

EXPOSICIÓN: ANTONI TÀPIES

La práctica del arte

Fechas: 20-2-24 / 24-6-24

Lugar: Edificio Sabatini, 4ª Planta. Zonas A, B y C

Organización: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundació Antoni Tàpies

Comisariado: Manuel Borja-Villel

Coordinación: Rafael García y Carlos González

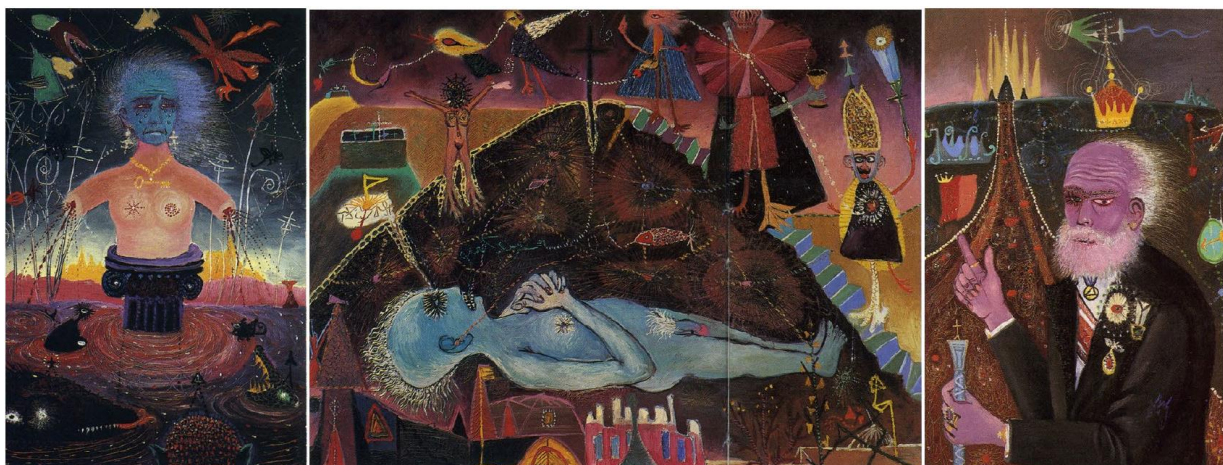
Itinerancia: Bozar. Palais des Beaux-Arts, Bruselas (14-9-23 / 7-1-24)
Fundació Antoni Tàpies, Barcelona (17-07-24 / 13-01-25)

La práctica del arte es una de las mayores retrospectivas de Antoni Tàpies (1923-2012) realizadas hasta la fecha y toma su título de la primera compilación de sus escritos, publicada en los años 70. El conjunto de obras aquí reunido da cuenta del trabajo infatigable del artista catalán que experimentó con las propiedades expresivas de la materia y del lenguaje sin dejar de reflexionar en ningún momento de su dilatada trayectoria sobre la pintura y la representación. En este empeño, el artista, obsesionado con determinados temas y objetos, pasa de concebir la pintura como un medio neutro e ilusionista a materializarla en una superficie opaca, un auténtico muro en el que el material y la forma, el lenguaje y la idea parecen indistinguibles, sin por ello anular sus diferencias.

La historiografía ha asociado la obra de Tàpies a la abstracción y al informalismo de postguerra en atención a sus rasgos expresionistas. Sin embargo, el empleo inconfundible de la materia para crear formas y objetos distingue a Tàpies de unas corrientes que normalizaron la pincelada espontánea y gestual como señas de identidad. Por otro lado, Tàpies se consideraba un pintor realista más que abstracto. Su realismo no era ni descriptivo ni totalizante, al artista le interesaba conformar un sentimiento de realidad no anclado en el detalle de las cosas. El material era susceptible de adquirir formas de objetos o de partes del cuerpo no siempre reconocibles. La condición precaria de los propios materiales y su existencia en trance de formación o deformación abría el proceso al lenguaje sin limitarlo a la representación ni agotarlo en el ejercicio de recepción por parte del espectador. La introspección, el rigor estructural, la vulnerabilidad de lo efímero y la escritura forman parte de la concienzuda exploración de las propiedades del material que resultaron en un uso sobrio de su paleta, afín a las gradaciones de la tierra, la miel, la cal y la madera.

Los inicios de Tàpies están marcados por la herencia de las vanguardias históricas y su vinculación con el grupo artístico Dau al Set. Los primeros años de la década de 1950 marcan el paso hacia una prolongada experimentación con la materia que hace despegar la carrera del artista en el ámbito internacional. Durante los años sesenta Tàpies lleva a cabo una serie de tentativas objetuales al tiempo que en su trabajo se hace más explícito su compromiso político antifranquista. La llegada de la democracia a España, y con ella de una nueva realidad cultural, coincide con nuevas investigaciones matéricas, la incorporación del barniz y un interés creciente la espiritualidad oriental. Su trabajo es entonces más depurado, alcanzando cotas de gran lirismo. Un sentimiento de nostalgia invade la obra de Tàpies en sus dos últimas décadas. Consciente de su avanzada edad, la temática de la muerte y de la enfermedad llega a dominarlo todo.

Tremendamente prolífica, la producción de Tàpies tiene algo de compendio en permanente construcción. El artista, en lugar de concebir sus obras de forma aislada, las relacionaba con otras anteriores y posteriores, conformando una suerte de atlas de formas, gestos e imágenes en mutación que resulta crucial en su práctica. Su propio estudio era como un teatro, una gran composición en la que todo estaba concatenado. La “conformación de entornos” de la que hablaba el propio artista ha servido de inspiración para la selección y montaje de esta retrospectiva, que reúne obras que no se han visto juntas desde hace mucho tiempo.



Tríptico, 1948
Óleo sobre tela
3 partes, izquierda: 97 × 65 cm, centro: 97 × 130 cm, derecha: 97 × 65 cm



Gran relieve negro, 1973
Técnica mixta sobre madera, 249 × 274 x 7,5 cm



Puerta roja. N.º LXXV, 1957
Técnica mixta sobre tela, 195 × 130 cm



Díptico de barniz, 1984
Pintura y barniz sobre tela, 220 × 542 cm

EXPOSICIÓN: JAMES LEE BYARS

Fechas: 9-5-24 / 1-9-24

Lugar: Palacio de Velázquez

Organización: Pirelli HangarBicocca (Milán) y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Comisariado: Vicente Todolí

Coordinación: Ana Uruñuela y Beatriz Velázquez

Itinerancia: - Pirelli HangarBicocca, Milán (12-10-23 / 18-2-24)
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (9-5-24 / 1-9-24)

Dedicada a una de las figuras más enigmáticas y llamativas del arte del siglo XX, esta exposición reúne un conjunto significativo de obras de James Lee Byars (Detroit, Michigan, 1932 - El Cairo, 1997) que dan cuenta de su profunda indagación en torno a todo aquello que sobrepasa los límites de la lógica. A caballo entre el misticismo, la espiritualidad y la corporalidad, el lenguaje visual y performativo de Byars abarcó la escultura, la instalación, la performance, el dibujo, la palabra o el montaje de sus propias exposiciones concebidas como instalaciones en sí mismas.

Desde finales de los años 1950 y durante toda la década de 1960, el artista vivió entre Japón y Estados Unidos y su fascinación por la cultura japonesa influyó notoriamente su obra. Asimismo, mantuvo estrechos lazos con Italia, especialmente con la ciudad de Venecia, donde, residió y trabajó durante la mayor parte de la década de 1980. A lo largo de su trayectoria y quizás como reflejo de su modo de vida nómada, Byars combinó en sus obras un profundo conocimiento del arte y la filosofía occidentales con motivos, conceptos y símbolos de tradiciones y civilizaciones orientales, como elementos del teatro nō y el budismo zen. El resultado fue una visión única de la realidad especialmente atenta a las entidades físicas y espirituales. En este sentido, su práctica artística puede describirse como una reflexión místico-estético-existencial sobre las ideas de perfección y ciclicidad, así como sobre las formas de representación y desmaterialización de la figura humana.

En sus indagaciones, Byars buscó a menudo la implicación de los públicos a través de acciones temporales o intervenciones a gran escala en las que planteaba diferentes preguntas de manera directa o indirecta, mientras que en otras ocasiones él mismo era el encargado de activarlas. Desde su muerte, este último aspecto suscita interrogantes sobre las conexiones visuales y simbólicas de una obra en la que la presencia del siempre carismático Byars —sus gestos, rituales e indumentaria— resulta clave.

La selección de obras para la muestra ha tenido en consideración tanto el planteamiento conceptual del artista como las características del espacio expositivo, el Palacio de Velázquez, cuya marcada simetría resalta la monumentalidad y la simplicidad geométrica de las piezas. Se presentan trabajos de gran formato realizados en materiales preciosos y refinados —como mármol, seda, pan de oro o cristal— que combinan armoniosamente con geometrías mínimas y arquetípicas —como prismas, esferas, pilares— para proponer juegos de referencias cruzadas entre forma y contenido. Ejemplo de ello es *Red Angel of Marseille* (1993), situada en la zona central del Palacio: una instalación en la que mil esferas de vidrio rojo dispuestas sobre el suelo dibujan una figura antropomorfa reducida a su esencia, mientras que la connotación angelical sugerida por el título invita a reflexionar sobre los vínculos entre lo material y lo divino. El componente totémico está también presente en *The Golden Tower with Changing Tops* (1982), una torre dorada de casi siete metros de altura que recoge las investigaciones del artista en torno a lo inmutable. Por su parte, los

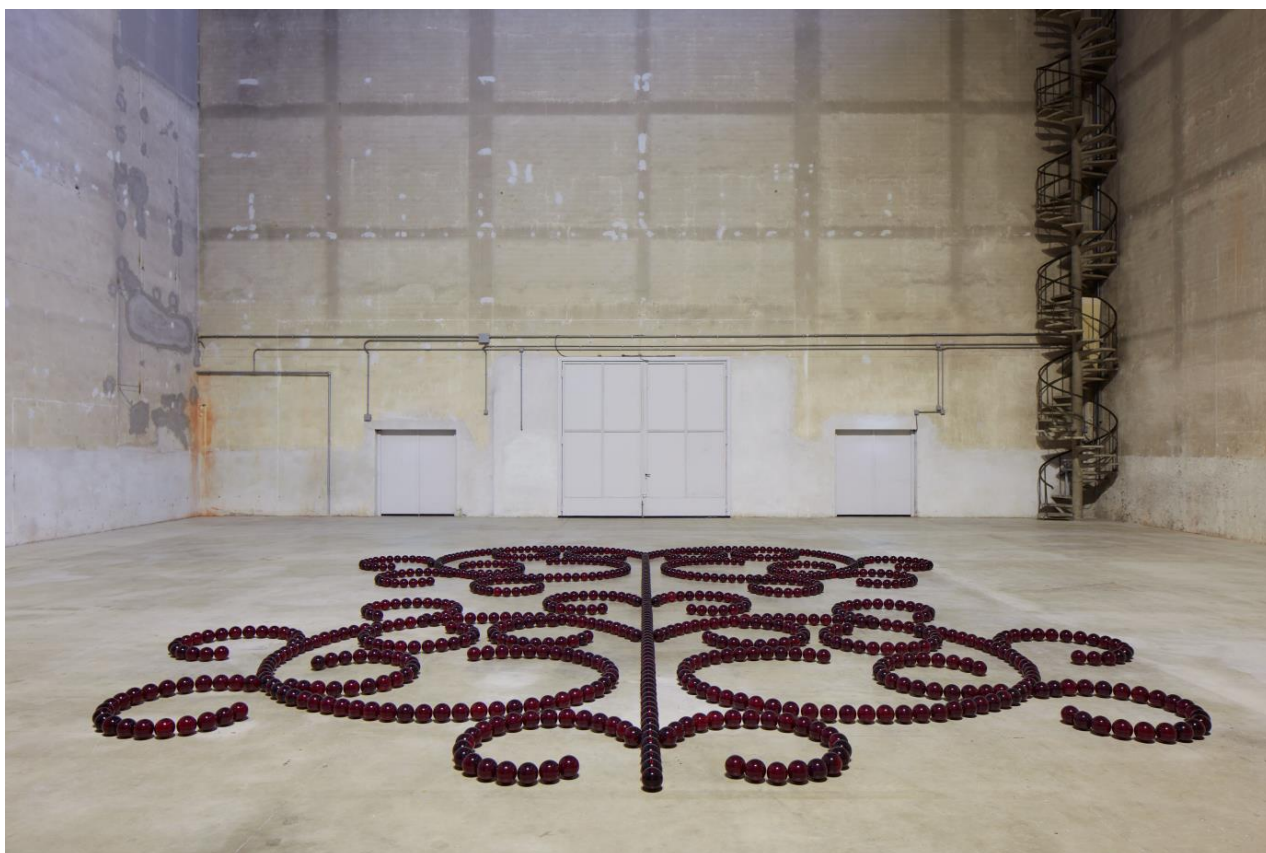
ciclos de la vida y los procesos naturales de cambio están representados a través de círculos y esferas en las obras *The Door of Innocence* (1986-1989), una escultura de mármol dorado en forma de anillo que simboliza el tránsito y la transformación, y *The Tomb of James Lee Byars* (1986), donde el artista encapsula metafóricamente en una esfera de arenisca los conceptos intangibles de espiritualidad y pureza, los cuales contrastan con este material poroso y estratificado.

Además de contar con algunas piezas tempranas, como *Self-Portrait* (1959), que permiten apreciar el uso del humor por parte del autor, la muestra se completa con documentación de la actividad performativa de Byars, en concreto, de la desaparecida instalación *La esfera dorada* que el artista presentó en Granada en 1992, y para cuya inauguración organizó una performance en colaboración con el artista y poeta Miguel Benlloch (Granada, 1954 - Sevilla, 2018). Benlloch desarrolló a partir del devenir posterior de la obra su instalación *O donde habite el olvido* (2000), presente también en la muestra.

Atendiendo a los múltiples significados alegóricos y formales de la materia explorados por el artista, la exposición se centra en los principales temas que atraviesan su obra, como la búsqueda de la perfección, la duda como planteamiento existencial o la finitud del ser humano, e invita a los públicos a reflexionar sobre las potencialidades alquímicas del arte para modelar la realidad.



The Door of Innocence, 1986-1989
Mármol dorado, 198 x 198 x 27,5 cm



Red Angel of Marseille, 1993
Globos de cristal rojo, (11 x 900 x 1100 cm)



The Rose Table of Perfect, 1989
3333 rosas rojas, 100 cm diámetro

EXPOSICIÓN: EVA LOOTZ

Hacer como quien dice: ¿y esto qué es?

Fechas: 28-5-24 / 02-9-24

Lugar: Edificio Sabatini, 1ª Planta. Zona A

Organización: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Comisariado y coordinación: Fernando López

Reconocida como una artista fundamental en el panorama artístico español desde el período de la transición, Eva Lootz (Viena, 1940) formalizó recientemente la donación de un importante conjunto de obras al Museo.

Partiendo de una selección de las piezas donadas, la exposición convoca otras obras para plantear un recorrido no cronológico pero sí panorámico de las preguntas que han guiado el trabajo de Lootz, así como de sus particulares modos de hacer. La muestra presentará pinturas, esculturas, instalaciones, vídeos, series fotográficas y obras sonoras representativas de toda su trayectoria, y prestará una especial atención al dibujo, formato cuya práctica ha mantenido consistentemente en el tiempo.

Ya en los años 70, la artista comentaba: “El objeto en mi caso no es una finalidad. Es un hilo que permite la cristalización. Insisto en un hacer material como una básica actitud antirretórica”. Su hacer, que elude apoyarse en afirmaciones personales (“no tengo nada que decir y lo digo”), se organiza más bien en torno a los problemas que surgen de la imbricación entre materia y lenguaje. En conjunto, la muestra permitirá comprender la coherencia y actualidad de un trabajo que no ha dejado de indagar en los huecos que se abren entre lo visible y lo decible.

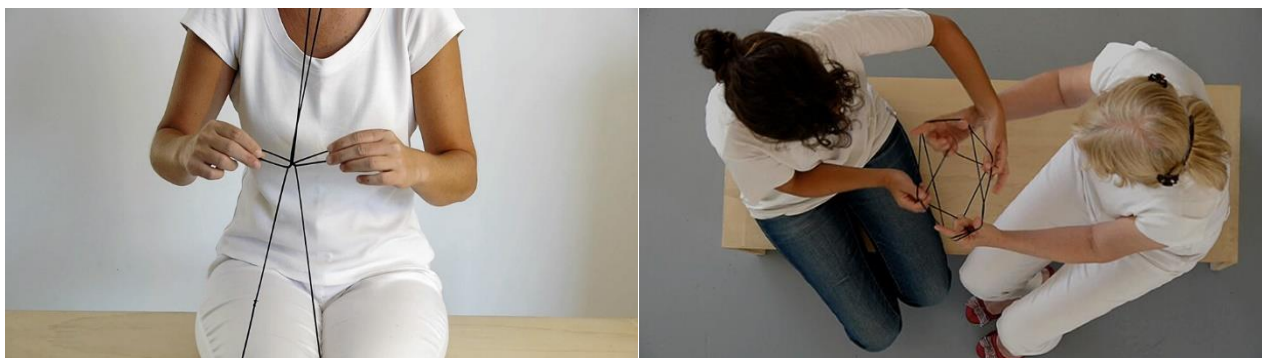
Eva Lootz (Viena, 1940) es una artista nacionalizada española que cursó estudios de Filosofía y Artes Plásticas y se licenció en Dirección de Cine y Televisión. A finales de la década de 1970 se traslada a España y a partir de 1973 comienza su actividad expositiva. Ha presentado su obra en galerías de arte de Nueva York, Ámsterdam, Londres y Colonia, entre otras, y en instituciones como el Museo Reina Sofía, la Fundació Suñol, la Casa Encendida o el Centro de Arte Contemporáneo de Burgos. Entre sus últimas exposiciones cabe destacar *Cut Through the Fog* (Centro Galego de Arte Contemporánea, CGAC, Santiago de Compostela, 2016-17), *Binomio. Diálogos entre arte y ciencia* (Centro Nacional de Investigaciones Oncológicas, CNIO, 2018) o *El reverso de los monumentos y la agonía de las lenguas* (Museo Patio Herreriano y Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2020). Ha realizado múltiples intervenciones efímeras y permanentes en el espacio público, tanto en España como en otros países.



Dos bloques, (costurero), 1976. Guata y parafina, 18 x 18 x 13 cm



A Farewell to Isaac Newton, 1994. Instalación. MEIAC, Badajoz. (Foto: instalación original en Southbank Gallery, Londres)



Entre-manos. 2011. Vídeo digital proyectado en dos pantallas adyacentes. Color, sonido, 7 min



La agonía de las lenguas, 2020. Vista de la instalación en el Museo Patio Herreriano, Valladolid

EXPOSICIÓN: SOLEDAD SEVILLA

Fechas: 24-09-24 / 10-03-25

Lugar: Edificio Nouvel. 1ª Planta

Organización: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

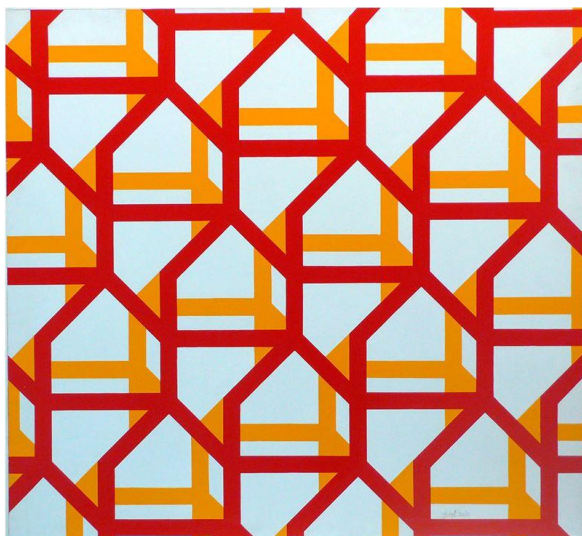
Comisariado: Isabel Tejeda

Coordinación: María del Castillo Cabeza

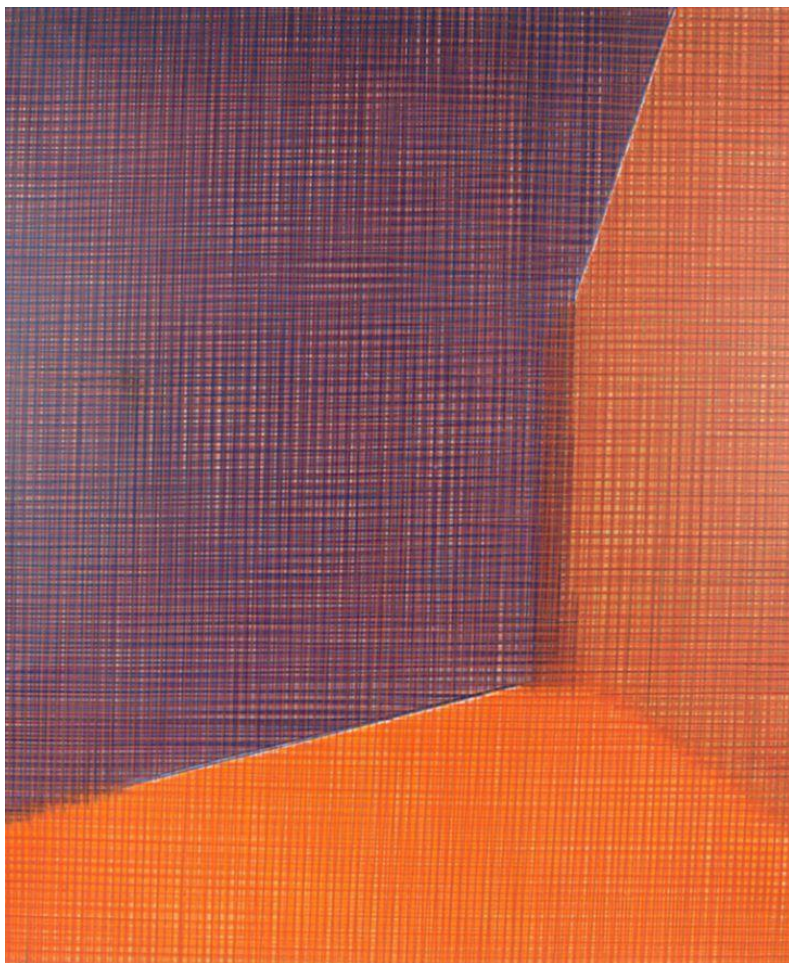
La exposición, comisariada por Isabel Tejeda, atraviesa, a partir de parámetros cronológicos, la obra de la pintora valenciana Soledad Sevilla (1944) reuniendo un centenar de trabajos que abarcan desde sus primeros pasos en el Centro de Cálculo de la UCM hasta sus producciones actuales, algunas específicamente realizadas para esta exposición. Ligada desde sus primeros momentos al heterogéneo grupo de artistas españoles adscritos a los presupuestos estéticos de la abstracción geométrica, con los que mantiene una profunda afinidad el resto de su vida, Sevilla pronto se desmarca del uso del ordenador como herramienta plástica sin dejar de desarrollar un riguroso lenguaje basado en la pureza de la línea y el color y en la construcción de formas partiendo de módulos geométricos.

Esta retrospectiva incide en la afirmación fundamental de la artista de que ha pintado el mismo cuadro toda su vida, conectando estos primeros trabajos de la década de los setenta con las últimas series en las que homenajea a dos de sus más relevantes referentes, Eusebio Sempere y Agnes Martin. La línea, las tramas y la luz, como vehículos de la emoción, le llevaron en los años 80, tras una fundamental estancia en Boston, a trabajar sobre dos hitos de la cultura española, Las Meninas de Diego Velázquez y la magnífica arquitectura andalusí de la Alhambra de Granada -ciudad en la que reside en la actualidad-. Las vegetaciones colgantes, las noches de insomnio y las arquitecturas agrícolas nos conducen a mirar el mundo a través de la trama. Tramas de hojas, de flores, incluso de mallas de plástico para la agricultura de la Vega de Granada.

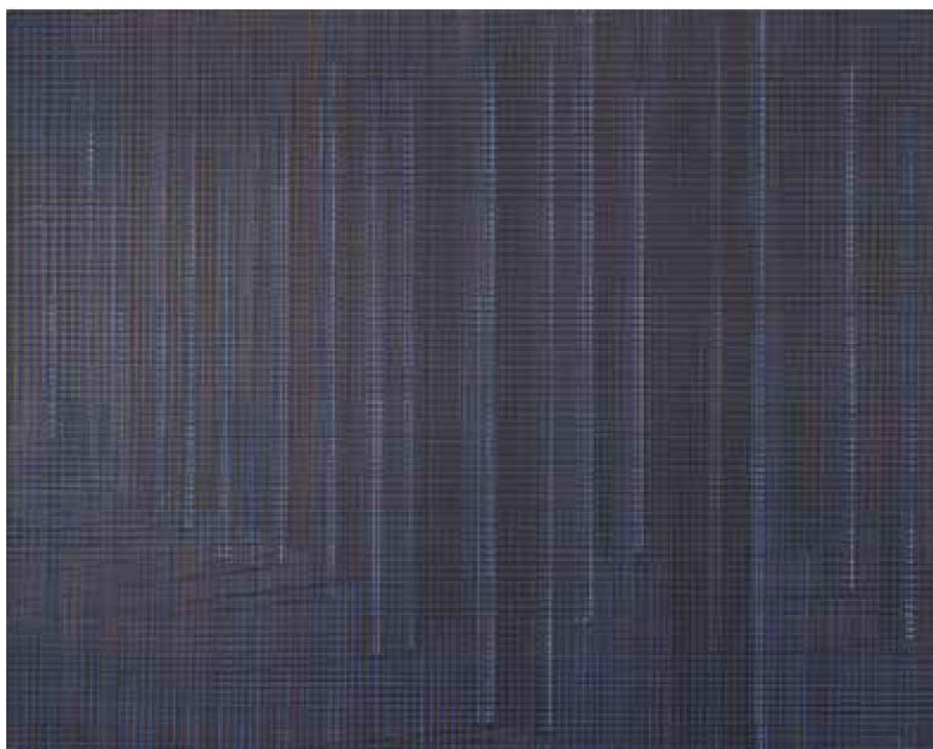
La generación de instalaciones e intervenciones, con las que expande sus preocupaciones estéticas hacia lo conceptual y espacial, ha sido otra de las líneas de fuerza de su trabajo desde los años ochenta. Algunas de las más relevantes se incluirán en la presente muestra, junto con diversos materiales que documentan intervenciones clave en su trayectoria como la realizada en el castillo de Vélez Blanco en Granada en 1992.



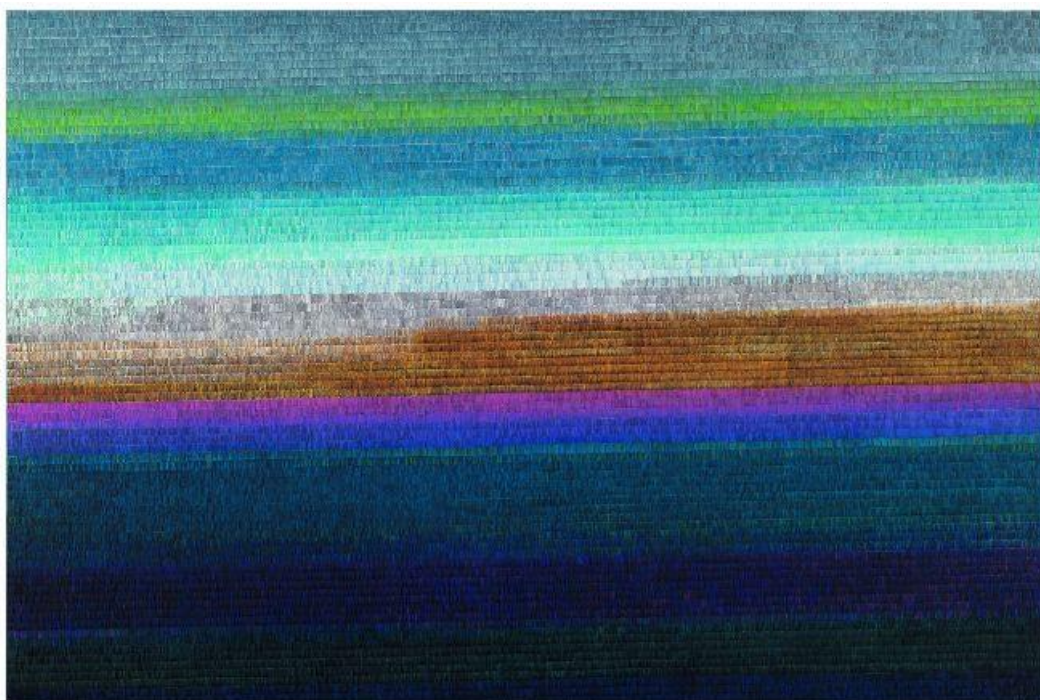
Soledad Sevilla, Mondrian, 1973, Acrílico sobre tabla (92,5 x 100 cm)



Soledad Sevilla, Las Meninas VI ca. 1982, Acrílico sobre lienzo (220 x 200 cm)



Soledad Sevilla
Serie La Alhambra: Legado que haces leves a los montes. 1986^a
Acrílico sobre lienzo (186 x 220 cm)



Soledad Sevilla
De azul seda medianoche, ca. 2018, Óleo sobre tela (200 x 300 cm)

EXPOSICIÓN: ESPERPENTO

Fechas: 8-10-24 / 10-3-25

Lugar: Edificio Sabatini. Salas A1

Organización: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Comisariado: Pablo Allepuz García, Rafael García Horriño, Germán Labrador Méndez, José Antonio Sánchez Martínez y Teresa Velázquez Cortés

Coordinación: Rafael García Horriño, Beatriz Martínez Hijazo

La muestra aborda el concepto de esperpento como un núcleo de pensamiento estético que propone una nueva manera de mirar la realidad. Formulado por Ramón María del Valle-Inclán como reacción al atraso y la desesperanza moral que asolaba a España en la primera mitad del siglo pasado, el esperpento confronta el encorsetamiento social, político y cultural del país, insistiendo en el distanciamiento de la mirada y en una serie de estrategias estéticas que en despliegan su máxima eficiencia en la deformación. Como consecuencia de este doble ejercicio de separación y distorsión visual, Valle-Inclán logra interpelar la realidad coyuntural en términos históricos. La mirada distante, descrita por el autor como “demiúrgica”, emula la experiencia de los primeros aviones de combate utilizados en la I Guerra Mundial, a la vez que guarda ciertos paralelismos con la técnica del extrañamiento adoptada por Bertolt Brecht para soslayar la identificación emocional del espectador con sus personajes. La realidad objetiva, a vista de pájaro, cobra un sesgo irónico, crudo, carnalesco. Lo carnalesco entraña un énfasis en la dimensión sensorial y corporal de la escena recurriendo a las metáforas del mundo al revés y del humano animalizado.

Frente a las manifestaciones contemporáneas de lo grotesco, en las que la distorsión monstruosa encarna lo absurdo de la vida, el esperpento plantea una nueva estética que empareja un compromiso de renovación de las estructuras sociales, sin fecha de caducidad. El conjunto de obras seleccionadas para la muestra comprende un abanico amplio de disciplinas artísticas y documentos que parten de la genealogía goyesca del esperpento para detenerse en los principales temas y estrategias de la singular proposición estética que ha sobrevivido el tiempo y pensamiento de Valle-Inclán.

La exposición está planteada en **siete grandes secciones** que articulan las principales estrategias estéticas del esperpento con las tramas históricas sobre las que se formula. Partiendo de la tradición de lo goyesco, la **primera sección** presenta la génesis del esperpento. Con el título *Visión de medianoche*, la **segunda sección** analiza el impacto de la I Guerra Mundial en una sociedad que se descompone y cómo la mirada desde el cielo cataliza una nueva manera de observar la realidad, bajo el mismo prisma de los aviones de combate. El propio Valle Inclán, sobrecogido tras sobrevolar las trincheras alemanas, proclama “este será el punto de vista de mi novela, la visión estelar”. Junto a la mirada demiúrgica, desde arriba, los estados alterados de conciencia –desde el espiritismo a las drogas– se constituyen como otra de las grandes estrategias estéticas en los inicios del esperpento, planteadas desde *La pipa de Kiff*.

Pero no debemos olvidar que el esperpento se apoya en una tradición popular muy presente a principios del siglo XX, que se proyecta y se recrea en lo truculento de la condición humana, y que se recoge en la **tercera sección** dividida en tres subsecciones denominadas *Tablado de marionetas*, *El honor de don Friolera* y *los muñecos del compadre Fidel*, que exploran el esperpento desde la evolución de un formato popular que parte de las alulayas, las farsas y las marionetas, las coplas de ciegos, los títeres de cachiporra y el carnaval. Estos ecos de resonancia amplifican una realidad asolada por la violencia, el feminicidio y el militarismo, aspectos relatados ampliamente en la trilogía *Martes de Carnaval* que, desde los espadones decimonónicos,

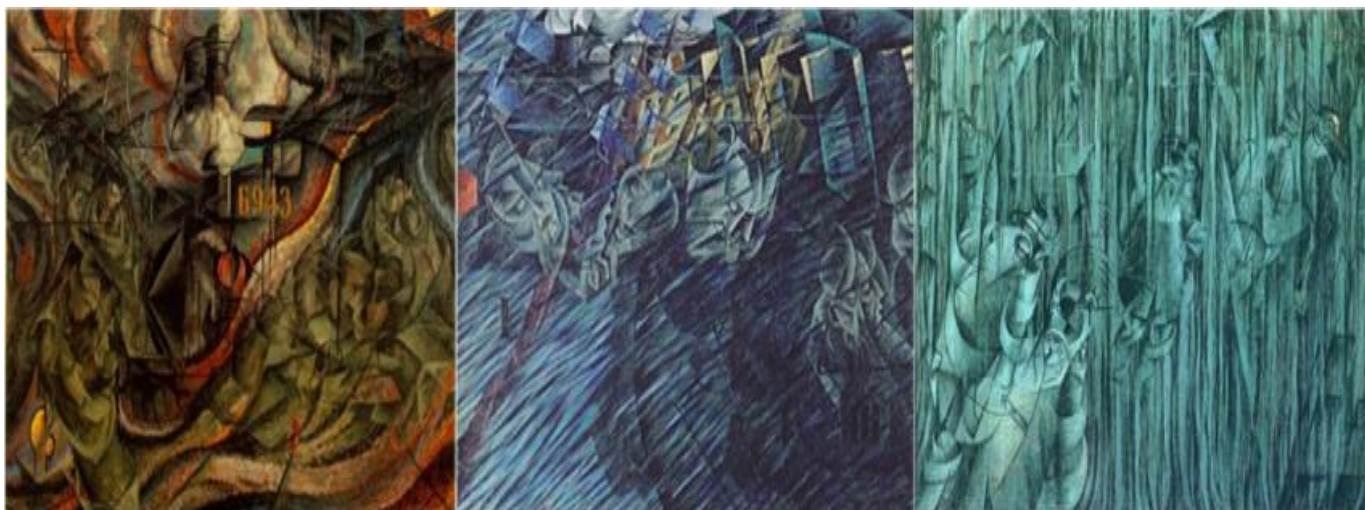
cobran nuevo protagonismo a raíz de los sucesos y consecuencias de la Guerra del Riff. El expresionismo popular se constituye como recurso fundamental para representar la carnavalización de la sociedad, un aspecto básico en la estética del esperpento, que utiliza la enorme fuerza de la cultura popular que se libera en el carnaval para contravenir los papeles preasignados. La obsesión por las máscaras se corresponde asimismo con la fascinación que Valle-Inclán y sus contemporáneos sintieron hacia el teatro de títeres y guiñoles. “Ahora escribo teatro para muñecos”, declaró Valle en una entrevista en 1921. “Es algo que he creado y que yo titulo ‘esperpentos’. Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del Teatro dei Piccoli en Italia”. Valle se sumaba así a la reelaboración vanguardista de este formato, como lo hicieron Gordon Craig o Lola Cueto, aunque con una estética singular. La muñequización de los personajes en el esperpento es metáfora de una condición humana desposeída de voluntad, de un manejo de las masas por las élites ocultas y la consecuente conversión de los seres humanos en peleles.

Una amplia reflexión en torno al fracaso de la bohemia, su memoria y sus fantasmas constituye la **cuarta sección**, en la que la mirada deformante del esperpento se desfigura aún más en las galerías de espejos de las barracas de feria, que devuelven una mirada miserable y sórdida, donde los problemas sociales se recrean en la violencia. El anarquismo y su prestigio entre los intelectuales de este periodo hace su aparición frente a una turba autoritaria, desairada y carnalesca. El collage se configura, en este sentido, como una estrategia representacional muy eficaz. En términos dramáticos, el teatro se aproxima a lo cinematográfico, asumiendo la estructura del “drama en estaciones”, de origen expresionista, pero reinterpretado en clave materialista por autores como Bertolt Brecht.

La **quinta sección** está dedicada a los *Retablos* como expresión popular que amalgama narrativamente la idea de retablo religioso y las tragedias pasionales que arrastran a los personajes a la muerte con un fondo hechicero, sacrílego y supersticioso, presente en el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* de Valle-Inclán.

Tirano Banderas (novela de *Tierra Caliente*) es objeto de la **sexta sección**, en la que la estética esperpéntica desentraña los conflictos que arrastra el colonialismo español en América, además de experimentar con el lenguaje mediante la invención de un idioma sincrético.

Por último, la **séptima sección** y conclusión toma su título de *El ruedo ibérico*, último esperpento inacabado de Valle-Inclán. *El ruedo ibérico* reinterpreta el relato galdosiano de los episodios nacionales, como si toda la historia de España se desarrollara en una gran plaza de toros. Esta noción de tragedia a través del desarrollo de la tauromaquia como espectáculo y dispositivo moderno anticipa el “teatro de la violencia” propio de las vanguardias, tal como lo enunciaban Bataille o Marinetti. Pero, sobre todo, cristaliza todas las tensiones en la guerra civil, que aparece como conclusión no narrada del desarrollo histórico del esperpento.



Umberto Boccioni
States of Mind, 1911
Óleo sobre lienzo (70,5 x 96,2 cm; 70,8 x 95,9 cm; 70,8 x 95,9 cm)



José Gutiérrez Solana
Pájaros, 1921
Óleo sobre lienzo (79 x 56 cm)



Ángeles Santos
Alma que huye de un sueño, 1930
Óleo sobre lienzo (61 x 48 cm)



Joaquim Martí-Bas
Fusilamientos en la plaza de toros de Badajoz, 1937
Óleo sobre lienzo (221 x 327 cm)

EXPOSICIÓN: EN EL AIRE CONMOVIDO...

Fechas: 5-11-24 / 17-3-25

Lugar: Edificio Sabatini, 3ª Planta. Zona A

Organización: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Comisariado: Georges Didi-Huberman

Coordinación: Soledad Liaño

La exposición "En el aire conmovido..." explora el pensamiento de las emociones y de los afectos en respuesta a los nuevos fascismos. Comisariada por el filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman, autor de numerosas publicaciones sobre la historia y la teoría de las imágenes, la muestra se propone articular una antropología política de la emoción en clave poética, esbozando vías de respiración y resistencia que han confrontado la persuasiva dialéctica del poder.

Su título, tomado del quinto verso del "Romance de la luna, luna", primer poema del Romancero Gitano de Lorca, apela a la emoción desbordada y no constreñida o limitada al sujeto. La emoción, en palabras del comisario, es un movimiento del alma que se transmite a través de un cuerpo singular al resto de la sociedad, siendo así susceptible de derivar en una concatenación social de emociones, en definitiva, en una acción de masas. Las emociones, igualmente, nos hablan de movimientos que nos sacan fuera para encontrarnos con nosotros mismos. Son a la vez líneas de fuga y líneas de encuentro. "La emoción no dice yo", escribió Gilles Deleuze, "no es del orden del yo, sino del acontecimiento". No es un estado puramente interno, sino un movimiento que traspasa las fronteras del sujeto y, por tanto, concierne a los demás. Es un movimiento exterior y es una conmoción. Por tanto, es capaz de expandirse, de reverberar, de ampliarse a partir del sujeto conmovido.

La muestra explora, de esta forma, la búsqueda del origen de ese poder que tienen las emociones, diferente de los poderes que tratan de instrumentalizarlas, y trata de trazar su recorrido a través de las reflexiones teóricas y gráficas de diferentes artistas y filósofos. "El niño la mira mira", tercer verso del "Romance de la luna, luna", es el título que el comisario da al inicio y el final de la exposición. La selección de obras que abarca se centra en la emoción infantil, en la expresión desbordada del niño conmovido.

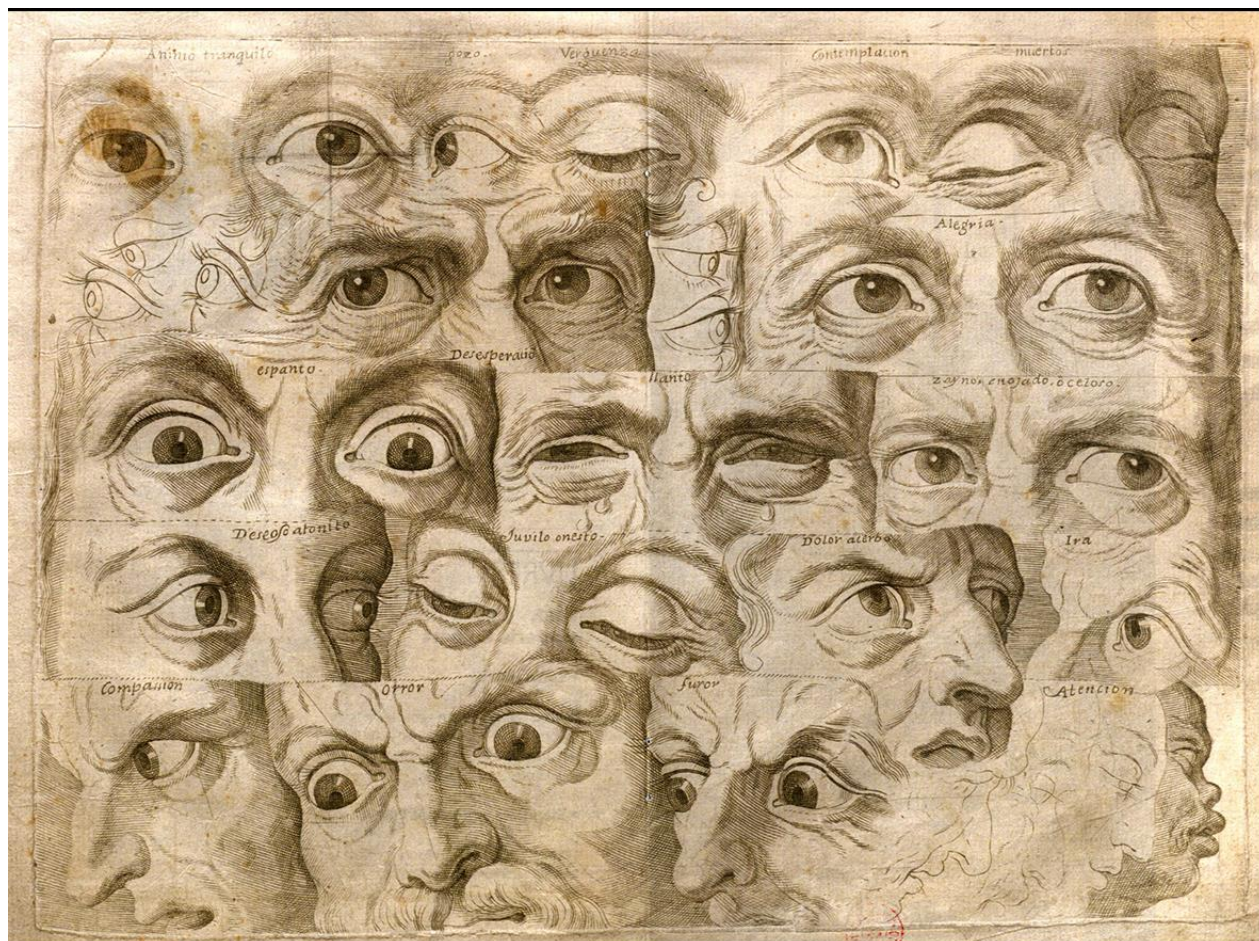
Este preámbulo -al mismo tiempo que coda- nos invita a entrar en la siguiente sección, en la que se recogen las tentativas realizadas en los últimos siglos tanto de clasificar las emociones como la expresión de las pasiones. Es aquí donde dialogarán, por lo tanto, las teorías de Descartes, Kant o Darwin con los dibujos de artistas como Charles Le Brun o Lavater.

Las siguientes secciones se centrarán en cómo esa emoción o sentimiento sale de nosotros y se expresa a través de nuestro rostro y gestos mediante aquello que Aby Warburg denominaba "fórmulas del pathos" o "la teoría del «duende»". Obras de Rodin, Picasso, Giacometti o Dalí ilustrarán así esta teoría y darán paso a un nuevo capítulo en el que se pretende explorar cómo esas emociones pueden conquistar el espacio y cómo los artistas han sabido reflejarlo haciendo, en palabras del comisario, "vibrar las superficies como Artaud o Michaux, modificando sus límites como Sandback, o abrir ese espacio a una nueva dimensión donde se entrelazan la utopía y la esperanza políticas".

De esta manera, la última sección de la muestra aborda cómo las emociones pueden ser transmitidas desde el cuerpo de un solo individuo a un conjunto de personas, es decir, a la sociedad, provocando un movimiento de masas que puede derivar en una sublevación. Y es precisamente en este momento cuando la emoción conoce su más grande, eficaz (y quizás peligrosa) extensión, y por ello dialogarán y se contrapondrán en este punto las emociones emanadas y provocadas desde el poder con las emociones que se oponen a él y lo rechazan, ejemplificadas en las obras de Brecht, Marker o Pasolini.

Partiendo, por tanto, de una precisa selección de fuentes documentales, el concepto de la muestra, exento de ambición enciclopédica, adopta la forma del ensayo en un análisis dialéctico de las emociones que va más allá de la psicología individual y colectiva para detenerse en el significado connotado de los lugares, en tiempos y espacios de percusión poética donde la emoción y la política se aúnan.

Con motivo de esta exposición se publicará un catálogo con un exhaustivo ensayo del comisario, así como una amplia selección de las obras presentes en la misma.



Matías de Irala

*Metodo sucinto i compendioso de cinco simetrias apropiadas a las cinco ordenes de arquitectura
adornada con otras reglas útiles, 1731*



Franco Pinna
Una prefica a Pisticci, 1952



Francisco de Goya y Lucientes
Qué valor!, Ca. 1810



Unica Zürn
Sin título, 196

EXPOSICIÓN: GRADA KILOMBA

Opera to a Black Venus

Fechas: 19-11-24 / 31-3-25

Lugar: Edificio Sabatini, 3ª planta, zonas B y C

Organización: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en coproducción con Staatliche Kunsthalle Baden-Baden

Comisario: Manuel Borja-Villel

Coordinación: Soledad Liaño

Itinerancia:

- Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (21-6-24 / 27-10-24)
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (19-11-24 / 31-3-25)

Grada Kilomba (Portugal, 1968) suele definirse como una artista interdisciplinar que trabaja sobre la memoria, el trauma, el género y el poscolonialismo, interrogando las conexiones entre poder, saber y violencia. Con una sólida base académica en psicoanálisis clínico y filosofía, así como una larga trayectoria como investigadora en la que destaca su publicación *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism* (2008), Kilomba analiza los sistemas dominantes de producción de conocimiento y propone un proceso de desaprendizaje respecto a la epistemología occidental: replantear quiénes han sido los sujetos legitimados para contar historias, reconsiderar cuáles han sido las historias aceptadas como vertebrales, reformular los modos utilizados en la articulación de dichas historias. El título del libro deja intuir que la crítica de la razón colonial también implica una crítica a la linealidad de la historiografía hegemónica, como dan fe los testimonios que recupera a través de entrevistas que evidencian la pervivencia de la opresión racial del pasado en el presente.

Para su próxima exposición en el Museo Reina Sofía, Kilomba presentará *Opera to a Black Venus*, un nuevo proyecto que cerrará la trilogía iniciada con *O Barco | O Barco* (2021) y continuada con *18 Verses* (2022). Kilomba concibe esta nueva pieza como una ópera contemporánea dedicada a una Venus negra que habita en los terrenos del mar y se convierte en el oráculo de relatos de memoria y resistencia. Presentada como una videoinstalación multicanal a gran escala, utiliza el barco como metáfora para abordar cuestiones de desplazamiento, violencia y repetición. *Opera to a Black Venus* permite a la artista urdir nuevas reflexiones y cuestiones a partir de las inercias narrativas postcoloniales; un nuevo relato donde la oposición y la reinención cohabitan, se suceden y se complementan, pues para la artista estos dos procesos sucesivos son necesarios para llevar a cabo el proyecto de descolonización tanto individual como colectivo.

La muestra, además, se completa con un recorrido por una selección de otros proyectos que la artista ha desarrollado en los últimos años. *The Desire Project* (2015-2016), una videoinstalación dividida de manera muy significativa en tres capítulos titulados “While I Speak”, “While I Write” y “While I Walk”, presenta el acto del habla como acción política. Es una buena muestra de la práctica artística de Kilomba, que asume el desafío de transformar toda esa escritura teórica en lecturas dramáticas, actuaciones, fotografías, videos e instalaciones con el fin de dotar de cuerpo al lenguaje.

En la instalación *Table of Goods* (2017) el protagonismo de la palabra es remplazado por la comunicación no verbal, por lo simbólico de la materialidad. La tierra, los granos de café, el café molido, el cacao en polvo, y los trozos de chocolate y azúcar que conforman la pieza, son todos bienes que apelan a la explotación esclavista de territorios coloniales y a su consiguiente puesta en circulación a través de los canales comerciales de las potencias imperialistas, en una sutil pero certera revisión del fondo común que comparten extractivismo, necropolítica y diáspora.

Asimismo, una revisión de *18 Verses* (2022) complementará el recorrido de la muestra en el Museo Reina Sofía. La instalación está articulada por un poema compuesto por 18 versos escritos por la artista, grabados y pintados a mano en piezas de madera cuidadosamente quemadas. El proceso de quemado es una técnica ancestral en la que la madera de pino pasa varias veces por el fuego y el agua, una metáfora visual que Kilomba utiliza para explorar temas como la identidad, el desplazamiento y la pobreza. Los 18 versos, que se muestran inmersos en un paisaje sonoro, permiten a la artista reivindicar las historias acalladas y olvidadas.

Insertas en el contexto del museo o del centro de arte, estas instalaciones problematizan la asepsia del cubo blanco como espacio de exhibición neutral y reclaman nuevos modos de responsabilidad e imaginación institucional.

El trabajo de Grada Kilomba ha sido presentado en citas internacionales como la 32º Bienal de São Paulo (2016), la Documenta 14 de Kassel (2017), la 10ª Bienal de Berlín (2018) o la Bienal de Lubumbashi VI (2019), y ha sido objeto de exposiciones individuales en el Museum of Art, Architecture and Technology de Lisboa (2017-2018), The Power Plant de Toronto (2018), la Pinacoteca de São Paulo (2019) o el Bildmuseet de Umeå (2019).

Muy influida por la obra de Frantz Fanon, Kilomba estudió el psicoanálisis freudiano en el ISPA (Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida) de Lisboa con supervivientes de la guerra de Angola y Mozambique. En esa línea empezó a escribir y publicar relatos antes de ampliar sus intereses a la escenografía, la imagen, el sonido y el movimiento.

Kilomba es doctora en Filosofía por la Freie Universität de Berlín. Ha impartido clases en varias universidades internacionales como la Universidad de Ghana y la Universidad de las Artes de Viena, y ha sido profesora invitada en la Universidad Humboldt de Berlín, en el Departamento de Estudios de Género. Durante varios años, fue artista invitada en el Teatro Maxim Gorki de Berlín, donde desarrolló "Kosmos", una intervención política con artistas refugiados. Grada Kilomba ha formado parte del equipo curatorial de la 35ª Bienal de São Paulo. Es autora del aclamado libro "Plantation Memories" (Unrast, 2008), una recopilación de episodios de racismo cotidiano escritos en forma de breves relatos psicoanalíticos. La artista vive y trabaja en Berlín.



Grada Kilomba
Table of Goods, 2017



Grada Kilomba
18 Verses, 2022
Vista de instalación *Espressioni con Frazioni*, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2022



Grada Kilomba
IllusionsVol. 1, Antigone, 2019.
Instalación de dos proyecciones de video.

EXPOSICIÓN: OLGA DE SOTO
Reconstrucción de una danza macabra

Fechas: 27-02-24 / 01-07-24

Lugar: Edificio Sabatini, Espacio 1

Organización: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Área de Colecciones

Programa: FISURAS

Comisaria: Lola Hinojosa

Coordinación: Almudena Díez / Eva Rodríguez Vera

Restauración: Paula Ercilla

**Ficha artística
del proyecto:** Olga de Soto

Olga de Soto (Valencia, 1972), coreógrafa, bailarina, investigadora en danza y docente afincada en Bruselas, presenta, en colaboración con el Departamento de Colecciones, un nuevo trabajo dentro del programa Fisuras. Esta obra, de nueva producción, pretende generar relaciones con la colección del Museo, a lo largo del tiempo y en diversos contextos. La propuesta revisita y amplía una investigación iniciada por la creadora hace más de una década sobre *La mesa verde* (1932), obra del coreógrafo alemán Kurt Jooss, pieza fundacional de la historia de la danza contemporánea y de fuerte compromiso político antibelicista.

Creada en el periodo de entreguerras y estrenada en París en pleno ascenso del nazismo, *La mesa verde* hunde sus raíces en las danzas macabras medievales y se inspira en los textos políticos de Kurt Tucholsky y de Carl von Ossietzky, quienes ya alertaron de los peligros del nacionalsocialismo en Alemania y sus tendencias antidemocráticas. A pesar del éxito internacional alcanzado por Jooss y su compañía, las leyes antisemitas y la campaña de presión articulada por el nuevo gobierno de Hitler y la prensa asociada, le llevaron junto a su compañía, entre los que había varios miembros judíos, al exilio. Desde entonces, la pieza ha sido interpretada por numerosas compañías alrededor de todo el mundo. Olga de Soto se afana en indagar la huella que permanece en los espectadores que han visto la pieza de Jooss y en los bailarines y bailarinas que la han interpretado, generando un archivo de testimonios de más de 67 horas de duración, a través de cuatro idiomas, seis países y dos continentes.

Un archivo no es considerado como tal hasta que se le da un orden, una sistematización, una interpretación. Todo archivo está dotado de una gramática, de un ritmo, de un lenguaje propio. La performatividad del archivo desplegado por Olga de Soto tuvo su primera presentación escénica en *Una introducción* (2018). En ella se sucedían los cuerpos de las personas entrevistadas, los cuerpos de los bailarines mostrados en las fotografías y el cuerpo de Olga, una cadena de presencias y ausencias. Entre líneas numerosas preguntas, reformuladas en este proyecto expositivo: ¿Dónde quedan los restos de lo escénico? ¿el archivo de la danza está en los documentos, en los cuerpos?, ¿quién decide qué trasciende, qué eventos, performances, acciones, deben perdurar y cuáles no?

El trabajo de investigación de Olga de Soto sobre el propio medio de la danza, su historia, su recepción y transmisión, la convierten en una figura clave para ahondar en estas y otras cuestiones, como el archivo de lo coreográfico, la memoria oral y corporal, o las posibilidades de traducción de lo escénico al espacio expositivo. Esta creadora abandona en el año 2000 la producción coreográfica tradicional para embarcarse en proyectos

en los que la danza demuda palabra, el cuerpo, sonido y el espacio físico se torna espacio mental. La voz como huella y el gesto como vehículo de la percepción estarán en el corazón de este nuevo desbordamiento de la pieza de Jooss que Olga de Soto presenta ahora. El proyecto se acompañará de un encuentro con la artista y un programa de intervenciones coreográficas en los espacios de la Colección, que inviten a penetrar corporalmente en esta nueva fisura practicada al Museo.

Olga de Soto ha desarrollado su carrera principalmente en el ámbito internacional. Entre sus coreografías, presentadas en una veintena de países, destacan *anarborescencias* (Théâtre de la Cité internationale, París, 1999), *Éclats mats* (Centre Pompidou, París, 2001), *INCORPORER ce qui reste ici au dans mon cœur* (Centro Pompidou, París, 2004-2009), *histoire(s)* (Kunstenfestivaldesarts, Bruselas, 2004), *An Introduction* (Tanz Im August, Berlín, 2010) o *Débords* (Festival d'Automne, París, 2012). Ha colaborado con Michèle Anne De Mey, Pierre Droulers, Boris Charmatz y Jérôme Bel, entre otros, y ha sido Premio Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos - SACD (Bélgica, 2013) y nominada al Prix Maeterlinck de la Critique (Bélgica, 2019), entre otras distinciones.



OLGA DE SOTO
Reconstrucción de una danza macabra
Ensayos de "La mesa verde" (Kurt Jooss, 1932), 1964.
Foto: Ger J. van Leeuwen

Para más información:

DEPARTAMENTO DE PRENSA
MUSEO REINA SOFÍA
prensa1@museoreinasofia.es
prensa3@museoreinasofia.es
(+34) 91 774 10 05 / 10 11
www.museoreinasofia.es/prensa

