

# EVEN IN A LANGUAGE THAT IS NOT YOUR OWN



20.10.2023–18.02.2024

# IAN WAELDER

## even in a language that is not your own

Francesco Giaveri

El trabajo de Ian Waelder explora la memoria y la huella, aislando las historias materiales y el lenguaje en relación con su biografía. Trabaja desde la poética del accidente y recolecta fragmentos de lo desechado y caído en el olvido.

«even in a language that is not your own» es un proyecto que plantea un recorrido sobre la memoria a través de una serie de espacios que se suceden, soportando pequeñas intervenciones. Esta muestra no está pensada ni como una suma ni como una secuencia de obras, sino que se concibe como un todo en el que hay que orientarse.

Los elementos que el artista dispone en el espacio apelan al espectador de forma algo extraña, para desplazarnos hacia una experiencia compartida. Explorando el espacio expositivo, nos topamos con imágenes y esculturas diminutas, textos y sonidos. Tras distinguir y descubrir, nos encontramos en una especie de memoria común, aquella que se transmite de manera oral, quizá imprecisa, seguramente incompleta. Y sin embargo reconocible.

En términos ideales, se ha tratado de catapultar al espectador dentro de una cavidad oral, ahí donde se articula el aire que sale de los pulmones *determinando* el habla. Un lugar en apariencia inhóspito y oscuro y sin embargo seguro, como un refugio cierto, con o sin salida. Para llevarlo a cabo, Ian Waelder propone un recorrido donde al silencio se suceden historias en forma de comentarios, casi siempre nimios, que derivan en un amplio abanico de posibilidades y ramificaciones. Se trata de notas a pie de página del texto principal que es esta muestra-recorrido y que se plantea como obra *per se*.

El artista modifica el espacio y establece un itinerario en el que hallamos, a veces de manera inesperada, imágenes y volúmenes que como índices están repletos de referencias. Una estructura fundamental que se desarrolla como un laberinto, un mapa en blanco o, mejor dicho, como un boceto con indicaciones

*A Nose Is A Nose Is A Nose (Injured Bird, The Streets Are Still The Same)* [Una nariz es una nariz es una nariz (pájaro herido, las calles siguen siendo las mismas)], 2023. Zapatilla usada, papel maché, papel tisú, caja de cartón y cristal antireflectante. 31,5 × 23,5 × 15 cm. Cortesía del artista

incompletas y dibujadas de memoria. Como si estuviéramos desplazados dentro de la lengua o el idioma de otro y nos sorprenderíamos al comprender. Tras un primer momento de pérdida de referentes, podría ser que súbitamente nos resulte posible empezar a utilizar este lenguaje ajeno.

Visitar esta exposición, escuchando sus murmullos mientras la paseamos, es como entrar en una caja, en un espacio personal de otro. Un entorno que no nos pertenece, pero al que estamos invitados a curiosear para familiarizarnos con sus objetos y quizá reconocernos en ellos. Uno de los protagonistas de *Following*, una temprana película de Christopher Nolan, asegura, justamente, que 'todos tienen una caja'. Algo que se oculta, aunque, como se infiere en *Following*, inconscientemente se desea mostrar. Una pequeña colección de objetos cuidadosamente dispuestos y conservados. Esta tipología de caja hace referencia a un contenedor, humilde en su estructura, que custodia algo muy importante por su propietario, aunque de escaso o nulo valor económico. Su valor se inscribe en lo afectivo, en los recuerdos y en los momentos personales, en los significados reales o metafóricos, que los objetos ahí conservados descubren a quien los sabe leer. 'Piezas' que funcionan como talismanes, se trata de fragmentos que ayudan a desencadenar sentimientos, a recordar. Puede ser la cajita de la infancia de *Amélie* o *La caja de música*, la prueba de la culpabilidad y del horror en la película de Costa-Gavras.

Los protagonistas de *Following* entran en casas de los demás no tanto para robar, sino porque disfrutaban con reconstruir, imaginar, descubrir personalidades, situaciones, memorias y afectos a partir del *display* que se encuentran, de las disposiciones de efectos personales de quien ahí vive, como si fueran páginas de un diario íntimo y personal de otro. Y la caja, una cavidad oculta pero que quiere descubrirse, funciona de manera similar a un recorrido expositivo o una colección de recuerdos, que nos catapultan en lo personal (y por esto tan irreduciblemente político), de otro.

Esta exposición es una cavidad oral en forma de caja, propone un trajín por un material humilde con destellos y fragmentos que aspiran a proporcionar, a través del reconocimiento, una memoria compartida. Durante la gestación de este proyecto,

junto al artista hemos conversado mucho sobre las cajitas surrealistas de Joseph Cornell y hemos imaginado la casa-estudio de Hanne Darboven en su primer día, cuando todo el espacio estaba aún a disposición de la artista. Nos hemos detenido en aquel instante cuando el aire de los pulmones aún no ha alcanzado la lengua ni los dientes, en aquel momento físico preciso cuando quieres decir algo pero aún no lo has hecho. Nos interesa el momento previo: cuando escuchas algo pero aún no lo entiendes del todo... cuando los objetos personales se comparten y son reconocidos pero aún no han entrado en el circuito de distribución.

Los elementos que el público va encontrando en la sala D de Es Baluard Museu son una serie de obras recientes del artista y otros elementos con una autoría indefinida, aunque todos muy relacionados con un lugar en tránsito hacia una memoria compartida, ahí donde esta exposición pretende llevarnos. Su formato ha sido pensado y realizado como un discurso oral que continuamente apela a lo personal y a lo político, dejando huellas y fragmentos abiertos a la espera del espectador.

La muestra parte de una investigación centrada en la genealogía familiar, la Historia reciente y los paralelismos entre cuerpo y máquina, pero también la orientación, el habla, los gestos que sustituyen las palabras. El comienzo de esta línea de trabajo se da cuando Waelder se muda a Frankfurt en 2017, al darse cuenta de que es el primer miembro de su familia que vuelve a establecerse en Alemania desde la huida de su abuelo a Chile en 1939. Después de seis años, el artista vuelve ahora a Mallorca para presentar su exposición individual en Es Baluard Museu, con la que ahonda en esta línea de investigación y que, de alguna forma, concluye en el presente proyecto asumiendo la forma-exposición que lo aglutina todo, a la vez que lo libera, como un silbido, un canto, una risa...

Durante el primer confinamiento en 2020, Waelder encuentra, en casa de sus padres, un casete que contiene una melodía de piano de su abuelo, el pianista Federico (Friedrich) Waelder. Esta melodía es hasta la fecha el único rastro existente de su música. A lo largo de ese año, una vez al mes, el artista emite esta melodía en una radio de Frankfurt, la ciudad donde vive. Esta pieza fue

recientemente publicada por Heutigen Records en vinilo acompañada de una publicación que incluye una serie de textos.

En toda su investigación a partir de su entorno familiar, la Historia se observa desde el prisma irreducible de lo personal. En 2021, este único registro existente de la improvisación de jazz de Federico Waelder se ha mezclado con otra obra sonora de Ian Waelder, *All My Shoes (Spooky drums n1)* [Todos mis zapatos (tambores pavorosos núm. 1)] (2018), a modo de dueto con piano y percusión. Ese mismo año, el artista realiza junto con su padre una serie de esculturas en arcilla copiando el modelo del coche Opel Olympia. En una ocasión, las peanas sobre las que se exponían las esculturas medían igual que la altura del hombro del padre del artista.

El Opel Olympia es un coche de los años treinta que perteneció a la familia de su abuelo paterno, cuya venta apresurada le permitió huir de Alemania durante el nazismo. Waelder estudió minuciosamente la historia y simbología de ese modelo de automóvil para contrastarlo con su situación a día de hoy. Estas esculturas y los fragmentos del coche se han presentado en distintas formas y se han adaptado de manera específica al contexto expositivo.

Recientemente, Waelder ha estado buscando y adquiriendo partes originales de este modelo de Opel. Entre sus hallazgos están diversos ejemplares de faros y un manual de uso del modelo de 1935, el mismo que perteneció a su familia. El faro ha sido expuesto como instalación en la Kunstverein Wiesbaden (2021) y más adelante en su muestra individual «Is it like today?» [¿Es como hoy?] (2022) en la galería etHALL de Barcelona. En esa ocasión, el artista presentó dos faros originales a la altura exacta de sus ojos que cegaban al visitante al entrar. En el manual se pueden ver imágenes ilustrativas de los pasos a seguir para reparar la mecánica del automóvil, donde manos anónimas sujetan diferentes piezas del coche. Imágenes con las que el artista ha ido trabajando e investigando, ofreciendo un paralelismo con los gestos de las manos de un pianista.

Para la exposición que nos ocupa, el artista ha planteado un ambiente, una arquitectura que dialoga con la del museo y pueda

albergar sus *sculptural footnotes*, notas a pie de página a este texto principal, a modo de esculturas sintomáticas. Fragmentos personales y simbólicos que descubrimos y cuyo valor afectivo vamos reconociendo. Y de repente, quizá, podremos hablar incluso en un idioma que no es el nuestro, en una dimensión que no nos pertenece, pero con la que empatizamos.

Las obras diminutas que salpican el recorrido son comentarios para todos los desvíos que el espectador quiera emprender. La estructura se desarrolla como una caja personal por todo el espacio expositivo, creando una serie de pasillos, salas y sub-salas donde el público se va encontrando con diferentes situaciones y toma conciencia de su propio cuerpo.

A modo de conversación oral, sin pretensiones asertivas, pero con muchas posibles ulteriores derivas, a continuación os dejamos partes de una conversación entre el comisario y el artista.

<sup>FG</sup> Estaba pensando en las manchas y, en general, en las huellas que encontramos a menudo en tus obras. A veces parecen reclamar que nos paremos a descifrar o interpelar algo indeterminado, buscando la clave de un *rebus*.

Pensaba en las manchas que se ven sobre una imagen fotográfica muy latente, casi ocultada bajo el velo del lienzo en tus telas de gran formato... Justamente desde el principio decidimos que estas telas no tendrían cabida en la exposición de Es Baluard Museu... Quizá fue la única cosa que dimos por sentado.

Todo este proyecto aboga por las posibilidades y los límites del lenguaje y lo hace a través de un recorrido (apuntando al aire que sale de los pulmones y pasa por la laringe y la lengua...) como elemento principal. Sin embargo, las manchas y lo inesperado, como en tus lienzos, están muy presentes. Se trata de pequeños desvíos: notas a pie de página o apuntes al margen del texto principal que abren ramificaciones.

Lo inesperado podría ser algo así como entender de repente una lengua que no conocemos, que no es la nuestra...

Reconocer estructuras y sonidos significantes que nos ape-  
lan a un nivel más hondo que la comprensión normalizada  
(‘superficial’, incluso). Así la mancha deja de ser algo sin nom-  
bre para explicarse o simplemente ‘contar algo’... Un indicio  
o un síntoma que apunta a un afuera, donde nos asomamos...

Me acuerdo de la escena con el pintor en *Blow-Up* de  
Antonioni. Un pintor abstracto que confiesa al protago-  
nista que, poco a poco, mirando obstinadamente sus obras  
en el estudio, va encontrando una clave para orientarse en  
sus mismos cuadros..., a diferencia de cuando los acaba de  
pintar, momento en el que ‘no entiende nada’.

<sup>W</sup> La importancia que tiene para mí la huella, el ras-  
tro o, incluso, la herida ha sido algo que se ha mante-  
nido desde mis primeros trabajos en 2012. Desde que  
comencé a desarrollar una práctica usando mi colec-  
ción de cámaras analógicas, y maravillarme siempre  
por esos ‘rayajos’ del negativo o los rastros de polvo  
que se convierten en trazos al agrandar la copia. Todo  
esto es algo que se refleja como un espejo en la forma  
en que observo la ciudad y los objetos que voy encon-  
trando, influenciado, claro está, por mis más de veinte  
años en monopatín. Aun así, la mancha es algo que  
ha aparecido de forma explícita en mis trabajos solo  
recientemente, en los últimos cinco años.

Entiendo la mancha como algo invasivo, una  
marca que se expande ocultando, o simplemente difi-  
cultando la visión de lo que se encuentra detrás. Algo  
que aparece cuando ya conocías el estado anterior de  
la superficie donde ahora está la mancha. De alguna  
manera, es como yo me relaciono con la memoria, que  
es la base de todo mi trabajo.

Con esta muestra que estamos preparando que-  
ría asumir el reto de poder perderme. Generar un  
recorrido que abrazara diferentes capas y sugerencias  
en relación al recuerdo. Cada esquina funciona como

parte de esa lengua, esa voz que quizás no conocemos  
pero resulta familiar. Y te reta a asomarte hacia otro  
callejón. Es un camino lleno de indicios que no tienen  
por qué llevarte a ninguna parte, pero te obligan a  
continuar y generar diferentes puzzles con lo que te vas  
encontrando.

<sup>FG</sup> Me parece relevante la conexión que estableces entre la  
mancha y la memoria. Como esta marca irregular e informe  
cubre en parte o del todo algo anterior, algo conocido que  
antecede el presente y con el que nos encontramos inesp-  
radamente. En mi opinión, se trata ahora de interrogar y  
reconocer estos signos que persisten y han alterado irreme-  
diablemente la superficie donde han caído.

Creo que las manchas no las puedo hacer, sí las puedo  
recibir y sufrir (como la herida que mencionaba). O bien, en  
tú caso, ¿haces las manchas? Entiendo que no te provocas  
heridas adrede [risas], aunque quizá ¿te las esperas cuando  
vas en *skateboard*?

Aquí entramos en el concepto de accidente, de algo  
imprevisto, aunque facilitado a propósito... y sobre todo  
reconocido y aislado en una pieza...

Por esto, creo que hemos dado muchísima importan-  
cia al recorrido de esta exposición, como si fuera una can-  
cha o un ambiente con mucha escenografía (¿quizá un set  
cinematográfico?) que anhela o prepara las condiciones  
óptimas para que la mancha o lo inesperado alcance el cen-  
tro del escenario, el primer plano... Es como si en un libro  
las notas a pie de página ocuparan el centro de las hojas y  
un tamaño de fuente superior al texto principal, encerrado  
y diminuto, relegado al fondo de la página...

<sup>W</sup> Las heridas no me las provocho adrede, pero a veces  
siento que ser artista es un hurgar constante en una  
herida que no se termina de cerrar.

No soy escritor, pero tiendo a entender el espacio expositivo como la página de un libro. Por alguna razón, siempre veo paralelismos entre la escritura y la escultura. En relación a los balances, el ritmo, los espacios. Cómo el tiempo ocupa un lugar, y cómo un objeto puede revelarse muy temprano o juega a la digestión lenta. Eso de volver a leer un relato después de un tiempo y descubrir conexiones nuevas. Me parece necesario escaparse de una lectura demasiado directa, de un significado evidente. Plantear gestos como escribir sin acentos ni signos de puntuación, con los ojos cerrados o mientras subes unas escaleras. La presencia del recorrido en esta exposición la planteo como una escultura. Me interesa porque busca distraer y desorientar, tienes que atar cabos entre las diferentes esculturas que son como notas a pie de página de diferentes recuerdos. *Sculptural footnotes*, como me gusta llamarlas. En este desplazamiento hay tiempo para pensar y establecer relaciones o verse reflejado. Y con eso, llega también el accidente, que ya de por sí está presente en el proceso de cada pieza. Usar la mancha de la taza del café que se ha derramado sobre la página.

Pero sería yo muy *naïve* al pretender que todo aquí es accidente. Por supuesto, hay mucha presencia de la escenografía, de lo teatral o la ficción. Pienso ahora mucho en Juan Muñoz, o incluso en Andy Kaufman, un maestro del silencio y de la espera.

<sup>FG</sup> Y, además, tú no tomas café, ¿cierto?

La ficción en este proyecto utiliza el recorrido como una especie de guion. Sucesivamente esta estructura narrativa viene 'salpicada' de pequeños acentos o marcas que son síntomas o indicios que pueden o no llevarte a otra parte.

Creo que la atención y el perderse son sensaciones y acciones muy buscadas en esta exposición. Aunque parecen ser algo contradictorio. La atención es necesaria, aunque

no suficiente para comprender y establecer un diálogo con el otro.

¿Crees que tus *sculptural footnotes* son indicaciones sobre un mapa o bien pequeñas puertas hacia otra dimensión (más contemplativa y onírica)? Esta dimensión evocativa y algo extraña (aunque reduciendo al mínimo lo raro gratuito) de alguna manera parece conducirnos a otro lado y creo que el uso de las piezas de audio enfatiza este efecto de extrañamiento, el proceso de reconocer y a la vez perder la comprensión clara de lo que nos rodea: lo siniestro. Cuando dejamos de reconocer lo que nos era familiar.

Luego, personalmente me remite al Mike Kelley de *The Trajectory of Light in Plato's Cave (from Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile)* [La trayectoria de la luz en la caverna de Platón (desde la caverna de Platón, la capilla de Rothko, el perfil de Lincoln)], en la que para entrar en la obra y empezar el recorrido hay que agacharse como un gusano. El artista nos obliga a explorar lo visceral y lo primero que hay que hacer es cambiar de postura (física y mentalmente, claro), ¿pero no es esto algo siempre necesario para establecer un diálogo y compartir un relato con el otro?

<sup>W</sup> Sin duda Mike Kelley es una influencia importantísima. Ese algo siempre es necesario, pero ante cierta pasividad o costumbre hace falta llevar las cosas un poco más allá.

Tocas un elemento que para mí es crucial y que consiste en el gesto de retar al espectador de una forma u otra, que el público no sea un sujeto pasivo. No es algo que necesite en cada exposición u obra que hago, pero el espacio de Es Baluard Museu me exigía el reto de ofrecer una experiencia no necesariamente cómoda para quien visite la muestra. Junto a lo irracional de Kelley, admiro en la pintura las tensiones y laberintos que se originan en un rectángulo. Lo que quiero evitar y me molesta sobremedida es cómo terminan

usándose como decoración de fondo y se reducen a formatos predeterminados. En esta exposición quiero trasladar esas composiciones y laberintos visuales a un espacio para experimentar ese «no lugar», con opción a perderse. Manteniendo una atmósfera *uncanny*, cierta familiaridad, pero con un aura extraña que tensa la vista y acaba presionando todo el cuerpo.

En relación a la memoria y la historia de mi familia, la idea del título de la exposición surge por mi estancia en Alemania. Sentir que perteneces a un lenguaje que no es el tuyo, y la frustración de observar desde lejos. La desorientación que esto provoca y la necesidad de reconstruir o ampliar los huecos de silencio.

Sobre estas *sculptural footnotes*, pese a llevar años con este término en la cabeza, me di cuenta hace muy poco que probablemente se me haya colado la referencia de la serie «Footnotes» [Notas a pie de página] de mi muy admirada Ana Jotta (de quién hasta tengo una obra en mi colección). Lo que para mí tienen en común es, primero, que no forman parte de una serie muy marcada, sino que son simplemente anotaciones escultóricas equivalentes a las notas de un cuaderno. Segundo, que guardan entre sí la unión de diferentes objetos de pequeño formato que han estado acumulándose por mi estudio o en casa durante años, esperando el momento de ser utilizados. Es allí cuando me responden sobre algo, e intervengo como quien hace un dibujo alrededor de la página. En el caso que nos ocupa, está muy presente la identidad a través de la nariz, pero de una forma un tanto irónica e interpe-lando a una suerte de autorretrato. Es un elemento muy abierto que pese a tener una relación muy arraigada en anécdotas de mi padre, su familia y el pasado judío a través de mi abuelo, puede llevar a diferentes puertos para distintos públicos. Esa ambigüedad sí que me da cierto pase para jugar en zonas más ficticias u oníricas, como comentas.

<sup>FG</sup> Lo que destaca sobre la ‘gran’ Ana Jotta, o como bien podrían ser las dinámicas acumulativas de Hanne Darboven en su casa-estudio, donde los objetos que te rodean entran en diálogos azarosos y sobre todo te los ‘encuentras’ de manera inesperada, participando al fin y al cabo de un lenguaje que no es el tuyo... Todo esto me recuerda un poco, y desde el comienzo hablando del recorrido y del lenguaje, estuve pensando en la ‘zona’ de *Stalker* de Tarkovsky, llena de trampas y restos, en un entorno casi desconocido, pero también la ‘interzona’ de Burroughs en *Naked Lunch*... Aunque, quizá, para describir más eficazmente este proyecto expositivo está «Interzone» de Joy Division, en *Unknown Pleasures*. Más que una descripción, esta pieza musical me parece casi una invocación... ¿Qué te parece?

<sup>W</sup> ¡Totalmente! «Around the corner...», ese gesto del asomo: primero, quizás la nariz, parte de un pie, luego los ojos. Después el cuerpo. Y continuar el cruce de esa esquina en un lugar desconocido. Yo pienso en Venecia en invierno. O la Venecia de calles solitarias de la novela de Thomas Mann. Cada paso es un eco que rellena un espacio. Mientras hablamos, sigo sin saber qué forma tendrá esta exposición (seamos honestos con quien nos lee). Y tengo muchas ganas de poder estar en las salas del museo y dejarme llevar para reaccionar *in situ* a lo que me encuentre. Porque a pesar de mi poder de control sobre lo que va a ser el espacio y las obras, yo también me encuentro en un lugar de desconocimiento total. Y esa tensión generará lo que está por venir. En general, tenemos que respetar ciertos parámetros dados por la institución, pero eso también va en contra de la naturaleza de muchos procesos creativos. Y todo este diálogo o choque no deja de ser un buen aprendizaje.

He estado leyendo, de pura casualidad, bastantes textos que tienen que ver con el caminar o la espera.

Un pasaje que me resultó muy gracioso lo encontré en la introducción de Liz Themerson en un libro de Vila-Matas (*Perder teorías*, 2010), donde se menciona la anécdota de Pío Baroja que el día en que estalló la guerra civil española se fue a la frontera de Francia, que «estaba al lado de su casa». Y así, como quien va a la panadería, se exilia en el país vecino.



*Sprain (38)* [Esguince (38)], 2023. Horma antigua de madera, porcelana de secado al aire. 24×11,5×8 cm. Cortesía del artista





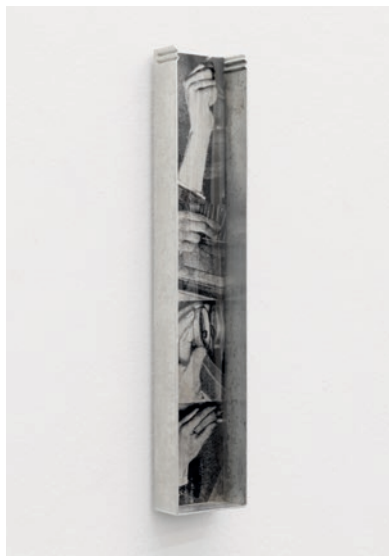
*Teo Goes For A Walk* [Teo se va a pasear], 2019. Fotografías tomadas por Teo Waelder, hermano del artista, del barrio en el que crecieron Ian y él. Instalación realizada con impresiones con chorro de tinta sobre láminas de PVC transparente. 260 × 140 cm cada una. Cortesía del artista. Vista de la exposición «Teo's Pink Panther», Las Palmas (Lisboa), 2019



*From Time To Time* [De vez en cuando], 2022-2023. Dos faros originales del Opel Olympia encendidos (modelo de 1935), sistema de cables y tensores, pista estéreo en bucle. Dimensiones variables. Cortesía del artista. Vista de la exposición «GROTTO – Städelschule Graduates», Danziger Platz 12 (Fráncfort del Meno)

*Romantic Gestures (Assembly Line)* [Gestos románticos (línea de montaje)], 2022. Impresiones con chorro de tinta sobre película de acetato, objeto metálico encontrado. 53 × 10 × 5 cm. Cortesía Colección Familia Braunsfelder, Colonia

*The Car Of Our Time (Background vehicle)* [(El coche de nuestra época (vehículo histórico)], 2021. Realizado en colaboración con Juan Waelder, padre del artista. Esparto y masilla sobre pedestal de DM en bruto a la altura de los hombros de su padre (135 cm). 38 × 76 × 166 cm (incluido el pedestal). Cortesía del artista



*To Handle with Care (Bare Hands #01)* [Manipular con cuidado (manos desnudas núm. 1)], 2022. Recorte de impresión con chorro de tinta sobre acetato pegado a la pared de detrás del espacio expositivo. Serie compuesta por varios recortes de manos que originariamente sostenían diferentes partes del Opel Olympia en el manual de instrucciones de 1935. 24 × 14,5 cm. Cortesía del artista

*From hip to fingertip (Opel upside down)* [De la cadera a la punta del dedo (Opel cabeza abajo)], 2022. Resto del molde de resina acrílica de la escultura del Opel Olympia realizada en colaboración entre el artista y su padre, Juan Waelder. Masilla en la pared, varas de hierro, restos en la pared y en el suelo. Cortesía del artista



*Background Vehicle #03 (Les Quatre Cents Coups)* [Vehículo de fondo núm. 03 (Les Quatre Cents Coups)], 2022. Impresión láser pegada a la pared, clavo. 13,9 × 5,8 cm. Cortesía del artista

*even in a language that is not your own (model)* [incluso en un lenguaje que no es el tuyo (maqueta)], 2023. Recorrido, estructuras de cartón. *Site-specific* para el Espacio D de Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma. Cortesía del artista

## IMÁGENES PARA MOMENTOS EN LOS QUE NOS FALTAN LAS PALABRAS

Carina Bukuts

«Estamos hechos para la memoria, estamos hechos para la poesía o posiblemente estamos hechos para el olvido. Pero algo queda y ese algo es la historia o la poesía, que no son esencialmente distintas.»

—Jorge Luis Borges, *La divina comedia*, 1977<sup>1</sup>

En los albores de la historia del arte como disciplina académica, la historia vital del artista era la base principal para explicar e interpretar sus obras. Sin embargo, debido a su tendencia a glorificar como genios a personas excepcionales al tiempo que se hacía caso omiso del contexto social e histórico general, este enfoque acabó siendo objeto de críticas y tachado de conservador. A resultas de ello, durante mis estudios de Historia del Arte, y los de muchas generaciones que me han precedido, me instruyeron a no analizar nunca una obra de arte basándome en la biografía de su autor, ya que ello, supuestamente, podía socavar su autonomía. Pero lo que no me enseñaron fue el pasado sesgado de la propia historia del arte con relación a cuestiones de género, clase y raza que dio forma a esa metodología. Eso es algo que aprendí, sobre todo, de los propios artistas, en particular de aquellos a quienes inicialmente se negó el acceso a lo que denominamos «canon». Asumir que un asunto no merece nuestra atención porque es personal equivale a ignorar las estructuras subyacentes que permiten a algunos individuos actuar a la par que se niega a otras ese mismo derecho. Es decir, que si la biografía llama a tu puerta, invítala a entrar, ofrécele una taza de té y siéntate a escuchar.

Ian Waelder nació en 1993 en Madrid, y posteriormente se trasladó a Mallorca, donde pasó gran parte de su vida y donde Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma acoge hoy su exposición individual, «even in a language that is not your own». En abril de 1992, un año antes de su nacimiento, Jacques Derrida dio una conferencia

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

en el simposio internacional «Echoes from Elsewhere / Renvois d'ailleurs» celebrado en la Louisiana State University de Baton Rouge (Estados Unidos). Organizado por Patrick Mensah y David Wills y presidido por Édouard Glissant, aquel simposio analizó con ojo crítico el estado de la francofonía a la luz del auge de la teoría poscolonial. La conferencia de Derrida fue tan personal como política; en ella abordó su experiencia como judío francoargelino, la pugna con el francés por ser el idioma del colonizador y la construcción de la identidad. A lo largo de toda la charla, Derrida utilizó (variantes de) una expresión para obtener una síntesis que siguiera siendo cierta al margen de cualquier modulación: «No tengo más que una lengua, y no es la mía.»<sup>2</sup> Tanto el título de la exposición de Waelder como la cita de Derrida atestiguan el hecho de que hablar un idioma no significa necesariamente poseerlo; a menudo, la propiedad es más un acto de reivindicación que una condición dada. Los artistas lo saben bien, dado que la práctica de organizar una exposición es, en gran medida, una negociación con los posibles modos de ocupar el espacio. La muestra de Ian Waelder «Teo's Pink Panther» [La Pantera Rosa de Teo] (2019) en el espacio Las Palmas (Lisboa), regentado por artistas, fue asimismo un intento (podría decirse que su primer intento) de reclamar su propiedad y complicar el concepto de biografía dentro de su práctica artística. Empleando las características paredes rosas de la galería lisbonense como punto de partida, Waelder presentó una serie de obras fotográficas en blanco y negro impresas en cortinas de PVC transparentes colgadas del techo. Como se deduce del título *Teo Goes For A Walk* [Teo sale de paseo] (2019) y se indica en su descripción se trata de fotografías tomadas por Teo Waelder del barrio donde crecieron Ian y él, un barrio de Calviá (Mallorca) conocido como La Pantera Rosa. En esta, como en tantas obras y exposiciones del artista, los títulos nunca son aleatorios ni fortuitos, sino que funcionan como herramienta para desbloquear significados de lo que nos muestra. Entre las fotografías encontramos farolas, declaraciones de amor en grafitis, tejados

2. La conferencia se publicó originalmente en una versión ampliada en francés en 1996 y más tarde se tradujo al castellano. La cita está extraída de la traducción de Horacio Pons de Jacques Derrida, *El monolingüismo del otro* (Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1996).

repetitivos del mismo tipo de edificio en urbanizaciones y una verja abierta, o la única imagen que retrata un entorno doméstico: un salón con despacho, con su escritorio, silla giratoria, sofá y una Monstera al fondo. Esa planta, que aparece de manera reiterada en la obra de Waelder a partir de esta exposición, fue un regalo que les hicieron a sus padres el día que nació él y que ha ido creciendo desde entonces. Tomadas originalmente por el hermano de Waelder, Teo, y luego transformadas en una instalación, las fotografías son uno de los primeros ejemplos dentro de su obra en los que el artista colaboró con miembros de su familia a fin de abordar temas relacionados con la memoria y la herencia.

En 2021, Waelder trabajó con su padre, Juan, escultor a su vez, en *The Car of Our Time (Background vehicle)* [El coche de nuestra época (vehículo histórico)] (2021), una reproducción de yeso a tamaño reducido de un Opel Olympia sobre un plinto de MDF a la altura del hombro de su padre. Lanzado al mercado en 1935, aquel modelo de automóvil se bautizó en honor a los esperadísimos Juegos Olímpicos de 1936 en Berlín, que Hitler aprovecharía para promocionar la ideología nacionalsocialista. Los padres del pianista alemán Friedrich Wälder, el abuelo del artista, se contaron entre los muchos que adquirieron aquel modelo de coche. Utilizados con frecuencia como símbolo de movilidad y libertad, los coches se contaban entre los muchos artículos de cuya propiedad se privó a los judíos mediante las leyes racistas y antisemitas de Núremberg, que fueron promulgándose con distintas variantes a partir de 1935 y acabaron por despojar a los judíos de su ciudadanía alemana y convertirlos en apátridas. Como muchos de los miembros de su familia, Friedrich fue internado en un campo de concentración, pero logró escapar y huir a Chile en 1939 con el dinero que había obtenido por el Opel Olympia. De este modo se convirtió en el único pariente del artista que sobrevivió al Holocausto. En Santiago de Chile, Friedrich Wälder se convirtió en Federico Waelder, con la diéresis alterada de su apellido como último vestigio de su pasado alemán. Ian Waelder no llegó a conocer a su abuelo, que murió en 1989, durante la dictadura de Augusto Pinochet. De ahí que esculpir *The Car of Our Time (Background vehicle)* con su padre no fuera solo una colaboración familiar entre dos artistas, sino también un intento por restaurar a través de lo táctil lo que se da por perdido cuando no existen documentos históricos, cuando las palabras no bastan.



La elección de materiales de Waelder constituye una reflexión sobre la construcción de la memoria. Mediante el uso de materiales corrientes, como el yeso, el pegamento, el papel maché, alguna que otra zapatilla deportiva y piezas de cartón, su obra escultórica da forma a aquello que no se ha archivado, fotografiado, grabado ni escrito. En *Injured Bird (The Streets Are Still the Same)* [Pájaro herido (las calles siguen siendo las mismas)] (2023), los cartones reutilizados no solo abordan su uso intencionado como contenedor para guardar y proteger, sino también la noción de durabilidad como tal; una zapatilla deportiva enyesada y doblada recuerda a un cuerpo exhausto en el suelo a la vez que evoca la multitud de movimientos y pasos realizados con ella. Muchos de los objetos que el artista incluye en su obra no son hallazgos suyos: algunos le llegaron de manos de otras personas. Lo mismo ocurre con *Sprain (38)* [Esguince (38)] (2023), una escultura compuesta de una horma de madera antigua sobre la que Waelder modeló una nariz hecha de porcelana secada al aire. Gina, la madre de Waelder, encontró esa horma muchos años atrás y, sin saber muy bien cuál era su origen, se la dio a su hijo respondiendo a una especie de instinto maternal que le decía que quizá podría figurar en una de sus obras, y así ha sido, en efecto. Por un lado, el título enlaza el tipo de lesión que tanto la nariz como los pies pueden sufrir; por el otro, el número entre paréntesis, que indica la talla del zapato del molde, cobra prominencia si tenemos en cuenta la relevancia del año 1938 en la biografía de la familia del artista: fue el año de la Noche de los Cristales Rotos, cuando los nazis capturaron a su abuelo. Asignando significado a algo supuestamente insignificante, Ian Waelder pone en tela de juicio nuestra percepción de la normalidad, o más bien la construcción de la normatividad, y subraya la ideología política que acompaña a un pensamiento ceñido a tales limitaciones. Al observar la materialidad de estas obras salta a la vista que el arte povera ha tenido una gran influencia en Waelder; sin embargo, mientras que el desaparecido historiador del arte Germano Celant consideraba que *pobre* era un atributo adecuado para describir las obras de artistas como Luciano Fabro, Alighiero Boetti o Jannis Kounellis, tal vez *poroso* sería un término más idóneo para aludir a la práctica de Waelder. Aunque muchas de las piezas presentes en su corpus de obra son porosas en un sentido material, me gustaría llamar la atención sobre su potencial como metáfora de la presencia de múltiples aberturas dentro de una forma, lo que

genera permeabilidad. Por ejemplo, la escultura de arcilla *A Nose is A Nose is A Nose* [Una nariz es una nariz es una nariz] (2023) —cuyo recurrente título alude a la poesía de Gertrude Stein<sup>3</sup>— podría parecerle al visitante una nariz judía estereotipada, pero también hace referencia a anécdotas personales que el padre del artista le había contado acerca de la característica nariz que comparten los miembros de la familia Waelder. Una indicación de pertenencia que solo puede percibirse mediante características físicas. En este sentido, es una coincidencia curiosa que el periódico que Waelder ha utilizado como telón de fondo en varias obras basadas en papel, el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, sea el mismo en el que Walter Benjamin y Asja Lacis publicaron su ensayo sobre la ciudad de Nápoles en 1925, en el que introdujeron la porosidad como concepto de pensamiento. Para ellos, la porosidad es una consecuencia de «la pasión por la improvisación, que exige conservar el espacio y la oportunidad a cualquier precio».<sup>4</sup> Considero que la práctica de Ian Waelder también está guiada por la improvisación, aspecto que comparte con su abuelo. Mientras que en el caso de Friedrich/Federico dicho aspecto halla expresión a través de la música *jazz*, en el de Ian lo hace a través de su pasión por el monopatín, en el que la habilidad de improvisar es clave. Tanto en el ámbito de la música como en el del deporte, improvisar significa abrazar lo desconocido, estar preparado para fracasar y caer, y volver a ponerse en pie las veces que haga falta. La improvisación es un acto de resiliencia.

Otro interés que comparten abuelo y nieto es la fotografía. Ahora bien, una vez más fue el padre de Ian Waelder quien hizo de puente entre las dos generaciones, al transmitirle a su hijo la afinidad por el método y los conocimientos técnicos desde una edad muy temprana. Pese a que la práctica de Waelder abarca muchas técnicas, a menudo tengo la sensación de que, en gran medida, su pensamiento está vinculado a los modos en que una cámara permite fijar el tiempo. Ian Waelder es un fotógrafo con talento que en el último decenio ha apartado su dedo cada vez más del disparador (al menos, en su obra artística) y, en lugar de ello, su mano se ha vuelto más visible en el trabajo con material

3. «Una rosa es una rosa es una rosa», del poema de Stein *Sacred Emily* (1935).

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

de archivo. Evocando referencias como la obra fundamental de Bruno Munari *Supplemento al dizionario italiano* (1963) —libro que recoge las maneras de expresarse a través del cuerpo en lugar de mediante el lenguaje oral— o la obsesión por las manos en las películas de Robert Bresson, Waelder crea una serie de obras fotográficas centradas en los gestos. Todas ellas se han extraído de fotografías incluidas en el manual de instrucciones del Opel Olympia de 1935. En *Family Nose (Bare Hands) no 2* [Nariz de familia (manos desnudas) núm. 2] (2021), una placa metálica que muestra leves signos de erosión sirve como soporte de una fotografía recortada de una mano cambiando un neumático (o al menos eso es lo que el artista nos induce a creer a partir del recorte que nos presenta), así como una nariz de yeso y una fotografía en blanco y negro de una pareja besándose en la que el ojo avezado puede detectar un Opel Olympia en segundo plano. La combinación de fotogramas de archivo en los que el coche hace un cameo con reproducciones del manual de instrucciones histórico es en sí una declaración contundente sobre la circulación de imágenes y la construcción de iconografías, pero, por el hecho de aplicar estas imágenes con solo unas gotitas de pegamento sobre una placa de acero que dista mucho de ser inoxidable, *Family Nose (Bare Hands)* aborda además la frágil naturaleza de los recuerdos. Creo que Ian Waelder siente interés por la repetición, porque, por más que uno tome fotografías instantáneas del mismo tema una y otra vez con la expectativa de que las imágenes obtenidas sean iguales, al examinarlas con detenimiento se aprecian las diferencias y, por lo tanto, un cambio en su significado. Y aunque *To Handle With Care (Bare Hands #01)* [Manipular con cuidado (manos desnudas) núm. 1] (2022), una impresión sobre acetato a la pared, también derive de una mano recortada del manual de instrucciones del Opel Olympia, en este caso el artista ha eliminado cualquier indicio que pudiera delatar que los gestos inmortalizados guardan relación con la manipulación de un coche. Mediante esta fragmentación adicional y posterior concentración del material, Waelder filtra y deja al margen la verdad, que es precisamente lo que hacen los poetas. Reflexionando sobre cómo el trabajo de desconocidos o de las personas más allegadas a él ocupa un lugar prominente en la práctica del artista, llego a la conclusión de que sus obras son también reflexiones sobre la relación entre propiedad y autoría. En definitiva, si no podemos poseer un lenguaje, ¿podemos al menos llamarlo por nuestro nombre?

*even in a language that is not your own*

Ian Waelder

Del 20 de octubre de 2023  
al 18 de febrero de 2024

#### Organización

Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma

#### Comisariado

Francesco Giaveri

#### Coordinación exposición

Soad Houman  
Solange Ariles

#### Registro

Rosa Espinosa

#### Montaje

Art Life  
Es Baluard Museu

#### Supervisión técnica

Adrià Clapés y Joan Pizà

#### Seguros

Correduría Howden RS

#### Diseño gráfico

Hermanos Berenguer

#### Textos

Francesco Giaveri. Comisario  
Carina Bukuts. Comisaria,  
escritora y editora

#### Corrección y Traducción

Àngels Álvarez  
la correccional

#### Impresión

Esment Impremta

ISBN 978-84-18803-84-0  
DL PM 01355-2023

Ejemplar gratuito. Prohibida su venta

© de la presente edición,  
Fundació Es Baluard Museu d'Art  
Contemporani de Palma, 2023  
© de los textos, los autores  
© de la obra, Ian Waelder, 2023

#### Créditos fotográficos

Cubierta, cortesía del artista.  
Fotografía: Violeta Mayoral  
Cortesía del artista. Fotografía:  
John Forest, p. 15, 20  
Cortesía del artista y Las Palmas, Lisboa.  
Fotografía: Samuel Duarte, p. 16  
Cortesía del artista. Fotografía:  
Ivan Murzin, p. 17  
Cortesía Colección Familia  
Braunsfelder, Colonia. Fotografía:  
Jiyoon Chung, p. 18  
Cortesía L21, Palma. Fotografía:  
Natasha Lebedeva, p. 18  
Cortesía ethall Galería, Barcelona.  
Fotografía: Juande Jarillo, p. 19, 20  
Cortesía del artista p. 20

#### Agradecimientos

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

#IANWAELDERESBALUARD  
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD  
MUSEU D'ART  
CONTEMPORANI  
DE PALMA

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10  
07012 PALMA  
T. (+34) 971 908 200

HORARIO: DE MARTES A SÁBADO DE 10 A 20 H  
DOMINGO DE 10 A 15 H