágil equilibrio que parece que en cualquier momento se puede caer o derrumbar. Esa misma precariedad cuestiona su sentido y la posibilidad del pasaje pues, las dos estructuras parecen abiertas, dan la sensación de que fácilmente se podría acceder y, sin embargo, cuando alguien pretende introducirse en ellas percibe el riesgo físico, la tensión y la ansiedad a la que se enfrenta. Bruce Nauman ha creado con esta obra (de formas circulares y cuadradas), una experiencia espacial perturbadora e inquietante que genera extrañeza y comporta un importante impacto emocional en los espectadores.



*Model for Tunnels* (1981), Bruce Nauman. Col.IVAM



La instalación multimedia de William Kentridge (Johannesburgo, 1955), *Preparing the Flute*, 2004-2005. La cual es una representación, a escala, de los decorados de la ópera de Mozart *La flauta mágica*. Una instalación performativa donde se mezcla lo teatral y lo operístico, en la que se hibridan los lenguajes y las formas de sus escenografías dando pie a una polifonía de sombras, dibujos y música, con los que intenta desarticular algunos de los tópicos instaurados por el colonialismo.

Ya que el libreto de *La flauta mágica*, compuesta poco antes de las campañas napoleónicas en Egipto y el gran desarrollo del dominio occidental, es expresión de la distorsionada visión que de África se tenía en Europa aquellos años. W. Kentridge crea en esta obra una estructura de madera en la que monta un pequeño teatrillo con diferentes paneles situados en perspectiva y muy diversas secuencias de vídeo que se convierten no sólo en una visión sobre el colonialismo sino también una reflexión acerca de la historia de la humanidad. Toda su obra es una desconstrucción de la imagen mental que los hombres blancos se hicieron del continente africano, de los tópicos y miedos que crearon sobre aquello que no entendían pero sí temían.

Las referencias en su obra a la política de segregación racial o al apartheid es algo que W. Kentridge comparte con la artista norteamericana Kara Walker (Stockton, 1969), la cual muestra en la exposición la vídeo instalación titulada *For the Benefit of All the Races of Mankind*, 2002. La cual es un recorrido, por los muros de la sala, de siluetas negras recortadas de tamaño real y coloreadas con la luz de los proyectores, que recrean momentos de la existencia del esclavismo en los Estados Unidos.

Inspirada en hechos reales de la historia americana, K. Walker crea una narrativa pictórica que invade las paredes y conforma nuevos espacios relacionales. Espacios poéticos, políticos, personales y perversos que hacen que nos cuestionemos la historia bajo la lente de la raza y la sexualidad. Su confrontación de los estereotipos racistas (como el Tío Tom, la “mammy” o los soldados confederados) con las dinámicas psico-sexuales (placer-dolor, deseo-disgusto) en atmósferas aparentemente placenteras, son claras alusiones al soterrado racismo y sexismo que domina el comportamiento social. Buen ejemplo de ello es la instalación que aquí se muestra, la cual representa a dos jóvenes muchachas negras esclavas paseando por el campo tranquilamente pero que llevan una especie de yugo en sus cuellos que acaba con una pequeña campanilla que delata constantemente su posición. El idílico lugar no llega a ocultar la situación de control y esclavitud a la que están sometidas.



*For the Benefit of All the Races of Mankind*, 1999. Kara Walker. Fondazione MAXXI



*Where is our place?*, 2003. Ilya and Emilia Kabakov. Fondazione MAXXI

La instalación que muestra la pareja formada por Ilya and Emilia Kabakov (Dnipropetrovsk, 1933 y 1945), *Where is our place?*, 2003, recoge tres épocas diferentes en el mismo espacio de la obra. La primera, muestra un Salón de Arte del siglo XIX habitado por dos personajes gigantescos (de los que sólo se ven las piernas) intentando mirar los cuadros, con grandes marcos dorados, situados en la parte superior y cortados por el techo. La segunda, y referida a nuestra contemporaneidad, se concreta en unas pequeñas fotos en blanco y negro colocadas junto a unos textos poéticos situados a la altura de los ojos de los visitantes. La tercera, emplazada debajo del piso, se ve a través de unos paneles de plexiglás y son maquetas de paisajes costeros que hacen referencia al arte del futuro.

Con la combinación de estos tres tiempos o periodos históricos (en los que se ha jugado con las relaciones y las escalas) los Kabakov proponen a los visitantes un inusual viaje, a través del tiempo y el espacio (desde los marcos dorados de los salones a la naturaleza desnuda), que permite una reflexión colectiva acerca de la relatividad de las creencias y del papel o el valor del arte. Este trayecto, esta experiencia, nos remite al título de su obra y de la propia exposición *¿Dónde/Cuál es nuestro lugar/hogar?* y nos sugiere que siempre hay otros lugares que generan diferentes ilusiones y expectativas. Instalaciones como la de los Kabakov evidencian como la arquitectura y el arte nos permite pensar en la capacidad de construir múltiples espacios ficcionales, tan sólo necesitamos saber encontrar el nuestro.

