

REMAKE RESNAIS

Duncan Campbell • Nina Fischer & Maroan el Sani

Daniel García Andújar • Candida Höfer • Dora Maar • Alain Resnais

Esta exposición intenta indagar en cómo algunos de los trabajos de los años 50 del cineasta francés Alain Resnais (1922 - 2014) influyen actualmente en una nueva generación de artistas de diferentes nacionalidades para establecer relaciones estéticas y políticas con el presente. Concretamente, tres de sus películas serán proyectadas e instaladas en los espacios del CAAC: *Toute la mémoire du monde*, de 1956, *Les statues meurent aussi*, de 1953, que realizó junto a Chris Marker y Ghislain Cloquet, y *Guernica*, de 1950 con Robert Hessens.

En el dispositivo de exhibición pensado, la estructura es simétrica y se repite: tres conjuntos para cada una de las tres películas elegidas. Partiendo desde el objeto de investigación de cada una de ellas, se establece un discurso expositivo en el que planteamiento, nudo y desenlace se desarrolla siempre de manera inversa, tanto cronológica como expositiva. Primero, un conjunto de obras que pueden significar el asunto o materia a tratar, en segundo lugar, una reinterpretación de cada filme por un artista contemporáneo y, por último, la película de Resnais. Es decir, es una especie de viaje hacia el pasado desde el presente, al igual que también lo es cada uno de estos documentales ensayísticos.

Así, respecto a la memoria y su contención, señalizada en la antigua sede de la Biblioteca Nacional de Francia (París), se exhibe primero un conjunto de fotografías de Candida Höfer en las que el actual edificio se funde con el anterior, para a continuación proyectarse una videoinstalación de Nina Fisher & Maroan el Sani basada justamente en lo que el espectador encuentra en tercer lugar: el filme de Resnais sobre el conocimiento y la necesidad de archivo. El colonialismo y sus derivas es el sustrato del segundo bloque a partir de la escultura africana –de una selección de piezas de diferentes épocas de una colección particular de Madrid– junto a la obra de Duncan Campbell, un ensayo fílmico a partir de otro ensayo fílmico de Resnais.

La barbarie significada en un cuadro, *Guernica* de Picasso, centra el tercer y último tramo de la muestra. A las fotografías de Dora Maar sobre su proceso de elaboración se unen dos obras de Daniel García Andújar en las que la famosa pintura es abordada desde dos enfoques distintos y complementarios, junto a la declamatoria película de Alain Resnais.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

www.caac.es

Organiza:



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA

25CAAC
AÑOS
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo 1990 – 2015

Con la colaboración de:



INSTITUT
FRANÇAIS

SEVILLA FESTIVAL DE CINE EUROPEO

Es un proyecto de:
ICAS
Instituto de la Cultura
del Área de Sevilla

REMAKE RESNAIS

Duncan Campbell • Nina Fischer & Maroan el Sani

Daniel García Andújar • Candida Höfer • Dora Maar • Alain Resnais

This exhibition explores how some of the 1950s films of French director Alain Resnais (1922 - 2014) are inspiring a new generation of artists from different countries to establish aesthetic and political ties to the present. Three of his films will be screened and displayed at the CAAC: *Toute la mémoire du monde* (All the Memory of the World) from 1956; *Les statues meurent aussi* (Statues Also Die) from 1953, co-directed with Chris Marker and Ghislain Cloquet; and *Guernica*, made in 1950 with Robert Hessens.

The exhibition layout has been given a symmetrical, repetitive structure, with three clusters for each of the three selected films. Taking the theme investigated in each film as its starting point, the exhibition narrative follows a pattern where the order of exposition, climax and denouement is consistently reverse, both chronologically and visually. First the visitor sees a set of pieces that represent the subject or theme in question; next, a reinterpretation of each film by a contemporary artist; and finally, Resnais's cinematographic work. It is, in other words, a kind of journey from the present to the past, just like each of the French filmmaker's documentary essays.

Thus, the section devoted to memory and its containment—a theme embodied in the former home of the Bibliothèque nationale de France in Paris—opens with a series of photographs by Candida Höfer in which the current and old buildings blend together. These are followed by Nina Fisher & Maroan el Sani's video installation, which in turn is based on the third element we encounter: Resnais's film about knowledge and the need to archive it. Colonialism and its derivations form the core of the next section, where examples of African sculpture produced in different periods from a private collection in Madrid are juxtaposed with Duncan Campbell's work, a film essay based on another film essay by Resnais that closes the second cycle.

The pictorial depiction of human barbarity in Picasso's *Guernica* is the focus of the show's third and final segment, where Dora Maar's photographic record of the original work's creative process are joined by two pieces by Daniel García Andújar, which approach the famous painting from two different yet complementary angles, and Alain Resnais's declamatory moving picture.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

www.caac.es

Organized by:



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA

25CAAC
AÑOS
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo 1990 - 2015

In collaboration with:



**INSTITUT
FRANÇAIS**

SEVILLA FESTIVAL DE CINE EUROPEO

Es un proyecto de:
ICAS
Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla

CANDIDA HÖFER (Eberswalde, Alemania, 1944)

De izquierda a derecha:
From left to right:

BNF XX, 1998

BNF XXII, 1998

BNF XXIX, 1998

Bibliothèque Nationale de France Paris II, Architekt Dominique Perrault, 1997

*Biblioteca Nacional de Francia París II, Arquitecto Dominique Perrault
(National Library of France Paris II, Architect Dominique Perrault)*

Bibliothèque Nationale de France Paris I, Architekt Dominique Perrault, 1997

*Biblioteca Nacional de Francia París I, Arquitecto Dominique Perrault
(National Library of France Paris II, Architect Dominique Perrault)*

Fotografías sobre Plexiglas, 85 x 85 cm

CORTESÍA DE LA ARTISTA

Museos, bibliotecas y archivos se han convertido desde comienzos de los años 80 en tema esencial y constante de la fotografía de Candida Höfer; son los lugares donde se colecciona, conserva, expone y produce conocimiento. Esto, que al principio puede sonar poco espectacular, cuando se examina más detenidamente se revela como un juego complejo y fascinante con la fotografía como medio y objeto de esas instituciones: un juego constituido dentro de la imagen y en la comparación mutua de las imágenes. Höfer fotografía espacios: salas de exposiciones, salas de lectura, entradas laterales y escaleras de acceso, salas de estar, pasillos, puestos de trabajo, almacenes y depósitos, siempre trabajando con luz natural y sin manipulaciones posteriores.

En sus fotografías casi nunca se ven personas, a pesar de lo cual los usuarios parecen estar siempre presentes como imágenes mentales que determinan los espacios y los objetos, no como una huella de lo que ya estuvo, sino como huella de lo que siempre retorna. Intensificada por la ausencia del sujeto humano y por la indiferencia hacia posibles jerarquizaciones en el sistema del espacio institucional, la mirada de Höfer da la impresión de registrar de un modo neutro y, por decirlo así, preciso¹.

En su serie sobre bibliotecas, a la que pertenecen estas fotografías de la Biblioteca Nacional de Francia, Höfer centra su atención en la misma institución en la que Resnais rodó la película *Toute la mémoire du monde* (Toda la memoria del mundo). Dos de ellas son del nuevo edificio de esta importante institución cultural y las otras tres fueron tomadas de la antigua sede, en clara referencia a los estratos de la memoria producidos por el tiempo y la acción política.

1. Extracto del texto de Estelle Blaschke “Candida Höfer: trabajar con fotografía sobre la fotografía” publicado en el catálogo de la exposición *Candida Höfer. Projects: Done*, que tuvo lugar en el CAAC en 2010.

Since the early 1980s, museums, libraries and archives have been a fundamental, constant theme in the photographic work of Candida Höfer, as places where people collect, preserve, exhibit and generate knowledge. Though this may sound like a rather unexciting theme, when we look closely we discover that her oeuvre is an intricate, fascinating game where photography is both the vehicle and object of those institutions, a game played inside each image and in the mutual comparison of images. Höfer photographs spaces—exhibition halls, reading rooms, side entrances and staircases, sitting rooms, corridors, work stations, storerooms and warehouses—and refuses to use artificial lighting or manipulative editing techniques.

People rarely appear in her photographs, yet the users always seem to be present as mental images that condition and define the spaces and objects—not as traces of what was once there, but as the imprint of what always returns. Intensified by the absence of human subjects and her indifference towards possible hierarchies in the system of institutional space, Höfer’s gaze seems to register each scene in a neutral and, for lack of a better word, precise mode of vision¹.

In her libraries series, to which these photographs of the Bibliothèque nationale de France belong, Höfer turns her attention to the same institution in which Resnais filmed *Toute la mémoire du monde* (All the World’s Memory). Two of her images show the new building of this iconic cultural institution, while the other three were taken at its former home, an obvious nod to the layers of memory deposited by time and political action.

1. Excerpt from the text by Estelle Blaschke, “Candida Höfer: On Working with Photography on Photography”, published in the catalogue of the exhibition *Candida Höfer. Projects: Done*, held at the CAAC in 2010.

NINA FISCHER & MAROAN EL SANI

(Emden, Alemania, 1965 y Duisburg, Alemania, 1966)

***Toute la mémoire du monde - Alles Wissen dieser Welt*, 2006** *Toda la memoria del mundo (All the World's Memory)*

Videoinstalación de 2 canales, color, sonido, 7'

CORTESÍA DE LOS ARTISTAS Y GALERÍA EIGEN + ART LEIPZIG / BERLÍN

“Aquí se prefigura un tiempo en el que se resolverán todos los enigmas, un tiempo en el que este y otros universos revelarán sus claves. Y esto se debe a que los lectores, sentados ante un fragmento del conocimiento universal, encontrarán, uno tras otro, pedazos del mismo secreto, que responde a un bello nombre: felicidad”.

(de la película de Alain Resnais *Toute la mémoire du monde* [Toda la memoria del mundo], 1956)

La vieja Biblioteca Nacional de Francia, situada en el centro de París, está hoy vacía en su mayor parte. Las 11 plantas del depósito y una espaciosa sala de lectura están desocupadas. En 1956, esta biblioteca fue el escenario de una película de Alain Resnais, el director de *Hiroshima mon amour* (Hiroshima, mi amor) y *L'Année dernière à Marienbad* (El año pasado en Marienbad). En su documental *Toute la mémoire du monde* (Toda la memoria del mundo), de 20 minutos de duración, Alain Resnais muestra el funcionamiento de la biblioteca como almacén del conocimiento del mundo; nos deja ver cómo, en un día cualquiera, libros, revistas, planos y otros tesoros llegan, se catalogan y encuentran su lugar en los archivos, donde estarán a disposición de los lectores de la sala de lectura, que, como afirma el cineasta, interiorizan una parte del conocimiento universal a través de la lectura y reciben así una “clave”.

50 años más tarde encontramos las estancias desocupadas. Una visión apocalíptica. El conocimiento se ha desvanecido. Las imágenes de la sala de lectura desierta y del depósito vacío sugieren al instante la pérdida de esa “clave”, de la puerta que lleva al conocimiento. Como en la película de Resnais, filmamos el lugar usando *travellings* lentos. En una doble proyección, vamos dejando atrás miles de estanterías sin libros en el depósito, y en la sala de lectura la cámara capta tan solo a un puñado de jóvenes que se dedican a matar el tiempo. Entre las personas que esperan, la pérdida del conocimiento provoca los primeros signos de resentimiento, los primeros indicios de rebelión.

Nina Fischer & Maroan el Sani

“There are indications of a time, when all riddles will be solved, a time, when this universe and others will provide/deliver their keys. And this is simply because their readers, who are facing a piece of universal knowledge, will bit by bit find fragments of the same secret, that has a very beautiful name and calls itself felicity.”

(in Alain Resnais movie *Toute la mémoire du monde* [All the World's Memory], 1956)

The old Bibliothèque Nationale de France in the centre of Paris is currently vacant in major parts. The 11 floors of the stockroom and a capacious reading room are left unexploited. In 1956 this library was the setting for a movie of Alain Resnais, the director of *Hiroshima mon amour* (Hiroshima, My Love) and *L'Année dernière à Marienbad* (Last Year in Marienbad). In his 20 minute documentary *Toute la mémoire du monde* (All the World's Memory) Alain Resnais shows how the library functions as a storehouse of the world's knowledge; how, on an ordinary day books, magazines, plans and other treasures arrive, get catalogued and find their way into the archives, to be thus available for the reader in the reading room, who, as he says, internalises a part of the universal knowledge by reading and thus receives a “key”.

50 years later: We find the location vacated. An apocalyptic scenery. The knowledge has vanished. The pictures of the empty reading room and the empty stockroom immediately imply the loss of that “key”, the gateway to knowledge. Analogous to the movie by Resnais we filmed the location using slow tracking shots. In a double projection thousands of stocking room shelves without books flash by and in the reading room the camera merely captures a handful of young people, whiling away their time. Amongst the waiting people the withdrawal of knowledge provokes first signs of resentment, first signs of rebellion.

Nina Fischer & Maroan el Sani

ALAIN RESNAIS (Vannes, Francia, 1922 – París, Francia, 2014)

Toute la mémoire du monde, 1956

Toda la memoria del mundo (All the World's Memory)

Vídeo, blanco y negro, sonido, 21'

Alain Resnais, uno de los principales representantes de la *Nouvelle Vague*, comenzó su carrera cinematográfica con cortometrajes y documentales centrados en temas artísticos y sociales, entre los que destaca el protagonizado por los libros de la Biblioteca Nacional de Francia, en el que el paso del tiempo y la memoria se convierten en los ejes principales. Esta institución es una de las bibliotecas más importantes del mundo cuya colección está estimada en más de 30 millones de volúmenes, en parte alimentada gracias al decreto de 1537 que ordena que en ella se deposite al menos un ejemplar de todas las obras publicadas en Francia.

Este film muestra el proceso por el que transcurren libros, manuscritos, periódicos y otros documentos desde su ingreso en la biblioteca hasta su catalogación y toma como ejemplo uno de los libros que pertenecía a la colección de guías de viaje conocida como *Petite Planète*, creada por su amigo y colaborador Chris Marker en 1954 y editada por Seuil. Este tomo, una guía imaginada dedicada a los viajeros del planeta Marte, discurre por diferentes momentos que van revelando el funcionamiento interno de la biblioteca parisina y la jerarquización de un trabajo en cadena que comienza con la catalogación de los libros y finaliza con su ubicación en las estanterías del edificio, de forma que queda así clasificado para facilitar su uso. Se muestran, además, los diferentes departamentos dedicados a cada una de las labores bibliográficas y otros dedicados a la conservación de los libros. Todo ello, acompañado por la música de Maurice Jarre y la voz en *off* de Jacques Dumesnil que explica el procedimiento. Como curiosidad, varios amigos de Resnais participaron en la película, como Agnès Varda, que aparece casi al final como usuaria de la sala de lectura.

Con una cinematografía que corrió a cargo de Ghislain Cloquet, se presentan los esfuerzos hercúleos del hombre por compilar en un mismo espacio toda la documentación e información que recoge la historia de la humanidad. Es una reflexión sobre cómo el ser humano quiere conservar y clasificar la memoria.

Alain Resnais, one of the leading exponents of the *Nouvelle Vague* or French New Wave, started his career as a filmmaker by shooting shorts and documentaries on artistic and social themes. One of the best is a film starring the books at the Bibliothèque nationale de France, in which the passage of time and memory become pivotal motifs. This institution is one of the most important libraries in the world, and its collection is estimated to contain more than 30 million volumes, in part thanks to a law passed in 1537 stipulating that it must receive at least one copy of every book printed in France.

Resnais's film documents the process that all books, manuscripts, periodicals and other documents go through, from the moment they enter the library until they are shelved, by tracing the path of one specific book from the *Petite Planète* collection of travel guides, created by his friend and collaborator Chris Marker in 1954 and published by Seuil. This volume, an imaginary guide for tourists from Mars, passes through different stages that reveal the Paris library's inner workings and the hierarchical nature of an assembly-line process that starts with cataloguing the books and ends when they are placed on the shelves, duly classified for ease of reference. He also shows us the different departments that perform various bibliographic tasks and others whose job is to protect and preserve the books. Throughout the film we hear the music of Maurice Jarre and the disembodied voice of Jacques Dumesnil explaining the procedure. One curious fact is that several of Resnais's friends participated in the shoot; for example, Agnès Varda makes a cameo appearance towards the end as a reading room user.

With cinematography by Ghislain Cloquet, this film portrays man's herculean efforts to compile all of the documentation and data on the history of humanity under one roof. It is a reflection on our human desire to preserve and classify memory.

DUNCAN CAMPBELL (Dublín, Irlanda, 1972)

***It for Others*, 2013**
Ello para otros

Vídeo, color, sonido, 54'

CORTESÍA DEL ARTISTA Y GALERÍA EIGEN + ART LEIPZIG / BERLÍN

“Esta es una película sobre objetos. Hace referencia a otra película sobre objetos, objetos africanos específicos: una balada sobre su mortalidad y su muerte, *Les statues meurent aussi* (Las estatuas también mueren)”. Tal y como se indica al principio de la obra, esta pieza está inspirada en dicha película de Alain Renais y Chris Marker. Si en ella los dos directores realizaban una crítica al colonialismo, al sometimiento cultural de algunos pueblos por parte de los países occidentales y a la banalización y comercialización del arte africano, Campbell recupera, actualiza y amplía estos conceptos introduciendo la noción de valor, el conflicto de Irlanda del Norte y el pensamiento de Karl Marx. Mezclando filmaciones históricas con material nuevo en una serie de fragmentos inconexos entrelazados por el tono constante y directo de su narradora, el artista plantea una reflexión sobre cómo los objetos se convierten en comercializables y cómo el intercambio y el consumo afectan al valor de un objeto.

La obra se divide en cuatro partes; la primera cuestiona la exposición, descontextualizada de su cultura, de los bronce de Benín en el Museo Británico, incluyendo las declaraciones del director de esta institución en la que plantea que en los museos europeos serán vistos por más personas¹; la segunda es un baile de figuras negras que interpretan una coreografía creada por Michael Clark Company y en la que se muestran ideas extraídas de *El Capital* de Marx sobre la evolución del dinero; la siguiente se centra en imágenes que parecen sacadas de la publicidad, con objetos con formas humanas; y para finalizar se cuestiona el uso comercial y político de imágenes de militantes del IRA que han sido reproducidos en pósteres, libros e incluso productos navideños.

Esta obra se expuso por primera vez en el pabellón escocés de la Bienal de Venecia de 2013 y le valió al artista el prestigioso premio Turner en 2014.

1. Los bronce de Benín, compuestos por más de 1.000 piezas, proceden del palacio real de Benín (Nigeria), de donde fueron sacados por colonizadores ingleses en 1897. Datados entre el siglo XIII y el XIX, un importante conjunto, que ha sido reclamado en varias ocasiones por el gobierno de Nigeria, se conserva en el Museo Británico, mientras que el resto está disperso por diferentes museos de Europa y Estados Unidos, así como en el Museo Nacional de Lagos (Nigeria).

“This is a film about objects. It refers to another film about objects. Specific African objects. A ballad of their mortality and death, *Les statues meurent aussi* (Statues Also Die).” As the narrator explains at the beginning of the film, this piece was inspired by the abovementioned work directed by Alain Resnais and Chris Marker. While *Statues Also Die* is cinematographic critique of colonialism, the cultural subjugation of certain peoples by Western nations, and the trivialization and commodification of African art, Campbell has retrieved, updated and expanded on these ideas by introducing the concept of value, the Troubles in Northern Ireland and the philosophy of Karl Marx. Mixing historic footage with new material in a series of disjointed fragments strung together by the narrator’s steady, straightforward intonation, the artist offers a reflection on how objects become commodities and how exchange and consumption affect an object’s value.

The piece is divided into four parts. The first challenges the exhibition of Benin bronzes, removed from their cultural context, at the British Museum, and includes statements made by the museum’s director to the effect that the pieces will be seen by more people in European museums¹; the second is a dance of black figures choreographed by the Michael Clark Company that shows ideas borrowed from Marx’s *Das Kapital* on the evolution of money; the next segment features images that seem to have been lifted from advertisements, with human-shaped objects; and in the fourth and final part Campbell questions the political and commercial use of images of IRA martyrs on posters, books and even Christmas merchandise.

This work was shown for the first time in the Scottish Pavilion at the 2013 Venice Biennale and earned Campbell the prestigious Turner Prize in 2014.

¹ The Benin bronzes, numbering more than 1,000 in total, were looted from the royal palace of Benin in Nigeria by English settlers in 1897. Dating from between the 13th and 19th centuries, a large portion of these pieces is now held at the British Museum, despite repeated requests for their return from the Nigerian government, while the rest are divided among various European and American museums and the National Museum in Lagos, Nigeria.

ESCULTURAS AFRICANAS

Esta selección de esculturas procede de la colección de Arte Primitivo Sánchez-Ubiria, que contiene unas 200 piezas procedentes del África Subsahariana. La gran variedad geográfica y temporal, la diversidad de los objetos, las diferentes técnicas de creación y la libertad en el empleo de los materiales utilizados convierten esta colección en un documento de la enorme riqueza creativa y la gran importancia histórica de este arte, tan poco conocido y comprendido. La práctica totalidad de las regiones con historia artística de África están presentes: la sabana de África Occidental, la región del Congo en África Central y sin olvidar algunas de las más sugerentes etnias del África Oriental. Están además representadas las etnias más importantes, como son bambara, dogón, fon, igbo, lobi, tiv, yoruba, bamoun, ekoi, ewe o moba, entre otras. Estamos ante objetos representativos de las producciones artísticas tradicionales del África Subsahariana realizados con diferentes materiales: metal, piedra, barro, madera, marfil, hueso y fibras naturales.

Los objetos de arte africano no son únicamente creaciones estéticas. De hecho, raramente han sido concebidos como objetos decorativos, sino que han tenido siempre una función religiosa, social o mágica. Una vez retirados de su contexto africano, estas esculturas son, en sentido literal, fragmentos. La mayor parte han perdido su pátina original y sus accesorios, como las joyas, vestiduras o materiales mágicos que formaban y son parte de ellas. Actualmente, sabemos que las tradiciones del arte tribal son más complejas y menos “primitivas” de lo que creyeron sus “descubridores”; incluso la imitación de la naturaleza, que muchos artistas y autores negaron, no quedaba excluida en absoluto de sus propósitos.

Este tipo de obras son las que aparecen en la película de Alain Resnais *Les statues meurent aussi* (Las estatuas también mueren) ocupando las vitrinas de museos europeos como el Museo del Hombre de París o el Museo Británico de Londres. Este último, por ejemplo, conserva la mayor colección de bronce de Benín del mundo, de los que se muestra un ejemplar en esta sala. Este conjunto de esculturas, también protagonista de la obra de Duncan Campbell presente en esta exposición, es muestra del colonialismo del que trata la película de Resnais, ya que fueron sacadas de Nigeria por Sir Harry Rawson, líder de la expedición británica a Benín en 1897, para dispersarse después por diferentes colecciones privadas y museos del mundo.

AFRICAN SCULPTURES

This group of sculptures comes from the Sánchez-Ubiria Primitive Art Collection, which contains more than 200 pieces from Sub-Saharan Africa. The wide variety of geographical provenances and historical periods, the diversity of the artefacts, and the different techniques and materials used by artisans make this collection a testament to the enormous cultural richness and historical significance of this little-known and often misunderstood art form. Practically every African region with a history of art is represented here—the West African savannah, the Congo in Central Africa, and several of the most fascinating tribes of East Africa—as are the continent’s most important ethnic groups: Bambara, Dogon, Fon, Igbo, Lobi, Tiv, Yoruba, Bamoun, Ekoi, Ewe, Moba and others. These objects are just a sampling of the traditional artwork of Sub-Saharan Africa, fashioned from materials such as metal, stone, clay, wood, ivory, bone and plant fibres.

However, African art objects are not exclusively aesthetic creations. In fact, they were rarely designed as mere adornments and have always had religious, social or magical significance. Removed from their native context, these sculptures are now literally fragments. The majority have lost their original patina and accessories, such as the jewellery, garments or magical elements that were and still are an essential part of them. Today we know that tribal art traditions are more complex and far less “primitive” than their so-called discoverers believed; even the imitation of nature, denied by many artists and authors, was not excluded from their purposes.

These are the same kind of works that appear in Alain Resnais’s film *Les statues meurent aussi* (Statues Also Die), occupying display cases at European museums like the Musée de l’Homme in Paris and the British Museum in London. The latter, for instance, owns the world’s largest collection of Benin bronzes, a specimen of which is displayed here. This sculpture collection, also featured in the Duncan Campbell piece included in this show, embodies the colonialist attitude explored in Resnais’s film, as they were removed from Nigeria by Sir Harry Rawson, leader of the British expedition to Benin in 1897, and later scattered among different private collections and museums across the globe.

De izquierda a derecha:
From left to right:

Máscara Ogoni, Nigeria, s. XIX

Ogoni mask

Madera, 47 x 32 x 21 cm

Cerradura de puerta Bambara, Mali, s. XIX

Bambara door lock

Madera, 56 x 52 x 7 cm

Máscara Baulé, Costa de Marfil, transición s. XIX - XX

Baule mask

Madera, 37 x 21 x 9 cm

COLECCIÓN SÁNCHEZ-UBIRIA

De izquierda a derecha:
From left to right:

Máscara masculina Dan, transición s. XIX - XX

Male Dan mask

Madera, metal y pigmentos, 24 cm

Objeto adivinación Kuba, Congo, finales del s. XIX

Kuba divination object

Madera, 7 x 23 x 8 cm

Peine Fante, transición s. XIX - XX

Fante comb

Madera, 8 x 7,5 x 3,5 cm

Casco-cimera representando al dios Eshu, cultura Yoruba, Nigeria,
mediados s. XIX

Headdress mask representing the god Eshu, Yoruba culture

Madera, 18,5 x 21 x 23 cm

COLECCIÓN SÁNCHEZ-UBIRIA

De izquierda a derecha:
From left to right:

Escultura femenina Ihambe, cultura Tiv, s. XVII - XVIII
Ihambe female figure, Tiv culture
Madera, 84 x 19 x 18 cm

Máscara Ntomo, cultura Bambara, transición s. XIX - XX
Ntomo mask, Bambara culture
Madera, 73 x 20 x 14 cm

COLECCIÓN SÁNCHEZ-UBIRIA

Bronce de Benín, Reino de Benín, Nigeria, s. XVIII
Benin bronze
Bronce, 18 cm
(Probablemente parte de una placa mayor o de dos insignias de dignatario)

COLECCIÓN SÁNCHEZ-UBIRIA

De izquierda a derecha:
From left to right:

Máscara Egungun, cultura Yoruba, s. XIX
Egungun mask, Yoruba culture
Madera escarificada, 30 cm

Máscara Kete Kuba, transición s. XIX - XX
Kete Kuba mask
Madera y pigmentos, 36,5 cm

COLECCIÓN SÁNCHEZ-UBIRIA

De izquierda a derecha:

From left to right:

Máscara Junkun, transición s. XIX - XX

Jukun mask

Madera, 65 cm

Máscara Lwa - Lwa, Congo, transición s. XIX - XX

Lwa - Lwa mask

Madera, 40 x 19 x 19 cm

Máscara - cimera rea, cultura Bamoun, transición s. XIX - XX

Rea headdress mask, Bamoun culture

Madera y pigmentos, 40 cm

COLECCIÓN SÁNCHEZ-UBIRIA

CHRIS MARKER (Neuilly-sur-Seine, Francia, 1921 – París, Francia, 2012)

ALAIN RESNAIS (Vannes, Francia, 1922 – París, Francia, 2014)

***Les statues meurent aussi*, 1953**

Las estatuas también mueren (Statues Also Die)

Vídeo, blanco y negro, sonido, 30'

Esta película, una de las coproducciones realizadas entre dos grandes directores cinematográficos, Alain Resnais y Chris Marker, pone de manifiesto las consecuencias del colonialismo europeo en África a partir de las manifestaciones artísticas propias de esta cultura. El texto, a modo de ensayo literario, es reproducido por la voz en *off* de Jean Négroni, que se alterna con la música original de Guy Bernard.

“Cuando los hombres mueren, entran en la Historia, cuando las estatuas mueren, entran en el Arte. Esta botánica de la muerte es lo que llamamos ‘cultura’”.

Es la frase con la que da comienzo este filme, que muestra cómo la cultura africana y sus manifestaciones artísticas son degeneradas por Occidente. Sus formas de vida, rituales y religión quedan relegados cuando los elementos empleados para ello comienzan a ser codiciados por los europeos, que se sienten atraídos por estos objetos exóticos; el resultado es su banalización, su conversión en objetos de comercio y su exposición en las vitrinas de los museos occidentales, donde quedan completamente descontextualizados y, como diría Walter Benjamin, donde han perdido su aura. Como se explica en la propia película, “Paseamos en los museos, entre formas artísticas de culturas exóticas, sin percatarnos de la necesidad íntima que unos hombres, alejados de nosotros en el tiempo y el espacio, tuvieron de producir su arte. Apreciamos la belleza de sus obras, pero es esa misma belleza la que nos separa de ellas. Somos espectadores ciegos de un arte que nos ignora”.

Combinada con el discurso, la secuencia de imágenes, en las que se muestran las obras en las vitrinas, escenas de la vida cotidiana de los pueblos que las crearon y momentos del choque de ambas culturas, hace ostensible el proceso de deshumanización de este arte. Esta crítica al colonialismo europeo, y sobre todo al francés, fue la responsable de la censura de la película en Francia durante los diez años siguientes a su producción.

This film, one of the co-productions made by legendary directors Alain Resnais and Chris Marker, uses the artistic expressions of African culture to denounce the consequences of European colonialism on that continent. The script, written like a literary essay, is narrated by the disembodied voice of Jean Négroni, alternating with the music of Guy Bernard's original score.

“When men die, they become history. Once statues die, they become art. This botany of death is what we call ‘culture’.”

This is the opening line of the film, which shows how African culture and its artistic manifestations have been degraded by the Western world. Its ways of life, rituals and religion were shoved aside when the elements used to express them began to be coveted by Europeans, for whom these exotic objects held an almost irresistible fascination. As a result, they were trivialized, treated as tradable commodities and relegated to glass cases in Western museums, where they have been taken completely out of context and, as Walter Benjamin would say, have lost their aura. As the narrator explains in the film, “We wander through museums, amid artistic forms pertaining to exotic cultures, without realizing the intimate need that some men, foreign to us in space and time, had to produce their art. We appreciate the beauty of their works, but that same beauty is what separates us from them. We are blind spectators of an art that ignores us.”

Combined with the film's discourse, the sequence that shows African artworks in display cases, scenes of the everyday life of the peoples who made them and moments when the two cultures clash, clearly reveals how the art of Africa has been systematically dehumanized. This harsh critique of European and especially French colonialism caused the film to be censored in France for ten years following its release.

DANIEL GARCÍA ANDÚJAR (Almoradí, Alicante, 1966)

***Carpet Bombing. Guernica*, 2012**
Bombardeo en alfombra. Guernica

Vídeo, blanco y negro, sin sonido, 25'

CORTESÍA DEL ARTISTA

Uno de los elementos emblemáticos del *Guernica* de Picasso es la bombilla que observa la escena y proporciona la única luz en un espacio de lo contrario sumido en la oscuridad. En el espacio expositivo está instalada una bombilla real de gran tamaño sobre cuyo significado simbólico hay diferentes interpretaciones: por un lado se entiende como el Sol eterno fabricado por el hombre o la luz de la razón; por otro, se pretende señalar el parecido de las palabras “bombilla” y “bomba”. Teniendo en cuenta esta última interpretación, la instalación incluye también una proyección a gran escala de imágenes de los denominados bombardeos aéreos indiscriminados, que se introdujeron por primera vez en el ataque contra Guernica y se convirtieron en una táctica bélica habitual a partir de la Guerra Civil española. Por ejemplo, en la II Guerra Mundial tanto las fuerzas alemanas como las británicas recurrieron al bombardeo indiscriminado, así como los estadounidenses en la Guerra de Vietnam. No obstante, en el contexto de la instalación, la bombilla de gran tamaño cumple también la función simbólica de arrojar una luz constante sobre las imágenes, asegurando que este espantoso episodio de la historia bélica del siglo XX no caiga en el olvido.

Jacon Lillemose

One of the most iconic elements in Picasso's *Guernica* is the light bulb that looks down on the scene, the only light source in a space that would otherwise be engulfed in darkness. An actual oversize light bulb has been installed in this gallery whose symbolic significance lends itself to different interpretations: on the one hand, it represents the eternal manmade sun or the light of reason; and on the other, it underscores the similarity between the Spanish words for light bulb (*bombilla*) and bomb (*bomba*). Elaborating on the second interpretation, this installation also includes a large-scale projection of images of the indiscriminate aerial attacks known as carpet bombings, first used in the Nazi raid on Guernica, which became a common military tactic after the Spanish Civil War. For example, in World War II both the German and British forces resorted to carpet bombing, and the Americans followed suit in the Vietnam War. However, in the context of this installation, the oversize bulb also serves the symbolic purpose of shedding constant light on those images to ensure that this horrific chapter in the history of 20th-century warfare will never be forgotten.

Jacon Lillemose

DANIEL GARCÍA ANDÚJAR (Almoradí, Alicante, 1966)

CCTV *Guernica*, 2014

Animación 3D, color, sin sonido, 5' 29''

CORTESÍA DEL ARTISTA

Una animación muestra a varios personajes singulares mirando el *Guernica*: Superman, el urinario emblemático de Marcel Duchamp y el coyote de la famosa performance de Joseph Beuys *I Like America and America Likes Me* (1974). Lo que todos estos personajes tienen en común es que, al igual que el cuadro, pertenecen a un relato cultural de actos de valentía. Las secuencias animadas se superponen con imágenes de la sala real del Museo Reina Sofía donde está expuesto el *Guernica*. Las imágenes muestran que el cuadro está permanentemente custodiado por dos personas, señalando así que necesita de protección como una obra de arte de valor incalculable. A modo de comentario a esta situación, otra animación presenta a un soldado frente al *Guernica*, vestido con uniforme de combate y llevando un rifle automático. Inspecciona minuciosamente el cuadro, como si se tratara de un objeto de importancia militar (y lo es metafóricamente hablando) antes de abandonar el espacio expositivo. Los dos vídeos escenifican el estatus doble del *Guernica*, como un artefacto inscrito en la mitología del arte y la ficción, y como testimonio de una acción bélica real.

Jacon Lillemose

An animated sequence shows several unusual characters staring at *Guernica*: Superman, Marcel Duchamp's notorious urinal, and the coyote from Joseph Beuys's famous performance *I Like America and America Likes Me* (1974). What these three characters have in common is the fact that, as in the painting, they are part of an artistic narration of acts of bravery. The animated sequences are overlapped with images of the gallery at the Museo Reina Sofía where Picasso's *Guernica* is displayed. In them we see that the piece is guarded round the clock by two people, indicating that it needs special protection as an artwork of incalculable value. As if commenting on this situation, another animated sequence shows a soldier opposite *Guernica*, dressed in combat fatigues and holding an automatic rifle. He scrutinizes the painting carefully, as if it were an object of vital military importance (which it is, metaphorically speaking), before leaving the gallery. The two videos remind us of *Guernica*'s dual status, as an artefact inscribed in the mythology of art and fiction, and as a record of a factual act of war.

Jacon Lillemose

DORA MAAR (Tours, Francia, 1907 – París, Francia, 1997)

De izquierda a derecha:

From left to right:

Reportage sur l'évolution de 'Guernica' [Estado I], 1937

Reportaje sobre la evolución del Guernica

Photo Report of the Evolution of Guernica

Fotografía al gelatinobromuro de plata sobre papel, 11,9 x 17,7 cm

Reportage sur l'évolution de 'Guernica' [Estado III], 1937

Reportaje sobre la evolución del Guernica

Photo Report of the Evolution of Guernica

Fotografía al gelatinobromuro de plata sobre papel, 18 x 24 cm

Reportage sur l'évolution de 'Guernica' [Estado III], 1937

Reportaje sobre la evolución del Guernica

Photo Report of the Evolution of Guernica

Fotografía al gelatinobromuro de plata sobre papel, 24 x 30 cm

Reportage sur l'évolution de 'Guernica' [Estado VI], 1937

Reportaje sobre la evolución del Guernica

Photo Report of the Evolution of Guernica

Fotografía al gelatinobromuro de plata sobre papel, 18 x 23,8 cm

Reportage sur l'évolution de 'Guernica' [Estado VII], 1937

Reportaje sobre la evolución del Guernica

Photo Report of the Evolution of Guernica

Fotografía al gelatinobromuro de plata sobre papel, 18 x 24 cm

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, MADRID

Pablo Picasso comenzó a trabajar en los bocetos del *Guernica* el 1 de mayo de 1937. Dora Maar, que fue su pareja durante un tiempo, acudió a su taller en la Rue des Grands-Augustins para hacer un registro fotográfico de todo el proceso creativo desde el 11 de mayo hasta el 4 de junio de 1937. Varias personas del entorno de Picasso intuyeron la importancia de la obra y Christian Zervos, fundador de *Cahiers d'art* en 1926, solicitó a Dora Maar que documentara el progreso de la pintura. Picasso había expresado tiempo antes que “sería interesante fijar fotográficamente no las etapas de una pintura sino sus metamorfosis”, aludiendo casi a los vínculos surrealistas de la imagen múltiple y en transformación biomórfica. Dichas metamorfosis fueron las que Dora Maar registró con su cámara. Sin embargo, las fotografías de Dora Maar no pudieron tomarse en las mejores condiciones, debido al gran tamaño del lienzo y a la escasa iluminación del estudio. Para dar más fuerza a las imágenes, Dora Maar empleó métodos de retoque fotográfico, internegativos y copias de impresiones.

El Museo Reina Sofía conserva un total de 28 fotografías que muestran las diferentes fases de ejecución del cuadro. En las fases iniciales, hechas con dibujo de contorno, aparecen ya las figuras principales: la madre con el niño muerto, el toro, el caballo, el guerrero derribado, el personaje que sostiene una luz y la figura con los brazos alzados. Muestran cómo, progresivamente, Picasso fue corrigiendo las posturas de los personajes y eliminando elementos para dar mayor claridad a la composición. En las últimas fases, los planos se fueron rellenando, el sentido narrativo inicial se perdió, y el peso simbólico se repartió entre los personajes protagonistas.

Dora Maar colaboró con Alain Renais para la realización de la película *Guernica*, facilitándole documentación sobre el cuadro y su proceso de creación.

Concha Calvo Salanova

Pablo Picasso began working on sketches for *Guernica* on May 1, 1937. Between May 11 and June 4 of that year, Dora Maar, Picasso's couple for a time, visited his studio in the Rue des Grands-Augustins to make a photographic record of the entire creative process. Several people in Picasso's circle sensed that he was working on something very important, and Christian Zervos, who had founded *Cahiers d'art* in 1926, asked Dora Maar to document the painting's progress. Picasso had mentioned some time before that "it would be interesting to use a camera to capture not the stages of a painting but its metamorphosis", almost seeming to allude to the Surrealist associations of the multiple image and biomorphic transformation. That metamorphosis was recorded by Dora Maar's camera. However, the conditions were not ideal due to the canvas's enormous size and the studio's dim lighting. Dora Maar therefore used several methods to enhance the images' power, such as retouching, internegatives and copies taken from prints.

The Museo Reina Sofía holds a total of 28 photographs depicting different stages in the picture's execution process. In the early stages, when Picasso was working on basic outlines, one can already make out the main figures: the mother holding the dead child, the bull, the horse, the fallen soldier, the person holding a lamp and the figure with upraised arms. They show how Picasso was progressively correcting the figures' poses and eliminating certain elements to give the composition greater clarity. By the final stages, the fields were being filled in, the initial narrative sense had been lost, and the symbolic weight was distributed among the main characters.

Dora Maar helped Alain Resnais during the production of his film *Guernica* by supplying him with documentation on the painting and its creative process.

Concha Calvo Salanova

ALAIN RESNAIS (Vannes, Francia, 1922 – París, Francia, 2014)

ROBERT HESSENS (Francia, 1915)

Guernica, 1950

Vídeo, blanco y negro, 13'

Guernica es un cortometraje dirigido por Alain Resnais y Robert Hessens, que toma como protagonista a la obra homónima de Picasso. A través de ésta y otras pinturas, dibujos y esculturas de este artista realizados entre 1902 y 1949, los cineastas muestran la barbarie de la guerra con gran dramatismo, acentuado por la bicromía blanco y negro que protagoniza el corto y que no deja de referenciar la pintura sobre la que gira.

Las imágenes tienen como fondo la música de Guy Bernard, que contrapone la voz de María Casares recitando el poema *La Victoria de Guernica* de Paul Éluard con el sonido de los aviones portadores de las bombas.

El film se inicia con una vista de la desolada y derruida ciudad vasca de Guernica tras el bombardeo del 26 de abril de 1937 por parte de la aviación alemana, durante la Guerra Civil española. Este dramático acontecimiento inspiró a Picasso a titular con este nombre el gran mural que ya había comenzado a pintar por encargo del Gobierno de la República Española para la Exposición Internacional de París de 1937.

El daño causado a la población, la desesperación de los ciudadanos, la pérdida de miles de vidas, la resistencia y la lucha, son ilustrados con la superposición de fotogramas protagonizados por las obras de Picasso, las cuales se van deteriorando y desvaneciendo tal como le pasó a Guernica. Los personajes de las pinturas del artista se convierten en los habitantes del pueblo que sufren las consecuencias de la guerra. Sus rostros y figuras aparecen sobre fondos oscuros y se alternan con fotogramas de periódicos que se hacen eco de la guerra. Las imágenes se van fragmentando al igual que las obras del Picasso más cubista, hasta llegar a alcanzar las formas geométricas que predominan en el *Guernica*.

Guernica is a short film directed by Alain Resnais and Robert Hessens about Picasso's eponymous masterpiece. Using *Guernica* and other paintings, drawings and sculptures made by Picasso between 1902 and 1949, the filmmakers paint a highly dramatic picture of the savagery of war, heightened by the short's emphatic use of black-and-white to constantly reference the tonalities of the original painting.

The images are set to music by Guy Bernard, which juxtaposes the voice of María Casares reciting the poem "The Victory of Guernica" by Paul Éluard with the menacing drone of airborne bombers.

The opening scene shows the devastated, demolished Basque town of Guernica after it was bombed by German aeroplanes on April 26, 1937, during the Spanish Civil War. This dramatic event inspired Picasso to immortalize the town in the title of a large mural he had already begun painting, commissioned by the Spanish republican government for the 1937 Exposition Universelle in Paris.

The terrible damage done to the town, the desperation of its inhabitants, the loss of thousands of lives and the spirit of resistance and struggle are illustrated by superimposing stills of Picasso's artworks, which gradually deteriorate and fade away like the town of Guernica. The characters in the artist's paintings morph into the shell-shocked townspeople. Their faces and figures appear against dark backgrounds, alternating with still shots of war-related newspaper headlines. As we watch, the images disintegrate into fragments, just like Picasso's creations at the height of his Cubist period, until they take on the geometric shapes that dominate the composition of his *Guernica*.