

Colección CA2M

Centro de Arte Dos de Mayo
de la Comunidad de Madrid

Volumen I
2010

COMUNIDAD DE MADRID

Presidenta | President

Esperanza Aguirre Gil de Biedma

Vicepresidente y Consejero de Cultura y Deporte | Vicepresident and Regional Minister of Culture and Sport

Ignacio González González

Viceconsejera de Cultura Regional Deputy Minister of Culture

Concha Guerra Martínez

Directora General de Archivos, Museos y Bibliotecas | Managing Director of Archives, Museums and Libraries

Isabel Rosell Volart

Subirector General de Museos Deputy Managing Director of Museums

Álvaro Martínez-Novillo

Asesora de Artes Plásticas | Fine Arts Adviser

Lorena Martínez de Corral

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Director

Ferran Barenblit

Colección | Collection

María Eugenia Arias Estevez, María Eugenia Blázquez Rodríguez, Carmen Fernández Fernández, Asunción Lizarazu de Mesa

Exposiciones | Exhibitions

Ignacio Macua Roy, Casilda Ybarra Satrústegui

Difusión | Diffusion

Mara Canela Fraile, Laura Hurtado

Educación y Actividades Públicas Education and Public Programs

María Eguizabal Elías, Carlos Granados, Victoria Gil-Delgado Armada, Pablo Martínez

Gestión y Administración

Management and Administration

Mar Gómez Hervás, Olvido Martín López

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

Av. Constitución, 23

28931 Móstoles, Madrid

+34 91 276 02 13

www.ca2m.org

ca2m@madrid.org

CATÁLOGO

Diseño Editorial | Editorial Design

Miguel Ángel Rebollo. Incubadora

Coordinación | Coordination

Cecilia Casares. Incubadora

Textos | Texts

Francisco Carpio, José Manuel Costa, Andrés Isaac Santana, Kristian Leahy, Alberto Martín, Mariano Mayer, Mariano Navarro, José María Parreño, Abel H. Pozuelo, Virginia Torrente, Elena Vozmediano

Corrección | Proofreading

Lola Mayo

Traducción | Translation

Lambe & Nieto

Fotografías | Photographies

Manuel Blanco, Estudio Blázquez, Víctor Muñoz, Alfonso de la Torre

Diseño y Maquetación | Design

Juanjo López

Impresión | Printing

Artes Gráficas Palermo S.L.

Depósito Legal | Legal Deposit

.....

ISBN

978-84-451-3349-1

Edita: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. Comunidad de Madrid, 2010

Derechos de los textos:

Licencia Reconocimiento - No comercial - Sin obra Derivada 3.0 España de Creative Commons



© de las imágenes: sus autores

© de las reproducciones autorizadas.

VEGAP Madrid, 2010

Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización de los titulares del copyright.

Some rights reserved. The partial or total reproduction of any of the images in the publication in any form or by any means without prior written consent of the copyright holders is strictly prohibited.

Colección CA2M

Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid



Biblioteca virtual

Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



www.madrid.org/publicamadrid

CA2M ****

Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

Colección CA2M

Centro de Arte Dos de Mayo
de la Comunidad de Madrid

Volumen I
2010

Índice

Presentación	9
<i>Coleccionar. Coleccionando. Coleccionado.</i> Ferran Barenblit	11
<i>Colección CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.</i> Mariano Navarro	19
Obras escogidas	29
La Colección	231
Índice de artistas	389

Index

Foreword	9
<i>Collect. Collecting. Collected.</i> Ferran Barenblit	11
<i>Colección CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.</i> Mariano Navarro	19
Selected Works	29
The Collection	231
Artist Index	389

Presentación

En su Colección de Arte Contemporáneo, la Comunidad de Madrid tiene la firme voluntad de recoger el testimonio de la creación artística de nuestro tiempo. El peso indiscutible de nuestra región en el arte y la cultura españolas y la vitalidad que muestran nuestros artistas, galerías, escuelas e investigadores son motivos más que suficientes para renovar nuestro compromiso con la creación contemporánea.

La Colección reúne ya alrededor de 1.500 obras. Los fondos fotográficos son especialmente destacables y a estos hay que sumar un buen número de pinturas, esculturas, instalaciones y obras en vídeo. En su conjunto, es un testimonio de nuestro tiempo, de los conflictos y aspiraciones de una sociedad que se interroga a sí misma a través del trabajo de los artistas. Las incorporaciones se han realizado por múltiples vías: la adquisición a galerías de arte, cuya importante labor merece todo nuestro apoyo; las producciones realizadas para las exposiciones que organiza la propia Comunidad de Madrid; y los premios que otorga en las ferias internacionales que tienen lugar Madrid, como las prestigiosas ARCO o Estampa, entre otras. En 2008 Sus Majestades los Reyes nos honraron con su presencia en la inauguración del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo dentro de los actos conmemorativos del bicentenario de la Guerra de la Independencia. El CA2M es, desde entonces, la sede de la Colección, el lugar en el que se conserva, investiga y, por encima de todo, se da a conocer a todos los madrileños y visitantes, cada vez más interesados en descubrir el arte contemporáneo, con un buen número de exposiciones y actividades.

Una colección nunca se puede dar por acabada, más aún si se trata de arte contemporáneo. Siempre es necesario completarla, mejorarla, investigarla y, sobre todo, algo en lo que el Gobierno Regional pone especial empeño, difundirla. Este es el principal objetivo del catálogo que ahora presentamos. Se trata de una aproximación crítica y rigurosa, para la que hemos contado con la inestimable colaboración de un buen número de expertos y que recoge la labor de muchas personas. En primer lugar, por supuesto, están los artistas. Además, queremos recordar a todos los que han participado en el desarrollo y enriquecimiento de la Colección durante en estos años: las galerías, motor del mercado del arte en la Región, los expertos, asesores y miembros de los jurados de adquisiciones que ayudaron a perfilar la Colección, y los encargados de su conservación y estudio, junto al personal de la Consejería de Cultura y del propio Centro de Arte Dos de Mayo. A todos ellos, mi agradecimiento más sincero. Estamos convencidos de que todos los madrileños disfrutarán descubriendo las obras que atesora la Colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid, tanto con este riguroso catálogo como con las exposiciones temporales que periódicamente organiza el Gobierno Regional con piezas de la Colección.

Esperanza Aguirre Gil de Biedma
Presidenta de la Comunidad de Madrid

Foreword

For the Comunidad de Madrid its Contemporary Art Collection is a genuine commitment to pay witness to the art of our times. The undeniable specific weight of our region within Spanish art and culture as a whole and the vitality of our artists, galleries, schools and researchers are more than sufficient motives to renew our engagement with contemporary creation.

The Collection already contains around 1,500 works. The holdings of photography and photographic-based works are particularly noteworthy, though also coupled with an excellent cross-section of paintings, sculptures, installations and works on video. Taken together, they form a testimony of our time, with the conflicts and aspirations of a society questioning itself mirrored in the works of art. These works entered the collection by various ways: acquisitions from art galleries, whose key role deserves our whole-hearted support; productions made specifically for exhibitions organised by Comunidad de Madrid itself; and the acquisition-prizes at international fairs held in Madrid, such as the prestigious ARCOmadrid or Estampa, among others.

In 2008 Their Royal Majesties, the King and Queen of Spain, honoured us with their presence at the opening of CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, as part of the commemorative acts for the bicentenary of the War of Independence. Since then, CA2M is home to the Collection, the place where it is conserved, studied and, above all, presented in a large number of exhibitions and other activities to the people of Madrid and visitors from elsewhere, increasingly more interested in discovering contemporary art.

A collection is never finished, and this is especially true when talking about contemporary art. It always has to be added to, improved, studied further and, above all, and this is something that the Regional Government is particularly aware of, publicised. In fact, this is the main goal of the catalogue we are now presenting. In this thorough critical approximation, we relied on the invaluable cooperation of a number of experts and it is the fruit of the work of many people. First of all are the artists themselves. Next, we also wish to underscore the work of all those who have taken part in the development and enrichment of the Collection over these years: art galleries, the driving engine of the art market in the Region, experts, advisors and members of the acquisition juries who helped outline the profile of the Collection, as well as those responsible for studying and preserving it, together with the personnel at the Dept of Culture and at the Centro de Arte Dos de Mayo itself. I wish to express my most sincere gratitude to them all.

We are fully convinced that all the people of Madrid will enjoy discovering the works in Comunidad de Madrid's Contemporary Art Collection, both in this wonderful catalogue as well as in the temporary exhibitions periodically organised by the Regional Government with pieces from the Collection.

Esperanza Aguirre Gil de Biedma
President. Comunidad de Madrid

Coleccionar. Coleccionando. Coleccionado.

Ferran Barenblit

Una colección de arte es muchas cosas. Es, por encima de todo, una forma de construir una visión del mundo, crear una trama a partir del significado de todas sus obras y de todas las líneas, más o menos visibles, que las unen.

Una colección es una narración que se cimienta a partir del trabajo de todos los artistas que la componen. Es un conjunto de obras, pero también de nombres. En el principio de todo, siempre están las personas. Por eso, hay también algo de los propios creadores: más allá de sus piezas, son los artistas, con sus trayectorias e incluso con otros trabajos, quienes se hallan representados.

Una colección es también un contexto, un lugar en el que las lecturas y relecturas de cada obra quedan condicionadas por el resto. No es una trama plana y constante, sino irregular. Dispone de un motivo más o menos visible. Se establece como una red en la que los sentidos son establecidos por cada una de las obras y por su relación con los demás. Esta suma de subjetividades, condicionadas por la historia de cada colección, hace de ella un lugar sumamente complejo.

Una colección es también un lugar en el que las categorías que ordenan nuestra sociedad son ejercidas y enaltecidas. Su noción proviene del proyecto moderno decimonónico, en tanto que otorga un valor clave al objeto en el momento en que despega su producción industrial, se facilita el comercio global y, en definitiva, se adora al objeto por ser objeto. Esta idea, como señala Didier Maleuvre, alimenta el nacimiento de centenares de museos en Occidente en un momento en que “ser” y “poseer” van unidos de la mano. Sumamos a esto los principios de unicidad, de originalidad y de fetiche. Al mismo tiempo, debemos añadir la noción que se halla detrás del museo colonial, que perversamente atesora los objetos de las sociedades que desarticula. El resultado es que una colección se establece entonces, y casi se mantiene inalterable, como una sucesión de objetos insólitos e irrepetibles que permiten crear nuevas adoraciones modernas.

Una colección es un lugar en el que es difícil cuestionar la idea de colección. Ligando con lo dicho anteriormente, es sintomático que el postcapitalismo no ha inventado aún otra forma de coleccionar. Ahora que la economía mundial camina cada vez más despojada de su tradicional relación con el objeto y con su acumulación, rehusando (al menos formalmente) su dimensión industrial, parecería el momento para imaginar otra forma de coleccionar, más allá de la acumulación física de bienes materiales. Sin embargo, no parece ser así. Las colecciones siguen necesitando almacenes, condiciones de temperatura y humedad estables, peines para colgar, seguros, ... indicios claros de que atesoran “cosas”. Si esto es así, no lo será porque el arte o, al menos, los artistas no se hayan apartado de su relación con el objeto. Las prácticas no objetuales abundan desde hace, como mínimo, cinco décadas. Los curadores, las exposiciones y la crítica lo han asumido ya como normal desde hace menos tiempo, pero ya nadie lo cuestiona. Sin embargo, el mercado y las colecciones (sobre todo las

del museo) siguen basados en el objeto único.

Una colección siempre es también un pulso a la noción de valor, analizada siempre desde la tensión entre los costes originales y actuales. La cotización en su totalidad siempre debe superar la de cada una de sus obras, al generar un valor para y de la propia colección. Es un cuestionamiento también a las nociones de valor, a las que hacen de una u otra obra más o menos deseada y valorada en base a criterios nuevamente subjetivos. Pero una colección es valorada, como no podría ser de otra manera, en su comparación de otras colecciones: se inicia así una carrera con normas propias (cómo se han adquirido obras, con qué medios, con qué objetivos, cómo se muestra, quién la ve) y con criterios contradictorios. El gran éxito de las colecciones de algunos de los grandes museos de prestigio global es tanto haber adquirido las piezas clave como demostrar que sus obras son las piezas clave, para lo que han tenido que ejercer un formidable poderío crítico. Una colección es, como no podría ser de otra manera, un lugar político. Está sujeta a unas relaciones de poder al mismo tiempo que las altera con su propia actividad. Un lugar donde se ejerce una autoridad simbólica, económica y, de facto, sobre la posesión (o custodia, como diremos más adelante) de una u otra pieza. Es un mal remedo de la acción política, pero sí juega ser su reflejo, una forma tangencial e imprecisa de analizar la toma colectiva de determinadas decisiones.

Una colección no es un archivo. No acumula, sino que distingue. No todo merece ser archivado, pero menos aún merece ser coleccionado. Ignoro si puede existir el archivo infinito, pero seguro que no puede existir la colección infinita, básicamente porque perdería sentido la noción de valor debatida un poco más arriba. En un archivo aquello que sobra no interfiere, en una colección, cada una de las obras que están deben ser consideradas dentro del todo.

Una colección, al menos una de arte contemporáneo, no puede ser jamás un lugar que explique la totalidad del arte. Siempre será sesgada por múltiples motivos – geográficos, cronológicos, ideológicos, de sentido, de limitaciones financieras o de almacenaje. Pretender lo contrario es ignorar lo evidente: no hay acción humana que no sea condicionada y opinada.

Una colección, sobre todo la de arte contemporáneo, encierra además algunas contradicciones. Se crea para conservar. A veces se olvida que el compromiso es, o debería ser, la pervivencia de las obras por décadas, siglos. Es un acto de responsabilidad. Pero encierra una paradoja: aquello que es adquirido como contemporáneo, dejará de serlo pronto. En uno u otro momento pasará a otra categoría, hasta llegar a la de “histórico”. Por más que definamos una colección como de tiempo presente, de actualidad, de hoy... algún día llegará a ser de ayer. El museo, en todo caso, no es propietario, sino un mero custodio. Tiene la obligación de su preservación, pero nunca será en sentido estricto “suya”. Una colección es asimismo un análisis a las condiciones de cómo fue creada, a la historia de quien la puso

en marcha, estableció las líneas de trabajo y definió la manera en que realizaría las adquisiciones. Es un retrato también de cómo esa idea fue avanzando a lo largo del tiempo, adaptándose a cada circunstancia. Una colección habla, así, de la persona o la institución que está detrás de ella.

Una colección, y aún más una pública, no tiene sentido si no es expuesta, conocida, estudiada, valorada en su justa medida. Para ello, hemos hecho esta publicación.

La historia de la Colección CA2M Centro de Arte Dos de Mayo es, de alguna manera, la historia de la propia Comunidad de Madrid. Constituida a partir de algunos fondos históricos de la antigua Diputación, la decisión de coleccionar arte se fragua poco después que se pone en marcha la propia existencia institucional de la Comunidad. Desde el principio, se constituye como un relato de su tiempo, una colección construida en tiempo presente, en el que las palabras contemporáneo y actual son el principal argumento. Hoy está asumido con una cierta normalidad institucional que una administración pública –y más, una recién creada– tenga un interés decidido por el arte contemporáneo. Pero esa normalidad no era tal en los últimos años de la transición y los primeros años de la democracia en la que se traza el mapa institucional y administrativo español. Quizá la mayor dificultad a la que se enfrentaron quienes iniciaron la Colección, e incluso quienes la consolidaron, fue las escasas referencias con las que contaban en España. La falta de colecciones públicas de arte contemporáneo que marcaran algunas pautas y, en general, la ausencia de una política cultural con sentido debían ser argumentos que no pusieron fácil este inicio. Algo me hace pensar que quienes adquirieron obras para la Colección en cada momento eran conscientes de que estaban construyendo una historia nueva, escribiendo sobre un papel en blanco una narración que sería leída algún día. Las primeras compras fueron realizadas en la década de 1980 por la Dirección General de Patrimonio Cultural a través del Consejo Asesor de Artes Plásticas. Dichas adquisiciones se fundamentaron en las obras producidas para exposiciones organizadas por la propia Comunidad. Más recientemente se crea, dependiendo de la Dirección general de Archivos y Bibliotecas, una comisión para adquisiciones, que supone un destacado incremento en los fondos. En los sucesivos comités de adquisiciones se contó con el asesoramiento de Victoria Combalá, Rafael Doctor, José Guirao, Lorena Martínez de Corral, Berta Sichel y Carlos Urroz. Las compras siguieron siempre esa noción de novedad, aunque obviamente hay algunas vueltas atrás, en las que se adquieren algunas obras de épocas anteriores. A principios de la década de 1980, recoge las tensiones entre las dos tendencias más visibles en su momento: una nueva figuración, que se adscribe a las líneas internacionalmente predominantes y la continuación de las experiencias abstractas de la década pasada. Al tomar esta decisión deja de lado

otro tipo de prácticas – las que, a su vez, bebían de las prácticas conceptuales de veinte años antes– que en ese momento eran obviamente menos perceptibles, pese a la importancia que volverían a ganar a finales de esa década. Es entonces cuando la Colección empieza también a nutrirse de las exposiciones que organiza la propia Comunidad en sus diferentes salas. Llegan las primeras instalaciones y esculturas. Poco después, después de 1990, las adquisiciones toman un acento eminentemente fotográfico. La propia Comunidad organiza un buen número de actividades en relación a la fotografía: la programación de la Sala del Canal de Isabel II (creada en el entorno único de una antigua torre de aguas), las Jornadas de Estudio de la Imagen (un acontecimiento pionero en la reflexión sobre el sentido de la imagen en la sociedad contemporánea), los Premios de la propia Comunidad. Es razonable que ocurriera así. En un momento en que las colecciones españolas comenzaban a crear su propia identidad, era necesario adoptar una línea con sentido para las adquisiciones. Elegir la fotografía como soporte implicaba numerosas ventajas: un medio en el que se experimentaba más que en otros, sometido constantemente a las renovaciones técnicas (aun no había llegado la revolución digital) y que mantenía, por su propia definición, una relación estrecha con la realidad y su cuestionamiento. Un medio, que, además, llevaba implícito un cierto mensaje de relación intensa con la contemporaneidad. El resultado fue una colección que rápidamente incrementó su volumen. Las condiciones implícitas de la fotografía permitieron una veloz incorporación de un gran número de obras en muy poco tiempo.

Algunas constantes se mantienen a lo largo de los años, como el compromiso por tomar el pulso al devenir del arte en Madrid, a través de sus artistas, galerías y exposiciones. Además, vista retrospectivamente, es una colección hecha para ser pública – las obras tienen dimensiones y características que las hacen razonablemente susceptibles de ser expuestas. En los últimos años, además, la Colección se beneficia de una decisión política acertada: dedicar parte del uno por ciento cultural a la adquisición de obras de arte. Ese uno por ciento es un logro de las políticas de conservación del patrimonio en Europa. Siempre he creído que el espíritu de la ley se pensó para casos como este: ya que la vía de ferrocarril, la carretera, el aeropuerto o el pantano que estamos construyendo alterará el paisaje de este bello paraje para siempre, como mínimo restauraremos los edificios antiguos que, de otra manera, no hubieran soportado el paso de otros cuatro o seis siglos. El “saldo patrimonial” de una operación necesariamente intrusiva como es la construcción de las infraestructuras quedaría como mínimo de esta manera equilibrado. Esta atinada normativa ha ayudado a que el patrimonio arquitectónico europeo ha garantizado la pervivencia de un buen número de edificios. Sin embargo, hacer extensivo el concepto de “conservación” del patrimonio al de “incremento” del patrimonio es una decisión

igualmente acertada. Y lo es básicamente en una región que cuenta entre sus activos principales la cultura contemporánea. Así, desde 2005, la colección pudo realizar compras más ambiciosas y poner nuevos horizontes a sus objetivos.

El CA2M fue construido y puesto en marcha, siendo Consejero Santiago Fisas, con el objetivo tanto de aunar su voluntad de custodiar la Colección como el de trabajar en una programación intensa y con sentido a través de sus exposiciones y actividades. A partir de su inauguración, el dos de mayo de 2008, se abre un nuevo período para la colección, en el que las condiciones de conservación y estudio van de la mano de la posibilidad de exhibirla y darla a conocer. Los nuevos almacenes permiten compras más complejas en cuanto a dimensiones y condiciones de conservación. En este paso se tomaron también algunas directrices, como mantener una colección estrictamente contemporánea, dejando para otras colecciones de la Comunidad los fondos más antiguos, como la magnífica colección de pinturas de los Madrazo obtenidas por dación de impuestos. En la corta historia del nuevo Centro, la Colección ha podido seguir creciendo en relación con las exposiciones. En los primeros años del nuevo CA2M ya se han adquirido producciones realizadas por el centro y obras expuestas en sus muestras individuales y colectivas.

Esta es una colección que cuenta muchas historias y formula muchas preguntas. Quizá la más recurrente es la que analiza el valor mismo de la imagen, su estatus contemporáneo, la validez que tiene para cuestionar la realidad. Es una colección sobre las formas de ver, la capacidad que ofrece el arte, como generador de imágenes, para observar el mundo, buscar el porqué de su particular ordenamiento, al mismo tiempo que criticarlo y subrayar sus contradicciones. El estudio de la imagen y su sentido es, probablemente, una de las temáticas contemporáneas más apasionantes. Pocos conceptos gozan de tantas definiciones y aproximaciones, muchas de ellas cargadas de una poesía poco habitual. Si queremos reducir intelectualmente a alguien probablemente no haya mejor sistema que pedirle que escriba una definición de “imagen”, y decirle que esperamos que dicha definición sea precisa. Y, si lo hacemos entre muchas personas, seguramente hallaremos tantas definiciones como individuos. Las imágenes se explican tanto desde lo vivencial (los sueños, los recuerdos), a lo orgánico (lo retínico), a lo práctico (su plasmación). Además es un concepto influenciado tanto por la cultura y la religión, como por la exposición contemporánea a multitud de imágenes. Crear imágenes ya no tiene secreto. La fotografía digital pone al alcance de cualquiera producir una imagen, internet permite su difusión inmediata y aparentemente democrática. Dicen que en el año 2002 ya se generaron tantas fotografías como en toda la historia de la fotografía. Y que en 2010 se ha multiplicado por seis dicho número. Nadie lo puede saber, y probablemente no sea

importante. Y eso es porque el poder de la imagen, de cada una de ellas, sigue indemne, como un espectacular sistema de poner en marcha subjetividades.

Las obras de cualquier colección de arte contemporáneo seguramente planteen estas cuestiones. La de nuestra Colección, es posible que un poco más. Es una colección que genera interrogaciones sobre el sentido mismo de ver y la acción de generar obras de arte para ser vistas. Obviamente su esencia fotográfica es clave para ello. Pero también, las circunstancias en las que están construidas. Siempre he creído que Madrid es un lugar en el que la imagen cobra una especial importancia, una ciudad en continua tensión entre la realidad y su representación.

El presente catálogo recoge la totalidad de la Colección y fue concebido con la valiosa colaboración de Andrés Carretero y Carlos Urroz, por entonces respectivamente Subdirector General de Museos y Asesor de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid. Incluye las adquisiciones de la primera mitad de 2010. En este volumen no se ha incluido la extensa colección de obra gráfica, iniciada a partir de las aportaciones de la Fundación Actilibre a través de la Feria Estampa, que representa uno de los ejes fundamentales de la colección y que necesitará de un estudio más detallado en el futuro.

La publicación incluye imágenes y fichas detalladas de las 1190 obras de la colección que permiten, por primera vez, tener en un único volumen el grueso de la Colección. La parte más significativa de la publicación, sin embargo, lo constituye un centenar de obras seleccionadas, a las que se dedica una imagen de mayor tamaño y un texto que ayuda a situar la obra y darle sentido en el conjunto de la Colección. La selección de este centenar de obras no fue fácil y, para ello, contamos con la inestimable colaboración del equipo de expertos citados anteriormente que, a lo largo de los años, colaboraron como asesores en las sucesivas comisiones de adquisición. Nadie mejor que ellos conocía los pormenores de cada compra, de los motivos por los cuales se decidió incorporar uno u otro trabajo a la Colección. No se trata de las cien mejores obras, sino aquellas que han ido conformando el sentido mismo de la Colección, aquellas que vertebran y aportan coherencia a una forma de ver el arte y su historia reciente.

La redacción de las fichas fue confiada a Francisco Carpio, Juan Manuel Costa, Kristian Leahy, Alberto Martín, Mariano Mayer, José María Parreño, Abel Pozuelo, Andrés Isaac Santana, Virginia Torrente y Elena Vozmediano. Diez críticos de arte escribiendo cada uno de ellos de diez obras: un total de cien piezas. Ellos, junto al análisis global de Mariano Navarro, han construido, desde su propia subjetividad, un relato que nos permite conocer mejor cada uno de estos trabajos y lo ha situado en su contexto.

Collect. Collecting. Collected.

Ferran Barenblit

An art collection is many things. Above all else, it is a way of building a worldview, of creating a narrative from the individual meaning of all its constituent parts and from the multitude of more or less visible lines connecting them.

A collection is a story grounded in the work of the artists comprising it. It is a set of works, but also of proper names. And behind it all, are individual persons. For that reason it also contains something of the artists themselves: over and above their pieces, what is represented are the artists, as seen through their trajectories and even through other works.

A collection is also a context, a backdrop where readings and rereadings of one work are influenced by the others. It is more of an irregular weave than a constant, unmodulated one. It has some kind of discernible motif running through it. One could view it as a net or mesh in which the meaning comes from each one of the works and from their interrelationships with all the others. And it is this play of subjectivities, conditioned by the history of each collection, that makes it such a hugely complex entity.

In addition, a collection is a place where the categories existing in our society are exerted and underscored. Its driving notion derives from the 19th century modern project in the sense that it bestowed a seminal value on the object at a time when industrial production was taking off, global trade was being promoted and, in other words, the object was praised inasmuch as its objecthood. As Didier Maleuvre pointed out, this idea was behind the birth of hundreds of museums in the West at a moment when “being” and “owning” went hand in hand. Furthermore we ought to introduce the principles of unicity, originality and fetish and also, at the same time, a concept that lies behind the colonial museum that perversely treasures objects from the very societies it dismembers. The end result is that the collection came into being, and remains virtually unchanged, as a succession of rare and unrepeatable objects that gave rise to new modern forms of worship.

Questioning the very notion of collection from within a collection is tremendously fraught. Tying in with what I said earlier, it is quite telling that post-capitalism has not yet invented some different way of collecting. As the world economy advances, progressively moulting its traditional relationship with the object and the accumulation thereof, rejecting its industrial dimension—at least formally—it would seem clear that the moment has finally arrived to imagine a different way of collecting, a form of collecting beyond the physical accumulation of material goods. However, that seems to be far from the case. The storage of collections today still requires stable conditions of temperature and humidity, and mobile racks to hang the pieces on, insurance policies... the evident signs that they treasure “things.” Accepting that this is the case, it is not because art, and even less so the artist, has not tried to disassociate itself from the object. Non-objectual practices have been rife for at least five decades now. Since a date closer to hand curators, exhibitions and critics came to accept this

as the norm, and by this stage there is hardly anyone who seriously questions it. For all that, the art market and collections—particularly museum ones—continue to be based on the unique object.

A collection is also a tug-of-war with the notion of value, always measured from the tensing forces of the original price and the present-day evaluation. Its overall value should always be calculated greater than the sum of each one of its works, insofar as its generates a surplus value of and for the collection. There is also the question of the very notions of value, of those which make one work or another more or less coveted and appreciated on the basis of equally subjective criteria. But, as could not be otherwise, a collection is usually valued in comparison with other collections, thus firing the pistol for a sprint that has its own rules (how the works have been acquired, with what means, with what goals, how the collection is displayed, who sees it) and contradictory criteria. The lasting success of the collections of some major museums with worldwide prestige is the combination of having made key acquisitions coupled with the power to demonstrate that these are indeed seminal works, to which end they have had to deploy formidable critical muscle.

A collection is unavoidably a political place. It is subject to power relations that it at once alternates with its own activity. It is a place where a symbolic, economic and de facto authority is exerted on the ownership (or custody, as we shall later see) of some particular work or other. It is a poor substitute for political action itself, but it does indeed play at being a mirror reflection, a tangential, fuzzy way of analysing the collective taking of certain decisions.

A collection is not an archive. It distinguishes rather than accumulates. Not everything is worthy of being archived, and even less so of being collected. I do not know whether there can ever be such a thing as the infinite archive, but I most certainly believe in the impossibility of the infinite collection, basically because the abovementioned notion of value would lose all sense. In an archive, excess is not an obstacle to be avoided but, in a collection, each work it contains must be appraised as part of the whole.

A collection—at least a contemporary art collection—can never aspire to explain art in its entirety. It will always be biased by many factors: geographic, chronological, ideological, of meaning, financial constraints or storage limitations. Disregarding such limitations would be to ignore what is self-evident: any human action is conditioned and subject to judgment.

Any collection—and even more so a contemporary art collection—also entails certain contradictions. It is created to preserve. It is often forgotten that the commitment is, or should be, the survival of the works for decades and even centuries. It is an act of responsibility. Yet this leads to a paradox: What is acquired as contemporary will soon cease to be so. At different moments it will be shifted to a different classification until finally reaching the category of “historical.” No matter how insistently we define a collection as

present-day, modern or contemporary, a collection of the now, it will soon become a collection of the past. In any case, more than an owner the museum is a mere custodian. It has the duty to preserve it, but never with the restrictive meaning of regarding it as “its own.”

A collection is also a study of the conditions under which it was created, of the history of those who set it in motion, who fixed its lines of work and defined how to carry out the acquisitions. It is also a portrait of the way that notion evolved over time, adapting to changing circumstances. Thus, a collection speaks about the person or institution behind it.

A collection, and even more so a public one, lacks all meaning unless it is exhibited, known, studied and valued in its own right. And this, ultimately, is the reason behind this publication.

To some extent, the history of the Colección CA2M Centro de Arte Dos de Mayo is the history of the Comunidad de Madrid itself. Taking as its starting point some of the holdings belonging to the former Diputación or Provincial Council, the decision to collect art was taken shortly after the inception of the Comunidad de Madrid as the regional institutional body. From the very beginning, it was envisaged as a narrative of its time, a collection built in the present day, with the term contemporary being part of its foundational premise. Nowadays, the fact that a public body—particularly one that has been created recently—shows a clear interest in contemporary art is accepted with certain institutional normality. But that normality was far from the case in the late years of Spain’s transition from a dictatorship to a democracy when the Spanish institutional and administrative map was drawn. The primary difficulty faced by those who began the collection, and even by those who had to consolidate it, lay perhaps in the dearth of role models existing in Spain at the time. The lack of public contemporary art collections which could help define guidelines, and in general the absence of a meaningful cultural policy, were some of the reasons explaining the difficulties faced in those early days. Something makes me believe that those who acquired pieces for the collection at each given time had a consciousness of building a new history, writing on a blank sheet of paper a narrative that would be read some time in the future. The first purchases in the 1980s were made by the General Directorate of Cultural Heritage through its Visual Arts Advisory Board. These acquisitions were mainly works produced for exhibitions organised by Comunidad de Madrid itself. More recently, an acquisitions committee was created, belonging to the General Directorate of Archives, Museums and Libraries, leading to a notable increase in its holdings. The successive purchasing committees availed of the consultancy services of Victoria Combalá, Rafael Doctor, José Guirao, Lorena Martínez de Corral, Berta Sichel and Carlos Urroz. The acquisitions invariably responded to the notion of newness, though with some leaps backwards into the past to purchase pieces from previous

periods. In the early 1980s, the collection mirrored the tensions existing between the most visible movements of the time: a new figuration neatly dovetailing with what was going on elsewhere in the world, and a continuity of the abstract experiences from the previous decade. By opting for this duality, it discarded other types of practices—those that, in turn, had drawn from the conceptual languages of twenty years before—which were naturally less perceptible notwithstanding the importance they would regain later in the decade. It was then when the collection started to view the temporary exhibitions organised by the Madrid Region in its various venues as a source for pieces to add to its holdings. The first installations and sculptures started to arrive. Shortly after 1990, the acquisitions took on a notably photographic overtone. The Comunidad de Madrid itself organised a significant number of activities revolving around photography: the programme of Sala del Canal de Isabel II (a unique venue in a former water tower), the Visual Studies Seminars (an event pioneering a rethinking of the meaning of the image in contemporary society), or the Comunidad de Madrid Awards. It was a logical development. At a moment when Spanish collections began to create their own identity, it was necessary to adopt a policy that would be consistent with the acquisitions to be made. The choice of photography as a support involved manifold advantages—a medium more prone to research than others, constantly subject to technical innovations (even though the digital revolution had not yet arrived) and that maintained, for its own definition, a close relationship with reality and with its questioning. A medium in which there was also an implicit message of an intense relationship with contemporaneity. The result was a collection that increased in volume very quickly. The inherent circumstances of photography allowed for a rapid incorporation of a large number of works in a very brief lapse of time.

A number of constants have remained unchanged throughout the years, like the commitment to gauge the evolution of art in Madrid through its artists, galleries and exhibitions. Furthermore, in retrospect, it is a collection conceived as public—the dimensions and the very nature of the works make them reasonably suitable for public display. In recent years, the collection has benefited from a wise political decision: to set aside a part of the 1% the public administration devotes to cultural investment for the acquisition of artworks. That 1% is an achievement of European heritage preservation policies. I always believed that the law was conceived with this type of case in mind: given that the railway, motorway, airport, or dam we are building will alter its beautiful natural setting for ever, the least we can do is to restore old buildings that would otherwise be unable to endure the passing of another four or six centuries. The “heritage balance” of an operation that is necessarily intrusive, such as the building of infrastructure, would then find a certain equilibrium. That well thought-out normative has helped Europe’s architectural heritage to ensure the survival of a substantial number of buildings.

However, to extend the concept of heritage “preservation” to that of heritage “increase” is an equally sound decision. And it is doubly so in a region in which its contemporary culture is precisely one of its main assets. This made it possible, from 2005 onwards, to carry out more ambitious purchases and open up the horizons of the collection.

CA2M was built and set in motion, under the then Head of Dept of Culture Santiago Fisas, with the goal of coupling its mandate to safeguard the Collection with its task of ensuring an intensive, meaningful programme of exhibitions and activities. After opening in 2nd May, 2008 a new period began for the collection, in which the conditions of preservation and study go hand in hand with the possibility of exhibiting and publicising it. The new storage areas allow for more complex acquisitions in terms of dimensions and preservation requirements. Some guidelines were also decided in this step, namely: to maintain a strictly contemporary collection, allocating older holdings to other Comunidad de Madrid collections, such as the superb collection of paintings of the Madrazo family of painters obtained through the formula of donation in lieu of taxes. In the still brief history of the new centre, the collection has continued to grow in parallel with the exhibitions it hosts. In the opening years of the new CA2M it has acquired works produced by the centre itself and works on view in its solo and group exhibitions.

This is a collection that tells many stories and poses many questions. The most recurrent one would perhaps be the analysis of the very value of the image, its contemporary status, its validity to question reality. It is a collection about the ways of seeing, the power it offers to art, as a generator of images, to look at the world, to find the reason for its specific organisation, while continuing critiquing it and highlighting its contradictions.

The study of the image and of its meaning is one of the most exciting contemporary issues. Very few concepts contain as many definitions and approaches, many of which are highly charged with rare poetry. If we wished to strip someone intellectually then there would probably be no better way than asking him or her to write a definition of “image” and then express our wish for that definition to be concise. And if we were to repeat the exercise with many people we would probably end up with as many definitions as there are individuals. Images are explained from the experiential (dreams, memories) to the organic (the retinal) or the practical (materialisation). Moreover, it is a concept influenced by both culture and religion on one side, and by the present-day exposure to a myriad of images on the other. Image creation no longer holds any secrets. Digital photography puts the production of an image within everyone’s reach and the Internet allows for its immediate and apparently democratic dissemination. It is said that in 2002 as many photographs were generated as in the whole history of photography up until then, and that in 2010 that number had already multiplied by six.

Nobody can verify this for certain but it may not be that important after all. And that is due to the fact that the power of the image of each one of them remains untouched as a spectacular system of setting subjectivities into motion.

It is likely that these questions are the same ones posed by the works of any contemporary art collection. And this is probably more so in our particular case. Indeed, it is a collection generating questions about the very meaning of seeing and the action of generating artworks to be seen. Obviously, its photographic essence is the key to that, but also the circumstances in which the works are created. I have always believed that Madrid is a place where the image has special significance, a city subject to continuous tension between reality and its representation.

This catalogue covers the whole collection, and was conceived thanks to the invaluable contribution of Andrés Carretero and Carlos Urroz, at the time Deputy Director General for Museums and Visual Arts Adviser to Comunidad de Madrid, respectively. It features acquisitions up to and including the first half of 2010. This volume does not contain the extensive holding of graphic art which is built on the contributions from Actilibre Foundation made at the Estampa art fair. This is a major axis of the collection in its own right and will require a more detailed separate study in the future.

The publication includes images and detailed entries of the 1190 works in the collection, featuring these holdings in one single volume for the first time. However, the most significant section of the book consists of the 100 pieces selected to be highlighted with a larger image and accompanying text contextualising the work and assessing its meaning within the overall collection. Choosing these 100 works was not an easy task. To carry it out we relied on the invaluable collaboration of the team of experts who provided their consultancy services to the successive acquisition committees throughout the years. There was nobody better equipped to know the details involved in each purchase, the reasons why one work and not other was eventually incorporated into the collection. They are not the best 100 works, but those that had given shape to the very meaning of the collection, those articulating and providing consistency to a way of seeing art and to viewing its recent history.

The writing of the entries was then entrusted to Francisco Carpio, Juan Manuel Costa, Kristian Leahy, Alberto Martín, Mariano Mayer, José María Parreño, Abel Pozuelo, Andrés Isaac Santana, Virginia Torrente and Elena Vozmediano. Ten art critics each writing about ten works: a total of one hundred pieces. Together with the essay by Mariano Navarro, they compose, from their own subjectivities, a narrative that gives us the opportunity to acquaint ourselves better with these works while placing them in their context.

Colección CA2M

Centro de Arte

Dos de Mayo.

Mariano Navarro

Los fondos que actualmente constituyen la Colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid, adscrita al CA2M desde su apertura en 2008, proceden de distintas fuentes y orígenes, y responden a decisiones que, como el panorama del arte español, han transformado su carácter en el transcurso de sus más de treinta años de existencia.

Al constituirse la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, ésta heredó algunos fondos de la Delegación Provincial de Cultura de la anterior Diputación Provincial, e inició su propia actividad coleccionista, centrando su interés en la pintura y escultura españolas de artistas nacidos a finales de la década de los cuarenta y durante los años cincuenta, partícipes en su mayoría de la radical metamorfosis del panorama artístico nacional, y, más específicamente, madrileño, durante los años setenta.

Pintura

De ahí que cuente con piezas relevantes de Chema Cobo, *La chatte mise a nu et le poisson de Marcel* (1977); Jordi Teixidor, *Sin título* (1984), del que luego se adquiriría *Rojo* en 1996; Juan Navarro Baldeweg, *Xaló*, (1984); Carlos León, *Presagio* (1985) y *Hortus 8* (1986); Santiago Serrano, *Yocasta* (1986); Miquel Navarro, *Cuberta* (1986); Virginia Lasheras, *Laberinto* (1986); y una obra sin título (1996) de Mitsuo Miura, que incluyo aquí; aunque es una fotografía en color tratada por ordenador, tanto por su pertinencia cronológica como porque su fundamento es más pictórico que fotográfico. A los anteriores cabría añadir, aunque se trata de artistas de los ochenta, a José María Sicilia, *Black and White Frame Flower VI (Tulipanes y flores)*, de 1986; Elena Blasco, *Cierto baile inseguro* (2007); Dis Berlín, *Cantos: Inspiración II* (1985) y Patricia Gadea, *Hula hoop* (1985).

Por dación, donación o compra han ido entrando en la Colección pinturas de Godofredo Ortega Muñoz, del que la Comunidad posee ocho paisajes; del Equipo 57, del que en 2007 ingresaron cuatro pinturas; Gerardo Rueda, *Imagen VI* (1957); Joaquim Chancho, *Pintura 675* (2005); Luis Gordillo, *Situación meándrica 2* (1986); Pablo Palazuelo, *Sydus I* (1997) y Alfredo Alcáin, *Aveillas del señor* (2003).

Un grupo más compacto es el que constituyen los artistas aparecidos entre finales de los ochenta y principios de los noventa. Así, Jorge Galindo, *Poupoune* (2003), del que se incluyen también dos de sus conocidos collages fotográficos; José Ramón Amondarain, *Sin título (motxo rojo)*, de 2003; Ester Partegàs, *Polylympious tetraflacidontis R. Y.W.*, de 2004; y Daniel Verbis, *Avance vegetal*, también de 2004.

Entre las adquisiciones más recientes destacan MP & MP Rosado, con las dos piezas *Del latín Insomnium* (2008); y Miki Leal, *La chaqueta*, del mismo año.

Es menos numerosa la presencia de artistas internacionales, cuya incorporación es, además, relativamente reciente. Destacaría, por particular, un *Paisaje* (1990), del escritor y artista cubano ya fallecido Severo Sarduy; la composición

del portugués Pedro Calapez, *Troubeland 05* (2007), y el conjunto de once pinturas titulado *Válley*, del mexicano Víctor Pimstein, realizadas entre 2001 y 2003.

En las últimas adquisiciones se ha incorporado una pintura *Sin título* (2009) del alemán Philipp Fröhlich.

Escultura e instalación

A semejanza, en cierto modo, de lo que ocurría con la pintura, sí hay piezas interesantes por sí mismas y, también pequeños grupos significativos, sobre todo de los años ochenta, así como iniciativas más recientes que permiten columbrar un desarrollo quizás más armónico en un futuro próximo.

Mediante dación efectuada hace poco más de un lustro ingresaron en la Colección tres pequeñas obras ubicadas en las vanguardias históricas, especialmente atractivas las dos de los españoles Pablo Gargallo, un *Homenaje a Chagall* de 1933, retrato armónico en su juego de curvas y contracurvas, y Julio González, la *Petite Montserrat effrayé*, de 1941-42, a la que sus dimensiones no restan un ápice de su estridente dolor; y algo singular, pero convincente, la de Alberto Giacometti, *Coronel*, sin fecha.

También por donación se incorporó a la colección una escultura de Jorge Oteiza, *Piedra FD*, de 1978. De la generación de los cincuenta y de dos de los colectivos más representativos e influyentes de aquel momento, El Paso y el denominado Grupo de Cuenca, que supusieron un momento de cambio profundo en plena dictadura franquista, hay dos esculturas de Martín Chirino, *Arco 2004*, de esa fecha, y un relieve de 1995 de Gerardo Rueda, *Sin título*.

Algo semejante ocurre, aunque aquí el grupo es más numeroso, con la generación de los años setenta; ésta sí, a mi juicio, vertebradora de una modificación tanto del propio concepto de artista y de lo artístico, como de las estructuras de difusión y comercialización del arte en los años últimos de la dictadura y en el proceloso y ambiguo periodo de la Transición.

Curiosamente, aunque adquirida hace ahora dos años, la única obra realmente de época es la de Joan Cardeles, *1885*, un cosido sobre fieltro de 1977 absolutamente característico de su trabajo de entonces; hay, también, un dibujo, *R-1042*, éste ya de 2003, fruto de la misma compra.

Cuberta (1986) de Miquel Navarro, resume bien algunos de los rasgos principales del hacer del valenciano a mediados de los años ochenta, justo cuando la escultura experimentaba en España la metamorfosis que la transformaría de raíz y ampliaría sus horizontes hasta extremos que más adelante analizaremos con algún detalle.

La Colección cuenta con dos magníficas obras recibidas como donación con motivo de la exposición *Una obra para un espacio*, que inauguró la Sala de Exposiciones del antiguo depósito del Canal de Isabel II, en 1987. Se trata de los trabajos de dos de los artistas que más contribuyeron, tanto desde los aspectos puramente escultóricos, como desde la teoría y la didáctica, a

la conformación de una realidad nueva: *Family Plot* (1987), de Txomin Badiola, y *Espacio uno (en Tránsito)*, de Pello Irazu, del mismo año, y que es más una instalación que una escultura en sí, pero que no me resisto a situar en su ubicación temporal.

Posteriormente se añadió a éstas, por donación, *Mar de Galilea* (1986), de Susana Solano, una espectacular pieza de planchas soldadas.

De otra figura fundamental durante los setenta y ochenta, Sergi Aguilar, se adquirió recientemente *Res no es detura*, una pieza de pared fechada en 2003. Y del inclasificable Carlos Pazos hay dos, un objeto llamado *Nada es como antes* (1995) y un montaje próximo a la instalación, *Tokio flamenco*, de 2006.

Los más jóvenes integrantes son Esther Pizarro, con *Macla urbana*, de 2000, y los hermanos MP & MP Rosado, con un vaciado *Sin título*, de 2004, y *El hombre de los árboles*, de 2008. De estos es de quienes la Colección posee un número mayor de piezas, si no contamos el conjunto de once pequeñas esculturas de Jordi Pablo.

La incorporación más reciente, inmediatamente posterior a su exposición en las salas de Alcalá 31, han sido varias piezas de Isidro Blasco, la más importante de ellas la reconstrucción de 2010 de *When I Woke up*, cuyo original, de 1994-1996, había sido destruido por los elementos atmosféricos.

El único artista extranjero es Keiji Kawashima, con la obra *Movement of a Moment*, una pieza de grandes dimensiones dotada de movimiento, de 2005.

Como he anticipado, con *Una obra para un espacio*, se añadieron a la Colección las primeras instalaciones; entre ellas la de Leopoldo Emperador, *Depósito para el abastecimiento de ideas* (1987). Sin embargo, hasta estos últimos años no hubo una continuidad manifiesta en la atención al que fue uno de los fenómenos más intensos de los años noventa y que tiene actualmente plena vigencia.

Se adquirieron *Tiempo vigilado* (1998), de Concha Jerez; *World Nights (Collection)* (2007), de Francesc Ruiz; *Parallel Universes Meet At Infinity* y *Let's Think Positive* (2003), de Manuel Saiz; *Box* (2004), de Jaume Plench; *Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago* (2003), de Fernando Sánchez Castillo; *Magia*, (2004), de Wilfredo Prieto; *La confirmación* (2008), de David Bestué y Marc Vives; y *Shelf* (2008), de Elín Hansdóttir y Margrét Bjarnadóttir, que se ha adquirido en 2010.

Fotografía

El núcleo de la Colección y, también, el apartado numéricamente más nutrido de la misma lo constituye la fotografía, cuyas primeras obras ingresaron procedentes de las distintas actividades promocionales llevadas a cabo por la Consejería desde mediados de los años ochenta; así las exposiciones en la Sala del Canal de Isabel II, la convocatoria de las Jornadas de Estudio de la Imagen y la muestra Canal Abierto que las acompañaba. Posteriormente, desde que en 1999 la entonces Colección de Arte Contemporáneo de la

Consejería de Cultura pasase a ser gestionada por la recién creada Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, se dotó una partida presupuestaria específica para la compra de obras de arte, que ha incrementado los fondos existentes.

De este modo, a raíz de los diferentes orígenes, se han ido conformando capítulos distintos de la que cabe considerar como una muestra representativa de lo ocurrido en ese campo de la imagen en España en los últimos veinticinco años, a la que acompañan aproximadamente una docena de obras de artistas internacionales adquiridas en su casi totalidad en ésta década y a un ritmo que se ha incrementado desde el 2008. Hay diversas muestras de los que cabe considerar figuras históricas de la fotografía española, como ocurre con Alfonso, y su *Panorama de la calle de Alcalá*, de 1920; Catalá-Roca, en su célebre toma de las seis *Señoritas paseando por la Gran Vía*, de 1959; o las cuatro fotografías del gran retratista Gyenes, entre ellos el de Carmen Amaya y el de Margot Fontaine. Recientemente se han incorporado una docena de piezas de la serie *Serrano* (1965) del redescubierto fotógrafo gijonés Gonzalo Juanes.

Un segundo capítulo, éste más nutrido e importante, cuenta con obras de buena parte de los mejores fotógrafos creativos españoles, como Toni Catany, *Las salinas del Cabo de Gata*, de 1992; de Elías Dolcet destaca *El empalao de Valverde de la Vera*; de Manuel Falces, *What killed the dinosaurios*, de 1993; de Chema Madoz, la muy conocida *La copa*, de 1994; la serie de habitaciones de Jorge Ribalta; *Merçé* (1986), de Humberto Rivas; las fotos de guerra de Gervasio Sánchez; las fotos de paisajes de Manuel Sonseca y de Luis Vioque; la serie de esculturas romanas de Carlos Serrano, de 1995 y, por último, las tomas urbanas de Ramón Zabalza.

El tercero y quizás más numeroso reúne obras de decenas de fotógrafos en los distintos géneros que estos practican.

Sin embargo, el capítulo seguramente más equilibrado entre el número de obras existentes y el espectro que pretende abarcar y, también, el que ofrece más posibilidades de lectura y comprensión al espectador, es el de artistas españoles que se sirven o se han servido en algún momento de la fotografía, ya como práctica específica de su trabajo, ya como medio de expresión eventual. Su arco cronológico es, también, el más breve, pues en su mayoría son piezas fechadas entre el inicio de los años noventa y la actualidad.

Hay algunos clásicos, como Esther Ferrer, fundadora de ZAJ en los años sesenta, de la que la CAM adquirió *Euro-portrait* (2004); Antoni Muntadas, pionero del arte conceptual, con *On Translation: Stand By* (2006); el diseñador América Sánchez, con un collage (sin título) y una fotografía (sin título), ambos de 1985; el eterno compañero de viaje Luis Pérez Minguez, con *Madera de ébano*, de 1986; o Rafael Agredano, pintor en los ochenta, con *Mar de sangre* (serie *Steam Light Suit*), de 2000.

Destacaría los nombres del artista ya fallecido Chema Alvargonzález, *Fotografía de Times Square en julio de 2002* (3 piezas); de Txomin Badiola, *You Better Change (For The Better)* (1996); Bleda y Rosa, *Villalar de los Comuneros* (1996) y *Espacios silentes* (1997) —proveniente de la exposición dedicada a Cervantes—; Gonzalo Puch, *Homenaje a Vermeer* (1994); Francisco Ruiz de Infante, *Regla y nivel 1* (1996); Pablo Genovés, *Las joyas* (1997) y Mira Bernabeu, *En círculo II* (2 piezas), 1998. Posteriores son Javier Vallhonrat, con su serie de naturalezas de 2000 y 2001; Daniel Chust Peters, *MoviStar 1*, de 2001; Juan de Sande, *Sin título* (2002); José Guerrero, *Castell del Rey (Almería)* y *Hotel Basket Creek* (2008); la serie de *Fotografías para jardines*, de 2008, de Ignasi Aballí; y Karmelo Bermejo, *La traca final*, de 2009.

Por su importancia y por lo representativo de la época, destaca el grupo que constituyen mujeres, como Montserrat Soto, *Sin título* (1998); Laura Torrado, *Las esquinas del espejo II* (2000); Cabello y Carceller, *Sin título (Utopía n° 38)* (2002); Alicia Martín, con las cajas de luz de *Dislexia* (2004) y Mayte Vieta, *Tan solo son mis fantasmas* (2007). Las últimas en ingresar han sido obras de Eulàlia Valldosera, *Charco I, II, III y IV* (1992-93), María Zárraga, cuya *Ciudad rota*, de 2007, complementa casi un portfolio junto a las anteriores *Eléctrica I*, (1998), y la serie *Joya verde* (4 copias), de 2000; a las que se suman Lara Almarcegui, con la serie *Guía de ruinas de Holanda* (2008) y Sara Ramo, *Zoo (Grupo F)*, de 2000.

Incorporaciones igualmente recientes son las de Dionisio González, *Aguas esprañadas* (serie *Cadáveres exquisitos*), de 2004; Juan Carlos Bracho, *Película de mí mismo*, 2007; Sara Ramo, Miguel Ángel Gañeca, del que se ha completado la fotografía ya existente, con Alaska como protagonista, con otra de la misma serie de 2006 y Manuel Sendón, del que se han adquirido seis de sus obras sobre fachadas, de la serie *Detrás da pel*, 2004. Por otra parte la representación extranjera, que en los años noventa incluyó pocos nombres, entre ellos Leonel Moura con una pieza (sin título) de 1994, que se añade a la ya existente en la colección, ha ido incrementado a lo largo de esta década del nuevo siglo sus adquisiciones —y ha recibido también algunas donaciones—. Cabe señalar piezas de importancia, como la serie de coches de Andrew Bush, de 1986-87; Ricky Dávila, *Semana medieval*, (1998) e *Inmigrantes*, 2000; Pierre Gonnord, *Bimba in Blue* (2000) y *Far East*, 2001, a las que se han añadido otras dos, *Incendio III y XI* (2009) en 2010; Alex Webb, *San Ysidro, California, México* (serie *Border Crossings*) (1979); Gabriele Basilico, *Istanbul 05 B2-22-4* (2005); Félix Curto, *Carros* (1996); Georges Rouse, *Madrid blanc y Madrid noir*, de 2006; Erwin Wurm, *Venezianischer Barock*, de 2005; Francesco Jodice, *Barcelona -R23-2002* (proyecto *What We Want*), de 2002, ingresada ya en 2010; Wolfgang Tillmans, *Freischwimmer 38*, de 2004; Candida Höfer, *Banco de España*, de 2000; Frank Thiel, *Stadt 12/20 Berlin*, de 2005; Jorge Molder, *Comportamiento*

animal, 2002; Vik Muniz, *Townscape Madrid*, de 2007; Ryno de Wet, *Bleeding Sky* (serie *No Man's Land*), de 2007; Gunther Förg, *Escalera Hotel Suecia*, de 2004; las cuatro impresiones digitales de David Goldblatt fechadas en 2004 y Thomas Ruff, *Jpeg NY 15*, 2007. Especial interés revisten, tanto entre los fotógrafos nacionales como los internacionales, las colecciones individuales o portfolios, que reúnen un considerable número de obras de Ramón Masats —una número considerable de trabajos del fotógrafo que cambió la idea del fotorreportaje en España—, Juan Manuel Castro Prieto, Javier Campano —el fotógrafo viajero que confiesa que le atrae lo que no le interesa a nadie—, Alberto García-Alix —una importantísima y muy abundante selección de todo su trabajo, que permite incluso exposiciones individuales del artista—, Ouka Leele, Luis Baylón —y su galería de tipos populares—, Miguel Trillo —y la suya de jóvenes contemporáneos—, Cristina García-Rodero y Francesc Torres, entre los primeros, y Cas Oortuys —y sus vistas de Madrid de los años cincuenta—, Peter Piller, Valery Katsuba, Fran Herbello, Axel Hütte —en la serie específica sobre Aranjuez— y Erró —en una de las más curiosas selecciones de la Colección—, entre los segundos.

Vídeo

Aunque no tiene la misma representación que la fotografía, considerada desde un principio como la columna vertebral de la Colección, lo cierto es que las donaciones y adquisiciones de vídeos efectuadas en su mayoría en esta primera década del siglo han configurado un atractivo y equilibrado cuadro nacional e internacional. Quizás sea también el conjunto de piezas que, junto a la fotografía, más fácilmente permite su participación en exposiciones temáticas, pues, en general, aunque sus contenidos son diversos, se advierte una línea común en los relacionados con la vida civil urbana.

Entre los vídeos de artistas españoles hay una pieza de Antoni Muntadas, *Tactile Recognition of the Body*, fechada en 1971, y que se escapa de la inmensa mayoría, donde se incluirían las obras de Eugenio Ampudia, *Rendición* (2006); Rosalía Banet, *Comestible 2* (2005); Bigas Luna, *Orígenes-Courbet* (2003); Vicente Blanco, *Otra vez algo nuevo* (2006); Álex Campoy, *Boomerang* (2003); Nuria Carrasco, *¿Quién eres?* (2004); Carles Congost, *La mala pintura* (2008); Rafa Gallar, *Infinitos monos* (2005); Cristina Lucas, *Pantone 5600+2007* (2007); Miralda, *In & Out* (2000); Mateo Maté, *Nacionalismo doméstico* (2004); Álvaro Negro, *Battersea Station* (2003); Sergio Ojeda Izquierdo, *El paroxismo del triunfo (versión 1)* (2005); Perejaume, *Gustave Courbet* (2000); El Perro, *Skating Carabanchel 1* (2000); Txuspo Poyo, *Cruzando vías. Si ves algo, di algo* (2003); Sergio Prego, *Ciclo* (2008); Paula Rubio, *Entre pecho y espalda* (2006); María Ruido, *La voz humana* (1997); Vasava Artworks, *Jerry's Backenzahnoperationsträumelein* (2004); Alejandro Vidal, *Pushing up the Power* (2007); Rocío Villalonga, *La muerte chiquita*,

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo Collection

Mariano Navarro

2003; Cristina Lucas, *La Liberté Raisonnée* (2009) Dora García, *Just Because Everything Is Different It Does Not Mean That Anything Has Changed: Lenny Bruce in Sydney* (2008) y Juan Zamora, *Media mosca y Media sirena*, las dos animaciones de 2006.

El papel de Muntadas lo ocupa internacionalmente WolfVostell con una obra (sin título, 1963–71), aunque, en verdad, Vostell estuvo tan próximo a España que puede decirse que es un puente entre grupo y grupo. En este capítulo entran, además, Marina Abramović, *Nude with Skeleton* (2004); Terry Berkowitz, *Three Chimneys* (2006); Jonas Dahlberg, *Promenade* (2006); Francesco Jodice, *Sao Paulo-Citytellers* (2006); Cyprien Gaillard, *The Smithsons* (2005); Robert Gligorov, *La leggenda di Bobe* (1998); Kaoru Katayama, *Technocharro* (2004); Thomas Köner, *Sin título: Annica* (2005); Rafael Lozano-Hemmer, *Intervención literal* (2003); Jill Miller, *I Am Making Art Tōo* (2003); Beth Moisés, *Reconstruyendo sueños* (2005); Martín Sastre, *Montevideo, the Dark Side of the Pop* (2004); Daniel Silvo, *Rothkovisión 2.0* (2003); Roger Welch, *Hudson River* (2005); Sophie Whettnall, *Over the Sea* (2007); Annika Larsson, *FIRE* (2005) y el documental de Alexander Apóstol del 2005.

Podríamos, pues, resumir algunas de las principales posibilidades que ofrece la Colección CA2M Cenro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid. Se trata de un conjunto no muy numeroso de piezas, pero muchas de ellas de importancia, de pintores y escultores españoles de los años setenta y ochenta, que se ha visto complementada, aunque cause algo de confusión conceptual, tras la exposición dedicada a la movida madrileña, con obras de esa época y con fotografías de muchos de sus protagonistas.

Existe otro grupo formado por instalaciones, entre las que destacan las audiovisuales, que han ido adquiriendo mayor relevancia en los últimos años, aunque su origen esté en los comienzos mismos de la Colección. La Colección cuenta también con uno de los principales fondos de fotografía existentes en España, centrada en los fotógrafos contemporáneos de nuestro país, casi todos ellos representados, algunos de manera exhaustiva. Más recientemente, ha incorporado también figuras extranjeras fundamentales, algunas de ellas no representadas en nuestros principales museos. En los últimos años se ha trabajado en la consolidación de una importante selección de vídeos, fundamentalmente realizados en la última década.

Tanto la fotografía como el vídeo han focalizado en los aspectos puramente formales más que en los derivados de su contenido. Los temas principales son la ciudad y lo ciudadano, con apuntes interesantes sobre la propia capital madrileña, y aquellos otros que abordan aspectos sociales y políticos, sin olvidar los derivados del género.

The works currently making up the Contemporary Art Collection of the Region of Madrid, allocated to the CA2M since the art centre opened in 2008, come from various sources and origins, and respond to decisions that, just like the Spanish art scene itself, have been constantly changing over the course of its more than 30 years of life so far.

When the Department of Culture of Madrid's regional government was created, it received these holdings from the former Provincial Government and took over the task of adding to the Collection, focusing its interest on works by Spanish painters and sculptors born in the late 1940s and 1950s, the vast majority of whom had taken an active part in the radical metamorphosis of Spain's, and more specifically of Madrid's, art scene in the 1970s.

Painting

This explains the existence of significant pieces by Chema Cobo, *La chatte mise a nu et le poisson de Marcel* (1977); Jordi Teixidor, *Untitled* (1984), and *Rojo* acquired later, in 1996; Juan Navarro Baldeweg, *Xaló*, (1984); Carlos León, *Presagio* (1985) and *Hortus 8* (1986); Santiago Serrano, *Yocasta* (1986); Miquel Navarro, *Cuberta* (1986); Virginia Lasheras, *Laberinto* (1986); and *Untitled* (1996) by Mitsuo Miura, which, in spite of being a computer-processed colour photograph, I have included in this section largely because of its chronological connections and for its guiding principles which seem more pictorial than photographic. We could then add a list of artists who made their appearance in the 1980s: José María Sicilia, *Black and White Frame Flower VI (tulipanes y flores)*, from 1986; Elena Blasco, *Cierto baile inseguro* (2007); Dis Berlín, *Cantos: Inspiración II* (1985); and Patricia Gadea, *Hula hoop* (1985).

Through different means such as gifts, purchases or donations in lieu of taxes, the Collection gradually acquired paintings by Godofredo Ortega Muñoz, from whom it has eight landscapes; four paintings by the artist team Equipo 57, which entered the Collection in 2007; Gerardo Rueda, *Imagen VI* (1957); Joaquim Chancho, *Pintura 675* (2005); Luis Gordillo, *Situación meándrica 2* (1986); Pablo Palazuelo, *Sydlus I* (1997) and Alfredo Alcáin, *Avecillas del señor* (2003). A more compact group is made up by artists who emerged in the late 1980s and early 1990s, including Jorge Galindo, *Poupoune* (2003), as well as two of his renowned photographic collages; José Ramón Amondarain, *Untitled (motxo rojo)*, from 2003; Ester Partegàs, *Polylumpious tetraflacidontis R.Y.W.*, from 2004; and Daniel Verbis, *Avance vegetal*, also from 2004. Particularly noteworthy among the most recent incorporations are MP & MP Rosado, with the two pieces of *Del latín Insomnium* (2008); and Miki Leal, *La chaqueta*, from the same year.

The presence of international artists is more scarce and only in relatively recent times. Worth highlighting for its rarity is *Paisaje* (1990), by the deceased

Cuban writer and artist Severo Sarduy; the composition *Troubeland 05* by the Portuguese artist Pedro Calapez (2007), and a body of work titled *Valley*, consisting of eleven paintings made by the Mexican Víctor Pimstein from 2001 to 2003. Recent purchases include an *Untitled painting* (2009) by the German Philipp Fröhlich.

Sculpture and Installation

That said, similarly in ways to the collection of paintings, there are many individual pieces and small significant groups of great interest, especially from the 1980s. These are now coupled with recent initiatives that promise well for a more balanced approach in the future.

Three small works from the historical avant-gardes entered the Collection about five years ago as payment in lieu of taxes. Particularly noteworthy are pieces by the Spaniards Pablo Gargallo, *Homenaje a Chagall* from 1933, a harmonious portrait with a play of curves and countercurves; and Julio González, *Petite Montserrat effrayé*, from 1941–42, whose small size does not take away one bit from its searing pain; and the somewhat odd but highly convincing undated *Colonel* by Alberto Giacometti.

A sculpture by Jorge Oteiza, *Piedra FD*, 1978, also entered the Collection through the same method and donor.

From the 1950s generation, and more specifically from two of the most representative and seminal artist collectives of that time, El Paso and the so-called Cuenca Group, which brought about a profound change in the middle of Franco's dictatorship, there are two pieces, one by the sculptor Martín Chirino, *Arc* 2004, from that date; and an *Untitled* relief from 1995 by Gerardo Rueda.

The same applies to the 1970s generation, though comprising a more abundant group that, in my view, mirrors a profound change in both the concept of the artist itself and of the artistic, as well as of the structures for disseminating and commercialising art in the final years of the dictatorship and in the subsequent stormy and ambiguous transition to democracy in Spain.

Curiously enough, though actually acquired only two years ago, the sole work really belonging to that time is *1885* by Joan Cardells, a work of sewing on felt from 1977 which is a seminal example of the work carried out by the artist at the time. Also purchased at the same time is *R-1042*, a drawing by Cardells from 2003. *Cuberta* (1986) by Miquel Navarro is a good synthesis of the signature features of the work of this Valencian artist in the mid 1980s, just when sculpture in Spain was going through a metamorphosis that was to transform it down to its very roots and expand its horizons to limits that we shall later analyse in more detail.

The Collection has two excellent pieces received as a gift on the occasion of the exhibition *Una obra para un espacio*, that opened the art centre in the former depot of Canal de Isabel II in 1987. We are referring to the works by two of the artists who have

been most instrumental, both from purely sculptural aspects as well as from a theoretical and didactical viewpoint, in the configuration of a new reality: *Family Plot* (1987), by Txomin Badiola; and *Espacio uno (en Tránsito)*, by Pello Irazu, also from that year. In fact, this latter work is more of an installation than a sculpture but I cannot resist placing it temporarily in this group.

Mar de Galilea (1986), a spectacular welded iron piece by Susana Solano, entered the Collection at a later date as a gift.

Work from other seminal names of the 1970s and 1980s such as Sergi Aguilar, *Res no es detura*, a wall piece dated in 2003, have been recently acquired. The Collection now has two works by the unclassifiable Carlos Pazos: an object titled *Nada es como antes* (1995), and an assembly closer to installation, named *Tokio flamenco*, from 2006.

The youngest artists represented are Esther Pizarro, with *Macla urbana*, 2000, and the MP & MP Rosado brothers, with an *Untitled* cast from 2004, and *El hombre de los árboles*, 2008. Interestingly enough, apart from eleven small sculptures by Jordi Pablo, MP & MP Rosado are the artists who have the largest number of sculptures in the Collection.

The most recent incorporation, immediately before they went on exhibit at Sala Alcalá 31, were pieces by Isidro Blasco. The most noteworthy of which is a reconstruction executed in 2010 of *When I Woke up*, whose original from 1994–1996 had been destroyed by the elements.

The only foreign artist represented here is Keiji Kawashima, with *Movement of a Moment*, a gigantic moving piece created in 2005.

As I said earlier, the exhibition *Una obra para un espacio* led to the incorporation of the first installation works into the Collection. They include *Depósito para el abastecimiento de ideas* (1987) by Leopoldo Emperador. However, it is only in recent years that there has been an express policy to continue the focus on this medium, one of the signature developments of the 1990s and now a totally accepted expression in its own right. There were purchases of: *Tiempo vigilado* (1998), by Concha Jerez; *World Nights (Collection)* (2007), by Francesc Ruiz; *Parallel Universes Meet at Infinity* and *Let's Think Positive* (2003), by Manuel Saiz; *Box* (2004), by Jaume Plench; *Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago* (2003) by Fernando Sánchez Castillo; *Magia*, (2004), by Wilfredo Prieto; *La confirmación* (2008), by David Bestué and Marc Vives; and *Shelf* (2008) by Elín Hansdóttir and Margrét Bjarnadottir, acquired in 2010.

Photography

Photography is at the very core of this Collection and accounts for the largest number of works. The first photographs were incorporated as a result of various promotional activities organised by the Department of Culture from the 1980s onwards. This is the case of the exhibitions at Canal de Isabel II, the open call

for the Image Study Seminar with its accompanying Canal Abierto show. Later, in 1999, with the transfer of the management of the Contemporary Art Collection of the Department of Culture to the recently created General Directorate of Archives, Museums and Libraries, a special budget was allocated for the acquisition of artworks and this contributed greatly to increasing the number of pieces.

Hence, through various origins, the different chapters of what could be seen as a representative narrative of what has happened in the field of the photographic image in Spain over the last 25 years were composed. This selection is rounded off by around one dozen works by international artists, almost all acquired over the last ten years and at a pace that has increased from 2008 on.

There are several examples of what are generally accepted as historical figures in Spanish photography. That is the case of Alfonso and his *Panorama de la calle de Alcalá*, from 1920; Catalá-Roca and his celebrated shot of the six *Señoritas paseando por la Gran Vía*, from 1959; or four photographs by the great portrait maker Gyenes, including those of *Carmen Amaya* and *Margot Fontaine*. And a dozen pieces from the *Serrano series* (1965), by Gonzalo Juanes, the rediscovered photographer from Gijón, have recently entered the Collection. A second chapter, and a more abundant and perhaps more significant one, contains works by some of the best Spanish creative photographers, like Toni Catany, *Las salinas del Cabo de Gata*, 1992; Elías Dolcet with *El empalao de Valverde de la Vera*; Manuel Falces, *What killed the dinosaurios*, from 1993; Chema Madoz, the famous *La copa*, from 1994; the series of rooms by Jorge Ribalta; *Merçé* (1986) by Humberto Rivas; the war photographs by Gervasio Sánchez; the landscape photographs by Manuel Sonseca and Luis Vioque; the series about Roman sculptures by Carlos Serrano, from 1995; and, finally, the urban images by Ramón Zabala. The third and perhaps most abundant section features works by scores of photographers working across various genres.

However, probably the most balanced chapter in terms of the number of works contained and the range it attempts to cover, and also the one offering most possibilities for interpretation and understanding, is that of Spanish art practitioners who have, at some point of their careers, resorted to photography, be it as a specific element in their practice, be it as a temporary means of expression. The time-span of this section is also the narrowest, as it mostly contains pieces spanning from the early 1990s to the present. There are some, though not many, classics, like Esther Ferrer, cofounder of ZAJ in the 1960s, represented with *Euro-portrait* (2004); Antoni Muntadas, a pioneer of conceptual art, with *On translation: Stand By* (2006); the designer América Sánchez, with an *Untitled* collage and an *Untitled* photo, both from 1985; the eternal travel companion Luis Pérez Minguez, with *Madera de ébano*, from 1986; or Rafael Agredano,

painter from the 1980s, with *Mar de sangre (Steam Light Suit series)*, from 2000.

I would highlight the sadly missed Chema Alvar González and his *Fotografía de Times Square en julio de 2002* (3 pieces); Txomin Badiola, *You Better Change (For The Better)* (1996); Bleda y Rosa, *Villalar de los Comuneros* (1996) and *Espacios silentes* (1997), the latter coming from an exhibition devoted to Cervantes; Gonzalo Puch, *Homenaje a Vermeer* (1994); Francisco Ruiz de Infante, *Regla y nivel 1* (1996); Pablo Genovés, *Las joyas* (1997); and Mira Bernabeu, *En círculo II* (two pieces), 1998. From a later period are Javier Vallhonrat, with his series of nature images from 2000 and 2001; Daniel Chust Peters, *MoviStar 1*, from 2001; Juan de Sande, *Untitled* (2002); José Guerrero, *Castell del Rey (Almería)* and *Hotel Basket Creek* (2008); the series *Fotografías para jardines*, from 2008, by Ignasi Aballí; and Karmelo Bermejo, *La traca final*, de 2009. There is a separate chapter made up by women artists, which stands on its own for its relevance and for the fact that it is highly representative of its time. It includes Montserrat Soto, *Untitled* (1998); Laura Torrado, *Las esquinas del espejo II* (2000); Cabello y Carceller, *Untitled (Utopía n 38)* (2002); Alicia Martín, with the lightboxes of *Dislexia* (2004); and Mayte Vieta, *Tan solo son mis fantasmas* (2007). The latest incorporations are pieces by Eulàlia Valldosera, *Charco I, II, III and IV* (1992–93), María Zárraga, whose *Ciudad rota*, from 2007, is in itself almost a portfolio together with her prior works *Eléctrica I*, (1998), and the series *Joya verde* (four copies), from 2000; and additions like Lara Almarcegui, with photography work from the series *Guía de ruinas de Holanda* (2008) and Sara Ramo, *Zoo (Grupo F)*, from 2000.

Other recent additions include Dionisio González, *Aguas espraiadas* (series *Cadáveres exquisitos*), from 2004; Juan Carlos Bracho, *Película de mí mismo*, 2007; Sara Ramo; Miguel Ángel Gaüeca, adding to an already existing photograph on the Collection of singer Alaska with one belonging to the same series from 2006; and Manuel Sendón, who already has six works on facades from the series *Detrás da pel* from 2004, in the Collection.

As far as the list of international artists is concerned, limited in the 1990s to a very few names—among them Leonel Moura, with an untitled piece from 1994, purchases increased in the opening decade of the new century and other works entered the Collection as gifts, leading to the addition of some significant pieces, like Andrew Bush's series about cars from 1986–87; Ricky Dávila, *Semana medieval*, 1998, and *Immigrantes*, 2000; Pierre Gonnord, *Bimba in Blue*, 2000 and *Far East*, 2001, recently joined by another two: *Incendio III and XI* (2009), purchased in 2010; Alex Webb, *San Ysidro, California, México* (series *Border Crossings*) (1979); Gabriele Basilico, *Istanbul 05 B2-22-4* (2005); Félix Curto, *Carros* (1996); Georges Rousse, *Madrid blanc*, and *Madrid noir*, from 2006; Erwin Wurm, *Venezianischer Barock*, from 2005; Francesco

Jodice, *Barcelona –R23-2002 (What We Want project)*, from 2002, incorporated in 2010; Wolfgang Tillmans, *Freischwimmer 38*, from 2004; Candida Höfer, *Banco de España*, from 2000; Frank Thiel, *Stadt 12/20 Berlin*, from 2005; Jorge Molder, *Comportamiento animal*, 2002; Vik Muniz, *Townscape Madrid*, from 2007; Ryno de Wet, *Bleeding Sky (No Man's Land series)*, from 2007; Gunther Förg, *Escalera Hotel Suecia*, from 2004; the four digital prints by David Goldblatt dated in 2004; and Thomas Ruff, *Jpeg NY 15*, 2007.

Of special interest, both among Spanish and international photographers, are the extensive portfolios or one-person collections, compiling a considerable number of works by Ramón Masats, thanks to a generous donation by this photographer who changed the concept of photojournalism in Spain; Juan Manuel Castro Prieto; Javier Campano, the travelling photographer who admits to liking what nobody is interested in; Alberto García-Alix, with a major cross-section of all his oeuvre, enough to enable solo exhibitions of work by the artist; Ouka Leele; Luis Baylón and his gallery of ordinary people; Miguel Trillo and his depiction of youth culture; Cristina García-Rodero; and Francesc Torres, among the Spanish contingent; and Cas Oorthuys with his views of the 1950s Madrid; Peter Piller; Valery Katsuba; Fran Herbello; Axel Hütte with his series on Aranjuez; and Erró with one of the most curious selections in the Collection, among the artists from outside Spain.

Video

Although video has often not been lent the same attention as photography, the latter at the core of the Collection since its beginnings, it is true that the video donations and acquisitions—99% of which were made in this century—help to inform an attractive and balanced body of work by Spanish and international artists. It is also an ensemble of pieces that, next to photography, are the easiest to include in thematic exhibitions for, generally speaking, and despite the differing contents, there is a certain coincidence in subject matters related with urban and civil life. Videos by Spanish artists include a piece by Antoni Muntadas, *Tactile Recognition of the Body*, dated in 1971, that stands out among a majority composed by works by Eugenio Ampudia, *Rendición* (2006); Rosalía Banet, *Comestible 2* (2005); Bigas Luna, *Orígenes-Courbet* (2003); Vicente Blanco, *Otra vez algo nuevo* (2006); Álex Campoy, *Boomerang* (2003); Nuria Carrasco, *¿Quién eres?* (2004); Carles Congost, *La mala pintura* (2008); Rafa Gallar, *Infinitos monos* (2005); Cristina Lucas, *Pantone 5600+2007* (2007); Miralda, *In & Out* (2000); Mateo Maté, *Nacionalismo doméstico* (2004); Álvaro Negro, *Battersea Station* (2003); Sergio Ojeda Izquierdo, *El paroxismo del triunfo (version 1)* (2005); Perejaume, *Gustave Courbet* (2000); El Perro, *Skating Carabanchel 1* (2000); Txuspo Poyo, *Cruzando vías. Si ves algo, di algo* (2003); Sergio Prego, *Ciclo* (2008); Paula Rubio, *Entre pecho y espalda*

(2006); María Ruido, *La voz humana* (1997); Vasava Artworks, *Jerry's Backenzahnoperationsträumelein* (2004); Alejandro Vidal, *Pushing Up the Power* (2007); Rocío Villalonga, *La muerte chiquita*, 2003; Cristina Lucas, *La Liberté Raisonnée* (2009) Dora García, *Just Because Everything Is Different, It Does Not Mean That Anything Has Changed: Lenny Bruce in Sydney* (2008); and Juan Zamora, *Media mosca* and *Media sirena*, two animations pieces from 2006.

At an international level, Muntadas' role is played by Wolf Vostell with *Untitled* (1963-71), although to tell the truth, Vostell's connections with Spain were so close that he could be viewed as a hinge between both groups. In this chapter, we must also include Marina Abramovic, *Nude with Skeleton* (2004); Terry Berkowitz, *Three Chimneys* (2006); Jonas Dahlberg, *Promenade* (2006); Francesco Jodice, *Sao Paulo-Citytellers* (2006); Cyprien Gaillard, *The Smithsons* (2005); Robert Gligorov, *La leggenda di Bobe* (1998); Kaoru Katayama, *Technocharro* (2004); Thomas Köner, *Untitled: Annica* (2005); Rafael Lozano-Hemmer, *Intervención literal* (2003); Jill Miller, *I Am Making Art Too* (2003); Beth Moisés, *Reconstruyendo sueños* (2005); Martín Sastre, *Montevideo, the Dark Side of the Pop* (2004); Daniel Silvo, *Rothkovisión 2.0* (2003); Roger Welch, *Hudson River* (2005); Sophie Whettnall, *Over the Sea* (2007); Annika Larsson, *FIRE* (2005); and Alexander Apóstol, *Documental* (2005).

Finally, we could summarise some of the main possibilities offered by the Colección CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid as follows:

Even if not huge in terms of numbers, there is a group of works by Spanish painters and sculptors from the 1970s and 1980s, many of them of great interest, that was supplemented, although at risk of causing a certain conceptual confusion, following the exhibition devoted to Madrid's La Movida movement, with works from the time and particularly with photographs by many of its leading players.

There is another group consisting of installations, in which audiovisual installations play a major role, that has been acquiring greater significance in recent years. The Collection also has one of the best photography collections in Spain, focusing on Spanish contemporary photographers. Recently the Collection has incorporated some critical foreign figures, some of whom are still not represented in Spanish museums. In recent years, there have also been attempts to compile a significant selection of videos, particularly made in this century.

In general, both photography and video have shown more interest in content than in purely formal concerns. The city and city dwellers seem to be the main subject matters, with interesting sketches of Madrid itself, others dealing with social and political concerns, without overlooking those dealing with gender issues.

Obras escogidas
Selected works

CE01374 / Ignasi Aballí (Barcelona, 1958)

Fotografía para jardines

2008. Fotografía digital sistema Lambda, (detalle). 12 paneles de 170 x 120 cm

Encontrar un sistema de trabajo que permita una producción sin intervención es para Ignasi Aballí una tarea fundamental. La clave no se encuentra solo en la precisión de la búsqueda, sino en buscar de un modo diferente cada vez. “Detecciones y movimientos” que, si bien resultan similares, nunca son idénticos; escapan así a la posibilidad de ser percibidos como el resultado de un ejercicio de camuflaje, obtenido por la eficacia con la que se ha invertido el sentido. Cada hallazgo no apela a una revelación específica, sino que más bien irrumpe en el bullicio de las imágenes como contrapartida silenciosa y transparente. Su actividad artística se inscribe en aquellos lugares donde un hacer involuntario produce “visibilidad” artística. Aballí entiende su trabajo como un modo de hacer poético y un riguroso registro perceptivo, donde el tiempo se presenta como sujeto productor. Aplica su metodología a los objetos cotidianos: unas tablas de madera convertidas en lienzos, donde la exposición prolongada de la luz solar se proyecta sobre cada superficie hasta modificar el color; diversos objetos donde se clasifica el polvo acumulado durante diferentes períodos de tiempo; restos de ropa

obtenidos del filtro de una secadora convertidos en relicarios pictóricos o una impresora que completa páginas en negro hasta agotar toda su tinta. Entre la aparición y la desaparición Ignasi Aballí recoge y clasifica sus descubrimientos. Ideada como un *site specific* para el Real Jardín Botánico de Madrid, en el marco de PHotoEspaña 2008, en *Fotografía para Jardines* Aballí emplaza varios paneles de grandes dimensiones con fotografías de “malas hierbas”. La intervención responde a un racionalismo esteticista y al gusto paisajístico al uso. La presencia de estas hierbas que crecen espontáneamente entre el asfalto y el cemento y que nunca estarían en un jardín botánico cuestiona las convenciones asociadas a un jardín clásico. Las doce imágenes están acompañadas por textos extraídos de manuales de fotografía para jardines. Un gesto sutil capaz de despertar los sentidos y de aportar elementos para la reflexión, lo que permite contemplar fotografía y texto a partir de la duda. Una maquinaria de hacer ideada como una forma de cuestionar el estatuto de las imágenes y su percepción, pero también de hablar en primera persona.

CE01374 / Ignasi Aballí (Barcelona, 1958)

Photography for Gardens

2008. Lambda digital photo, (detail). 12 panels 170 x 120 cm

For Ignasi Aballí, his core work is to find a system that sanctions production free from any kind of intervention. However, the key lies not only in the precision of the quest, but also in searching for a different way each time. “Detections and movements” that, no matter how similar they may be, are never quite identical, thus eschewing the possibility of being perceived as the outcome of an exercise in camouflage, obtained thanks to the effectiveness involved in reverting the meaning. Each detection does not appeal to a specific revelation, but rather irrupts into the turmoil of images as a silent and transparent counterbalance. Aballí’s practice ought to be inscribed in those places where involuntary creation produces visibility, or where meaning is capable of migrating. Aballí understands his art as a poetical activity and as a rigorous perceptual register where time emerges as a productive subject. He applies his methodology to everyday objects: wooden boards turned into canvases, where the prolonged exposure of sunlight on various surface alters their colour; a variety of objects where the dust accumulated over various lapses of time is classified; the remains of clothes obtained from the filter of a

drier, turned into pictorial reliquaries; or a printer covering whole pages in black until the ink runs out. Somewhere between appearance and vanishing, Ignasi Aballí gathers and classifies his findings. Conceived as a site-specific work for the Royal Botanical Gardens in Madrid as part of the PHotoEspaña 2008 festival, in *Fotografía para Jardines* Aballí places several large panels containing photographs of “weeds.” The intervention responds to an aestheticist rationalism and to accepted tastes in landscape. The presence of these weeds that grow spontaneously in cracks in the tarmac and concrete, and that would normally never find their way into a botanical garden, questions the conventions associated with classical gardens. The twelve images are accompanied by texts taken from manuals on how to photograph gardens. A subtle gesture capable of stimulating the senses and providing elements for reflection, allowing the contemplation of both photography and text from a position of doubt. A machinery of making conceived as a way of questioning the status of images and their perception, but also, of talking in first person.



CE01000 / Marina Abramović (Belgrado, 1946)

Nude with Skeleton

Desnudo con esqueleto. 2004. Vídeo PAL sin sonido. 15'46"

“Se dice que el arte es una cuestión de vida y muerte. Suena melodramático, pero es verdad” Bruce Nauman

La aparición en los años 70 de artistas como Marina Abramović supuso un punto de inflexión en la aún breve historia de la performance artística. Si la década anterior había estado prácticamente dominada por hombres y una idea casi heroica de la performance, el cuestionamiento del propio cuerpo y de su relación con el entorno adoptaba formas muy diferentes y muchas veces más sutilmente inquietantes en las acciones de estas nuevas artistas, mujeres como Abramović, Adrian Piper, Lidia Montano, Lygia Clark, Barbara Smith, Joan Jonas, Laurie Anderson, VALIE EXPORT o Rebecca Horn.

Entre las performances más significativas y reproducidas de Marina Abramović está *Imponderabilia*, realizada junto a su entonces compañero Ulay en junio de 1977 en el Museo de la Galleria d'Arte Moderna Bologna. La idea era la simplicidad misma: Marina y Ulay desnudos se situaban a ambos lados de la puerta de acceso a la sala, de modo que los visitantes tenían que entrar en la misma rozando los cuerpos de los artistas.

Esta relación tan íntima entre el artista y el ya no solo espectador, se mantiene hasta el día de hoy. En *Nude with Skeleton*, una performance realizada varias veces al día en diversas exposiciones en el 2002, 2005 y 2010, Marina

Abramović opera hasta cierto punto como si se tratara de la rutina de un peep-show, solo que en un museo. En este caso quizás el vídeo, mudo, sea incluso más efectivo que las performances presenciales: el contexto donde éstas se realizaron es el protegido de las artes visuales, donde puede suceder casi cualquier cosa sin mayores consecuencias que vomitonas del periodismo amarillo más primitivo cuando se olisquea un posible escándalo. Una señora de cierta edad respirando desnuda bajo un esqueleto no es lo que hoy viene a calificarse como escándalo. Sin embargo, el vídeo puede contemplarse en cualquier lugar, de forma que el entorno es más abierto, menos determinante de las expectativas que pueden formularse. Hay, además, mucho más de voyeur en la imagen diferida, desde el momento en que la observada no sabe quién la está observando, ni cuándo, ni dónde... De hecho, el distanciamiento concentra aún más la atención sobre la imagen porque aquí no hay sonido que distraiga de ella. ¿Dice algo Marina? ¿Cómo respira?

Una mujer tumbada bajo un esqueleto es, claro, tratar de forma explícita sobre la vida y la muerte, como decía Bruce Nauman. Presenta un cierto punto sexual y aterrador, como buena parte de sus trabajos. Y tiene mucho de vanitas, una forma ya clásica de entender estas imágenes. Una entre muchas posibles.

CE01000 / Marina Abramović (Belgrado, 1946)

Nude with Skeleton

2004. PAL video, no sound. 15'46"

“It is said that art is a matter of life and death; this may be melodramatic but it is also true.” Bruce Nauman

The emergence of practitioners like Marina Abramović in the 1970s was a turning point in the still brief history of performance art. If the previous decade had been virtually dominated by men and by an almost heroic notion of performance, the questioning of the body itself and of its relationship with its environment adopted different, and often subtly disquieting forms in the actions of new female artists like Abramović, Adrian Piper, Lidia Montano, Lygia Clark, Barbara Smith, Joan Jonas, Laurie Anderson, VALIE EXPORT or Rebecca Horn.

One of the most meaningful and widely reproduced performances by Abramović is *Imponderabilia*, carried out in June 1977 in the company of her at-the-time partner Ulay, at Galleria d'Arte Moderna Bologna. It could be said that the idea was simplicity itself: Marina and Ulay stood naked on either side of the doorway to the room in such a fashion that visitors to the show had to rub up against the artists' bodies as they entered. That close relationship between the artist and the spectator, who from that very moment was no longer a beholder, remains intact to date. In *Nude with Skeleton*, a performance made continuously in shifts every day in a number of shows held in 2002, 2005 and

2010, Marina Abramović behaves, to some extent, as if she were carrying out a peep-show routine, only that, in this case, it is performed in a museum.

In this instance, the silent video may be even more effective than a live performance: the context where they were made was the sheltered space of the arts venue, where anything can happen without any further consequence than the outrage of some sensationalist journalist who catches a whiff of a possible scandal. However, a lady of a certain age breathing naked under a skeleton is not something that raises too many eyebrows nowadays. Notwithstanding, the video may be watched in any place, so that the environment is more open, less decisive than one might expect. Besides, there is much more voyeurism in the deferred image, now that the person who is being observed does not know who is observing her, when or where... In fact, the distance focuses the attention on the image even more given the lack of sound which could distract us. Is Abramović saying anything? How is she breathing? Naturally, a woman under a skeleton would explicitly remit us to a reflection about life and death like Bruce Nauman said. It also presents a somewhat sexual and terrifying aspect, as her works often do. And it has much to do with a *vanitas*, an already classic way of understanding these images. One among many possible others.



José Manuel Costa

CE01008 / AES + F Group (Tatiana Arzamasova, Moscú, 1955; Lev Evzovich, Moscú, 1958; Evgeny Svyatsky, Moscú, 1957; Vladimir Fridkes, Moscú, 1956)

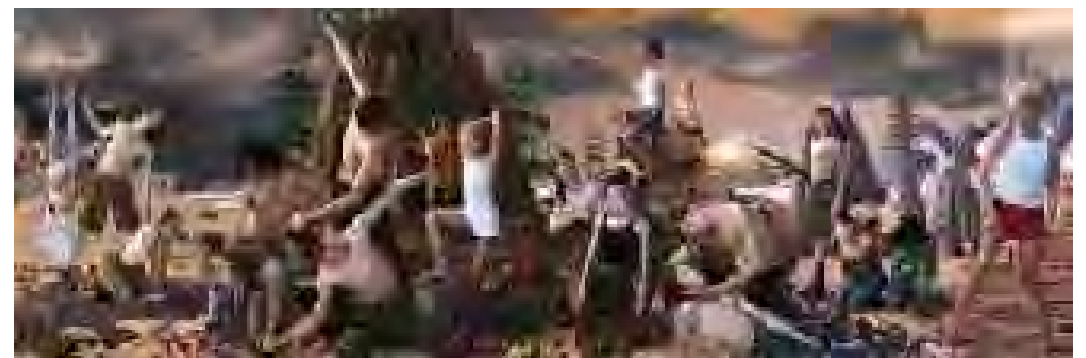
Panorama # 2 (Last Riot)

Panorama #2 (El último motín). 2005. Fotocollage digital. 170 x 510 cm

Simulacro e ilusión son dos de los pilares fundamentales de la práctica estética contemporánea, sobre los que vuelve una y otra vez el discurso teórico de la cultura. Frente a los mecanismos y estrategias de los paradigmas de hiperrealidad y las embestidas de las nociones neobarrocas de la belleza, los artistas optan por explorar inéditos modelos de representación que se avengan a las nuevas circunstancias de una visibilidad cada vez más asediada por múltiples frentes de representación simbólica que compiten con el ámbito del arte y usurpan su territorio.

En este sentido, el trabajo del colectivo AES + F Group, es una propuesta que intenta leer la cultura y sus mecanismos de estilización excesivos desde una perspectiva crítica. Su trabajo se adentra en los juicios de valor y en los ámbitos de la ideología para desmontar axiomas asentados por el discurso más ortodoxo y reaccionario. *Panorama #2*, resulta una obra emblemática dentro de esa tendencia que busca subrayar la esterilidad del mundo actual y de sus acontecimientos más relevantes. La guerra, la violencia, la ambigüedad sexual, el vasallaje de la cultura del otro, la cuestión racial y la autoridad de los relatos históricos y sus fetiches al uso ocupan el centro de esta puesta en escena. A todas luces la composición se inspira, a modo de guiño neohistoricista, en la obra

pictórica de los grandes maestros de la pintura occidental, concretamente en la poética barroca y la pintura manierista. Es una especie de homenaje y cita al legado de la historia del arte, articulado desde una visión que permite la crítica hacia el presente. Sus personajes, adolescentes rabiosamente andróginos que colapsan todos los estereotipos sexuales y al parecer desprovistos de toda ideología, se vuelcan en una performance donde la violencia de las actitudes queda tremendamente teatralizada. El resultado supone una gran mascarada que dice y miente sobre las posiciones de los grupos de poder en el escenario de la cultura y su sistema de funcionamiento. Esta especie de culto al heroísmo contemporáneo no es sino una sentencia acerca de ese proceder simbólico, asociado a todo el mundo de la imagen, que tiende a idealizar la realidad y convertirla en puro simulacro de verdad. Todo en esta imagen resulta engañoso. Las actitudes, las posturas, la violencia del acto, que es más ficticia que real, las localizaciones, que no refieren un contexto concreto identificable en la cartografía global. Todo parece emular un gran juego y una gran puesta en escena. El resultado es un relato enfático de grupos sociales que pugnan por imponer su hegemonía sin que quede claro cuáles son las víctimas y cuáles los verdugos.



CE01008 / AES + F Group (Tatiana Arzamasova, Moscow, 1955; Lev Evzovich, Moscow, 1958; Evgeny Svyatsky, Moscow, 1957; Vladimir Fridkes, Moscow, 1956)

Panorama # 2 (Last Riot)

2005. Digital photomontage. 170 x 510 cm

Simulacrum and illusion hold powerful grips on contemporary aesthetic practice, and the theoretical discourse of culture returns to them once and again. Confronted by the mechanisms and strategies of the paradigms of hyperreality and by the onslaught of Neo-Baroque notions of beauty, artists are currently opting for an exploration of unprecedented models of representations that reconcile the new circumstances of a visuality more and more under siege from multiple fronts of symbolic representation competing with the domain of art and usurping its territory. In this regard, the collaborative work of AES + F Group is underwritten by a proposal striving to read culture and its mechanisms of excessive stylisation from a critical viewpoint. Their work enters into value judgements and the realms of ideology to break down axioms set in place by the most orthodox and reactionary discourse. *Panorama #2* is an emblematic work within a tendency that underscores the sterility of our present world and its defining events. War, violence, sexual ambiguity, the subjugation of the culture of the Other, the race question and the authority of historical narrations and their customary fetishes, are at the core of this tableau. With a knowing Neo-Historicist nod, the *mise en scène* clearly draws from old

masters of Western painting, more specifically from Baroque poetics and Mannerist painting. A tribute of sorts, it cites the heritage of Art History, articulated around a vision enabling a biting critique of the present. The characters are fiercely androgynous teenagers enacting the whole breadth of sexual stereotypes who, seemingly divested of any ideology, are caught up in a performance where the violence of attitudes is hugely dramatised. The outcome is a grand masquerade speaking, and giving the lie, to the positions that power groups occupy on the stage of culture and in its working system.

This brand of worship of contemporary heroism is nothing but a sentence passed on the symbolic behaviour associated with the whole world of the image that tends to idealise reality and turn it into a pure simulacrum of truth. Everything in this image is deceptive. The attitudes, the postures, the violence of an action that is more fictional than real, the locations that do not refer to any specific context identifiable in the global cartography. Everything seems to mimic an immense game and a grand *mise en scène*. The result is an emphatic tale of social groups fighting to impose their hegemony yet without making it clear who are the victims and who the persecutors.

CE00487 / Ana Laura Aláez (Bilbao, 1964)

Mentiras II

2002. Cibachrome. 178,5 x 159 cm

Las imágenes aproximan posiciones y pensamientos. Es precisamente esta cualidad de inducción la que señala que no deben ser narradas; su impronta contiene verbo. Podríamos llegar a decir que el lugar de los relatos verbales ha sido sustituido por las imágenes. Las convenciones de la representación le han permitido a Ana Laura Aláez no solo hacer suyo un relato no lineal, sino desplazar los gestos de narcisismo hacia la intriga de la autorrepresentación, subrayando la inestabilidad y la fuga de toda determinación. En una trama de máscaras y segundas pieles, cada arquetipo se define a través de la negación. Como si en cada gesto se tratara de colocar a la realidad en jaque por el simple hecho de imaginar el mundo de un modo diferente. Y nada más inmediato que la fotografía para establecer toda una trinchera de la pose, del gesto y del movimiento con la que continuar desplazando estereotipos. Un lenguaje automático y veloz le permite llevar a cabo planteamientos diversos donde coloca a un sujeto escultórico protagonista en cada una de sus fotografías.

En *Mentiras II* la artista parte del cuerpo como medida y de la disciplina escultórica para continuar una reflexión formal a través de otros medios, otorgando a la fotografía cierto clima performativo. Esta concentración de categorías no se presenta

CE00487 / Ana Laura Aláez (Bilbao, 1964)

Lies II

2002. Cibachrome. 178,5 x 159 cm

Images bring positions and thoughts closer together. And it is precisely that quality of induction that underscores the fact that they must not be narrated: their imprint already contains the word. We could even say that the place of oral narratives has been replaced by images. The conventions of representation have allowed Ana Laura Aláez not only to turn a non-linear tale into her own, but to displace gestures of narcissism towards the stratagem of self-representation, underscoring the instability and fugue of all ascription. In a plot of masks and second skins, every archetype is defined through negation. It is as if it were about challenging reality in each gesture through the mere fact of imagining the world in a different way. And there is nothing more immediate than photography to set in place a whole gamut of posing, of gesture and of movement with which to continue to displace stereotypes. A fast, automatic language making it possible to adopt a diversity of approaches in which to place a sculptural subject as the protagonist of each photograph.

In *Mentiras II*, the artist uses the body as a measure and the discipline of sculpture to give continuity to formal reflections through other media, bestowing photography with a certain performative potential. The sheer concentration of categories is not presented as if they consisted of mere documents, but as

como un documento, sino como una construcción diseñada para ser fotografiada. Con estos mecanismos, la ficción no aparece como fantasía sino como plusvalía. Transformar una realidad frente a la cámara permite regresar al mundo desde otro lugar. *Mentiras II* se encuentra en esta dinámica donde la decisión de “autoeditarse” le permite dar una visión precisa de un momento concreto. El cuerpo de Ana Laura Aláez sosteniendo el peso de una boa *constrictor* a modo de ornamento protagoniza y comunica un acto performativo a puerta cerrada. En este espacio habitado por la vulnerabilidad, los casi dos metros de largo de la boa coronan el torso de la artista en un juego de apariencias vivas y de dominación mutua. Pero los estereotipos se desmontan cuando leemos el título de la serie: no hay ni primera persona ni artículo, apenas una palabra encargada de reforzar posiciones sobre las experiencias. Así, todo índice de fortaleza se transforma en una página en blanco. Y el autorretrato aquí no afirma un rol, sino su modificación. Tomar lo marginal como hoja de ruta de la autobiografía permite a la artista ensayar nuevas formas de primera persona, donde la experiencia aparece como decisión y no como legado. En un universo de apropiaciones y fugas, la pose, finalmente, vuelve a ubicarse del lado de la ficción.

constructions that have been conceived to be photographed. With these devices, fiction no longer seems to be fantasy but a kind of surplus value. The transformation of reality in front of the camera makes it possible to return to the world from a different place. *Mentiras II* is part of that dynamic where the decision to “self-edit” oneself enables the conveyance of the precise vision of a specific moment. Ana Laura Aláez’s own body bearing the weight of a boa constrictor as an ornament is the centrepiece and vehicle for a performative action behind closed doors. Inside that space of vulnerability, the six-foot long boa is draped over the torso of the artist in a play of living appearances and mutual domination. But stereotypes crumble into nothingness when we read the title of the series, enunciated without any article or possessive pronoun; barely a word charged with reinforcing stances about experiences. Thus, a whole index of strength is turned into a blank page. And here, the self-portrait does not affirm a role, but its alteration. Using the marginal as a road map for autobiography allows the artist to try out new forms of the first person, with experience viewed as a decision rather than as a legacy. In a universe of appropriations and fugues, the pose finally returns to the side of fiction.



CE00480 / Pilar Albarracín (Sevilla, 1968)

La noche 1002 II

2001. Fotografía en color. 124 x 185,5 cm

La obra de Pilar Albarracín, más que una propuesta al uso en el terreno frígido y tóxico de parte del arte contemporáneo, es una posición crítica frente al sistema de poder y los mecanismos culturales que vampirizan los estereotipos y hacen de estos una instancia nebulosa que circula entre un pasado remoto y un presente inasible. Los estereotipos, en tanto formas culturales de gran rendimiento en los órdenes del discurso y de la subjetividad, constituyen el centro de su especulación estética. Mediante sus escenificaciones y performances de envergadura conceptual y sociológica dura, Pilar Albarracín advierte del drama y de la violencia a cargo de los sistemas de dominación que convierten el signo mujer en un bien de consumo, transportable y mutable a imagen y semejanza de la autoridad masculina.

Al igual que algunas de las hacedoras feministas más radicales de los últimos tiempos, su trabajo dignifica la *otredad* y le atribuye al sujeto femenino la posibilidad de la enunciación que se esforzó en negar el discurso psicoanalítico más ortodoxo. Su propuesta no abdica ante la presión de cierto moralismo conservador, que al cabo resulta un ejercicio de hipocresía, sino que apela a los recursos postmodernos de un sarcasmo dismantelador y de la ironía corrosiva. Logra ubicarse en el centro mismo de los conflictos y las relaciones de poder desfavorables que desea relatar, revisar y censurar, con el ánimo de establecer un comentario crítico de los mismos.

Partiendo de su propia identidad, consigue, en una maniobra de recuperación de mimesis, ser muchas mujeres a un tiempo. El resultado es un palimpsesto feminista de multitud de voces donde cobran cuerpo la gitana, la campesina, la trabajadora del sexo, la niña mancillada, la folclórica, la mujer inmigrante, entre otras muchas que ella reivindica y visualiza. Su obra, por tanto, interviene en el ámbito de la representación y disloca sus mecanismos y estrategias de consagración, tendentes (siempre) al endiosamiento del estereotipo y sus facultades manipuladoras. *La Noche 1002 II* representa una escena dramática en la que una mujer yace camuflada sobre la baca de un coche de inmigrantes marroquíes. La situación se hace tensa y abiertamente sintomática en la medida en que la mujer objeto es convertida en bulto, en materia transportable y de consumo, anulando así toda posibilidad de autonomía y de emancipación discursiva. Se opera entonces una domesticación del signo mujer que niega y coloca en el ostracismo más ensordecedor el lugar de la enunciación. Por ello, la intromisión en el plasma antropológico de sus culturas, en mano de las artistas mujeres, como es el caso de Pilar Albarracín, supone una revisión de modelos sociales y culturales represivos y claustrofóbicos, también prescriptivos, que han asignado un papel y un rol específico al universo femenino dentro de la cultura contemporánea.



CE00480 / Pilar Albarracín (Seville, 1968)

The Night 1002 II

1998. Colour photograph. 124 x 185,5 cm

More than a conventional proposal in the frigid and clichéd territory of contemporary art, Pilar Albarracín's practice represents a critical position in relation to the power system and the cultural mechanisms that parasite stereotypes, turning them into a fuzzy occurrence circulating between a remote past and ungraspable present. As highly profitable cultural forms within the orders of discourse and subjectivity, stereotypes are at the core of Albarracín's aesthetics. From them, and resorting to staging and to performances of a hard conceptual and sociological dimension, Pilar Albarracín warns us of the drama and the violence exerted by those systems of domination that turn the female sign into a portable and mutable commodity in the image of male authority.

Just like some of the most radical feminist artists of recent times, Albarracín's practice bestows dignity on otherness while assigning to the female subject the possibility of enunciation that the most orthodox psychoanalytic discourse tried to deny. In this regard, her proposal does not yield to the pressure of a certain conservative moralism that, at the end of the day, is nothing but an exercise of hypocrisy. On the contrary, the artist makes use of the postmodern resources of dismantling sarcasm and biting irony. She manages to place herself at the heart of conflicts and of those imbalanced power relationships she wishes to narrate, revisit and censor, in the hope of

submitting them to a critical commentary.

Starting from her own identity, she manages, in a manoeuvre that implies a return to mimesis, to be many women at once. The outcome is a feminist palimpsest with a multiplicity of voices, embodying, among many other women Albarracín vindicates and visualises, a gipsy, a peasant, a prostitute, an abused girl, a performer of traditional Spanish music and an immigrant. Her work intervenes in the sphere of representation, dislodging its mechanisms and strategies for success, that (invariably) tend to the deification of the stereotype and its manipulative potential. *The Night 1002 II* depicts a dramatic scene in which a woman is camouflaged among the other goods on the roof rack of a car of Moroccan immigrants. The situation becomes tense and openly revealing by the transformation of the object-woman into a package, into portable material, a consumer good, thus annihilating any possibility of autonomy and of discursive emancipation. A domestication of the female sign takes place in the most deafening ostracism in lieu of enunciation. For that reason, in the hands of female artists like Pilar Albarracín the intromission into the anthropological plasma of their cultures amounts to a revisiting of the repressive and claustrophobic—and also prescriptive—social and cultural models that have assigned a specific role to the female universe within contemporary culture.

Andrés Isaac Santana

CE01492 / Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972)

Guía de las ruinas de Holanda

2008. Instalación (26 Fotografías en color sobre vinilo y 21 guías sobre mesa) (detalle) 30x45 cm cada una

En 2004, Lara Almarcegui fue una de las artistas seleccionadas por la comisaria Nathalie Zonnenberg para la colectiva *LAB*, en los jardines del Kröller-Müller Museum de Otterloo. Allí mismo encontró los cimientos del primer “gran museo” diseñado por el arquitecto y artista Henry van de Velde, cuya construcción se abandonó por problemas de financiación en 1922. Buscó en los alrededores (un radio de 30 kilómetros) y comprobó que abundaban las ruinas de todo tipo. Hizo entonces una primera serie de fotografías que se proyectaron, junto a un texto, en esa muestra.

A partir de ahí, la artista hizo una larga y trabajosa investigación que le permitió listar cerca de 400 ruinas “modernas”, de las que eligió, por su interés histórico o estético, 154 para la guía *Ruins in the Netherlands XIX-XX*, editada por Episode Publishers (Róterdam) en 2008. El interés despertado por la misma en Holanda fue muy grande, obtuvo una considerable cobertura mediática y pronto tuvo que reeditarse. A partir de este proyecto editorial, Almarcegui realizó una pieza compuesta por un grupo de 26 fotografías en color (en el libro las reproducciones son en blanco y negro) y una mesa con 21 guías. Existen tres ejemplares de este conjunto.

La artista, que vive en Holanda desde hace años, se ha dedicado a catalogar, recuperar o preservar los “espacios intermedios” en los que arquitectura y naturaleza

se confunden. Los procesos de construcción y de destrucción comparten un mismo estado progresivo y provisional, dinámico, con una gran significación en la definición de las relaciones entre cultura y medio ambiente en la contemporaneidad. Son “grietas” en la utopía del progreso por las que asoma la fuerza vital de la tierra, de las malas hierbas, en lucha sin tregua con la también incansable actividad edilicia humana. En este proyecto, otorgó la categoría de ruina a todo edificio con puertas o ventanas abiertas o inexistentes, o con huecos en las paredes o el tejado. “Si esto sucede”, dice en la introducción a la guía, “el edificio está expuesto al tiempo: la lluvia y el viento, los animales y las plantas pueden entrar”. El libro no es sólo un amplio catálogo visual de “diálogos” entre arquitectura y naturaleza, que se aleja deliberadamente de la estética romántica de la ruina, sino también un compendio de pequeños relatos que, al dar cuenta de las vicisitudes de cada uno de los edificios, invita a hacer un recorrido por la historia reciente del país. Conflictos bélicos, evolución económica y productiva, cambios sociales, planificación de los espacios naturales... Todo ello se puede seguir a través de las historias de estos hitos arquitectónicos a menudo olvidados o humildes, valorados y retratados con el respeto que se rendiría al patrimonio monumental.

CE01492 / Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972)

Guide to Ruins in the Netherlands

2008. Installation (photographs on vinyl and guides on table) 26 pieces, (detail). 30x45 cm each

Lara Almarcegui was one of the artists selected by the curator Nathalie Zonnenberg for *LAB*, a group exhibition held in 2004 in the gardens of the Kröller-Müller Museum in Otterloo. There, the artists came across the foundations of the first “great museum” designed by the architect and artist Henry van de Velde, whose construction was interrupted due to financial constraints in 1922. Almarcegui searched the surroundings (within a radius of 30 kilometres) and realised the existence of an abundance of ruins of all kinds. She then created a series of photographs that were projected next to a text in the show.

From that moment onwards, the artist began a long and thorough investigation that led her to list almost 400 “modern” ruins, out of which she chose, for their historical or aesthetic interest, 154 for the guide *Ruins in the Netherlands XIX-XX*, released in 2008 by Episode Publishers (Rotterdam). The book aroused huge interest in Holland, garnered significant media coverage and a reprint was soon necessary. After completing this publication project, Almarcegui created a piece consisting of a group of 26 colour photographs (the reproductions in the book are in black and white) and a table with 21 guides. Three copies of this installation exist.

The artist, who has been living in Holland for some years, has devoted herself to the cataloguing, recovery or preservation of “intermediary spaces” in which

architecture and nature coalesce. Processes of construction and destruction share the same evolutionary and provisional, dynamic state, and are highly significant in defining the relationships between culture and the environment in the contemporary age. “Cracks” in the utopia of progress through which the vital power of the earth, of the weed, appears, in an unrelenting struggle against humans’ equally tireless construction activity.

In this project, as Almarcegui explains in the introduction to the guide, a building becomes a ruin “when its windows or doors are no longer intact or when walls or roofs have holes”. When that happens, the building is exposed to the elements, to the action of the wind and the rain, and to the animals or plants that can get inside. The book is more than a comprehensive visual catalogue of “dialogues” between architecture and nature, deliberately removed from the Romantic aesthetic of the ruin: it is also a compendium of short stories that, in explaining the trials and tribulations undergone by each one of the constructions, is almost like an invitation to explore the recent history of the country. Wars, economic and production progress, social changes, planning of natural spaces... may all be followed through the stories of these often overlooked or unassuming architectural milestones, valued and portrayed with the respect that is often given to monumental heritage.

Elena Vozmediano



1. Granja, Hoogeveen



2. Cabanas del bosque, Sanitorio Zwartsluis, Haren



3. Granja de Roodenrys, Roodenrys



4. De Villa, Sijzendaal



5. Granja, Hoogeveen



6. Bunker de buidendeel, Noordwijk

CE01049 / Eugenio Ampudia (Valladolid, 1958)

Rendición

2006. DVD. 2' 22"

Todas las obras de Eugenio Ampudia parten de una fe inmutable en el arte como fábrica de ideas y en una definición del artista, no como genio creador de objetos, sino como mero transmisor: un operario de esas ideas que se vale de todas las técnicas a su alcance. En consecuencia, habitualmente practica la creación audiovisual mediante manipulación y montaje de imágenes más o menos comunes y emplea disciplinas que llevan al objeto artístico a lo intangible. Asimismo, a menudo, las reflexiones que proyectan tales, digamos, *transmisiones conceptuales*, tienen que ver con el mismo papel del Arte, de su Historia y las diferentes funciones casi biológicas para su funcionamiento desarrolladas por el artista, el espacio expositivo, los especialistas, el mercado y el receptor. De algún modo, el espacio en que Eugenio Ampudia ha decidido hurgar mediante su práctica son esos rincones en los que, como polvo, se acumulan las contradicciones, esterilizantes o fértiles, del sistema cultural de masas; el mismo ámbito donde las grandes obras de la pintura se convierten en pop hasta casi rozarse con lo kitsch.

Rendición es un vídeo digital que representa con claridad su trabajo. Constituye la pieza intermedia y menos obvia de una trilogía que arranca con *En juego* (2006) y cierra *Prado GP* (2007), donde retrata los circuitos y puntos de contacto establecidos en nuestro

tiempo entre el arte y el espectáculo y el papel del público como mero consumidor apresurado, como turista del arte convertido en suceso espectacular y la obsesión por el hecho cultural y el imperio de lo nuevo.

Con todo ello conecta *Rendición*, una obra venenosamente ambigua que incrusta asimismo el arte en el acontecimiento deportivo, pero cuya sonda porta ideas algo más sutiles y acaso más ricas. En un estadio de atletismo, con el ambiente de las grandes citas deportivas, varios saltadores se preparan y realizan intentos (unos perfectos y otros fallidos) de sobrepasar con sus pértigas el cuadro *La rendición de Breda*, de Velázquez. Analogías, equivalencias y colisiones semánticas se multiplican.

Los deportistas son los nuevos soldados, con pértigas en lugar de lanzas, pero, ¿el saltador, no es acaso el espectador? Más aún, ¿acaso no podemos identificarlo con el artista? El archiconocido y descomunal lienzo puede ser entendido como la gran obra que, en ese deporte que es el turismo de arte, el espectador adocenado pasa por encima como quien intercambia cromos. Pero también como una barrera anacrónica (la de la Historia del Arte Consagrado y la obra del genio pictórico) que dificulta a los contemporáneos (operarios y espectadores) abrirse a la clase de arte y de ideas cuya bandera enarbola Ampudia.

CE01049 / Eugenio Ampudia (Valladolid, 1958)

Surrender

2006. DVD. 2' 22"

All Eugenio Ampudia's works are grounded in an immutable faith in art as a factory of ideas and in a definition of the artist, not as some kind of genius who creates objects but as a mere transmitter: the person who operates these ideas using all the techniques at hand. As a result, Ampudia is a practitioner of a brand of audiovisual creation which he undertakes by means of manipulating and editing more or less common images and using disciplines that take the art object towards intangibility.

Likewise, the reflections projected by those *conceptual transmissions* often have to do with the very same role played by Art and Art History, and with the almost biological functions developed for its smooth functioning by the artist, the exhibition space, art experts, the market, the recipient. To some extent, the space Eugenio Ampudia has decided to explore in his practice is a space consisting of those corners where the either sterilising or fertile contradictions of the mass cultural system accumulate like dust; the same domain where great paintings become Pop on the verge of kitsch.

The digital video *Rendición* is highly representative of Ampudia's work. It is the middle and perhaps least penetrable of a trilogy that starts with *En juego*, 2006, and closes with *Prado GP*, 2007, where he depicts the

circuits and points of contact currently established between art and spectacle, with the public adopting the role of mere hurried consumer, a tourist of art which is now a spectacular event, and the obsession for the cultural fact and the empire of the new.

Rendición ties all these strands together. It is a dangerously ambiguous work that also embeds art into the sports event, but carrying in itself subtler and perhaps richer ideas. In an athletics stadium, with all the atmosphere of a big sporting event, several pole-vaulters are limbering up and making their attempts (some successful and others not) to jump with their vaults over *The Surrender of Breda* by Velázquez. The analogies, equivalences and semantic clashes are rife. The athletes here are the new soldiers, though brandishing vaults in lieu of spears. But, might the pole-vaulter actually be the beholder? And what's more, should we not identify him with the artist? The celebrated and gigantic canvas painting may be construed as that great work which, in this sport of art tourism, the average spectator casual ticks off his list; but also as an anachronistic barrier (that of the accepted history of art and of the work of the genius painter) that makes it harder for our coevals (both operators and spectators) to open up to the type of art and ideas whose flag Ampudia flies.



CE01500 / Alexander Apóstol (Caracas, 1969)

Documental

2005. DVD. 2'

Atender a la arquitectura moderna y su vinculación social desarrollada por el Movimiento Moderno, cuya aplicación idealista sintonizó con los grandes cambios que se produjeron dentro de la nueva sociedad industrial, le ha permitido a Alexander Apóstol no solo examinar en detalle una topología, sino analizar el modo en que fue aplicada en países como Venezuela, con la ciudad de Caracas como foco principal de su trabajo. El resultado de estas pesquisas, donde el legado modernista, lejos de ser entendido en términos de eficacia y grandilocuencia técnica, aparece a modo de ruina e idealismo interrumpido, ha sido sintetizado en diversas series fotográficas y vídeos.

Alexander Apóstol mezcla y vela sexualidad, biografía, poder político e inestabilidad económica, analizándolos sin necesidad de referirse a un sujeto en concreto. En *Documental* el artista parte de un hecho específico que supuso para la ciudad de Caracas un cambio radical en su estructura arquitectónica. A partir de la década de los cincuenta la ciudad experimentó un flujo migratorio doble, en el que arribaron grupos de empresarios europeos y trabajadores provenientes del interior del país, atraídos todos ellos por la prosperidad de la industria petrolera y por el impulso de las nuevas construcciones. Estos trabajadores se ubicaron en asentamientos improvisados construidos

sobre las colinas que rodean la ciudad. *Documental* testimonia una situación de desigualdad económica y a la vez ofrece la posibilidad de conocer las estrategias de seducción dirigidas a una fuerza laboral, en un momento de la modernización donde el idealismo de progreso alcanzaba tintes populistas.

En esta pieza vemos en el interior de una chabola, una estructura familiar formada por un adulto y dos niños, mira con atención un documental en blanco y negro, donde la voz elocuente del presentador Renny Ottolina narra el nacimiento de una nueva Venezuela, ilustrando frases como “aquí hay una precocidad que adivina, un gusto que pule” con imágenes de impactantes construcciones modernistas que “arrasan lo viejo y levantan lo nuevo”. En este presente de anhelos eternos, los hechos se observan con distancia en un hábitat reducido a su mínima expresión.

Documental señala la distancia entre lo narrado y la realidad, y subraya la desigualdad del diálogo que estos grupos han establecido con sus patrones. Una “morfología arquitectónica” que permite entender los espacios como depositarios de una trama de tensiones políticas y económicas y a su vez indicar la inestabilidad de la idea de progreso en determinados contextos.



CE01500 / Alexander Apóstol (Caracas, 1969)

Documentary

2005. DVD. 2'

Alexander Apóstol has focused on modern architecture and on its social implications as developed by the Modern Movement, whose idealistic application took place in step with the big changes happening within the new industrial society, in order to examine a specific topology in detail, and more particularly its enforcement in countries like Venezuela, where he has centred much of his work on the city of Caracas. The result of these inquiries has been condensed in a number of photographic series and videos, where the modernist legacy, far from being understood in terms of efficiency and technical grandiloquence, actually appears as a ruin and as discontinued idealism.

Alexander Apóstol combines and veils sexuality, biography, political power and economic instability, examining them without a need to refer to any specific subject. In *Documental*, Spanish for documentary, the artist starts from some specific event or fact that marked the beginning of a drastic change in the architectural structure of Caracas. From the 1950s onwards, the city experienced a double migratory flow, with the arrival of European businesspeople and of poor workers from the interior of the country, all lured by the prosperity of the oil industry and the subsequent construction boom. The workers set up

residence in impromptu settlements built on the hills surrounding the city. *Documental* bears witness to a situation of economic inequality while at the same time uncovering the strategies of seduction aimed at a labour force at a moment of modernisation when the idealism of progress took on populist overtones. Inside a shanty dwelling, a family group of an adult and two children looks attentively at a black and white documentary, where the expressive voice of the TV presenter Renny Ottolina narrates the birth of a new Venezuela, illustrating sentences such as “here there is an anticipative precociousness, a polishing taste” with images of awe-inspiring modernist constructions that “raze the old to the ground while erecting the new.” In this present time of eternal desires, in this dwelling reduced to its minimum expression, facts are contemplated with a certain distance. *Documental* points to the chasm between what is being narrated and reality, underscoring the inequality of the dialogue between these groups and their bosses. An “architectural morphology” which shows spaces as repositories of a complicated weave of political and economic tensions, at the same time indicating the unstable nature of the notion of progress in certain contexts.

CE01020 / Ibon Aranberri (Itziar, Guipuzcoa, 1969)

Mar del Pirineo

2006. Fotografía en blanco y negro con intervención gráfica. 134 x 300 cm

La fotografía *Mar del Pirineo* representa poéticamente un oleaje montañoso de picos que compiten por altura según una descriptiva identificación infográfica. El concepto de Ibon Aranberri forma parte de un proyecto todavía en progreso, expuesto por primera vez en la Galería Moisés Pérez de Albéniz de Pamplona en 2006, y continuado después con *Política hidráulica* y *Exercises on the North Side* en la 12ª Documenta de Kassel de 2007. El sentido de esta imagen podría situarse en una disección de lo artificioso de la naturaleza, como lugar cargado de símbolos de interés biopolítico, y espacio de signos no solo geográficos sino también históricos, políticos y culturales. Leyendo así el paisaje como espacio de proyección ideológica, de recurso financiero y poder, la proposición de Aranberri deconstruye la concepción estética y práctica de la montaña —su belleza o la subida a una cima—, para ahondar en el origen de todo un cúmulo de intereses humanos contradictorios que devienen en ruina y en desbordamiento de la naturaleza, como así lo demuestran imágenes presentes en esta serie de algunas infraestructuras totalitarias y arquitecturas de

presas de estilo internacional, símbolos de un poder efímero de la modernidad.

Como explica Miren Jaio en el catálogo de Aranberri en *Containment-Wiro (gure Artea)* 2006, “el artista recurre al lugar de cruce del objeto natural y el sujeto de la cultura como escenario para la decodificación de signos”. Esta intersección prospectiva queda expuesta en el conjunto que acompaña esta serie, como son relieves en poliéster y planos del espacio negativo de los pantanos artificiales de Yesa o Itoiz, secciones de troncos de árboles víctimas de la tala causada por este fenómeno y fotografías de los pantanos, unas veces valles desbordados de agua, otras veces mostrando desiertos cóncavos de barro, reflejos de una belleza natural y cultural arruinada por el dominio humano sobre la naturaleza.

El artista vasco utiliza imágenes sencillas y crudas extraídas de lo local para resaltar y evidenciar la ambigüedad de intereses contradictorios en torno a ella —la política hidráulica, especulación, riqueza, ruina, turismo, etc.— y la multiplicidad de significados universales que origina.



CE01020 / Ibon Aranberri (Itziar, Guipuzcoa, 1969)

Pyrenees Sea

2006. B&W photo with graphic intervention. 134 x 300 cm

The photograph *Mar del Pirineo* poetically depicts a mountainous swell of peaks in the Pyrenees competing in heights according to the descriptive infographic identification. Ibon Aranberri's concept is part of an ongoing project, exhibited for the first time in 2006 at Galería Moisés Pérez de Albéniz in Pamplona, and later continuing with *Política Hidráulica* [Hydraulic Policy] and *Exercises on the North Side* at the 12th Kassel Documenta, 2007. We could look for the meaning of this image in a dissection of the artificial in nature, as a place loaded with symbols of biopolitical relevance and as a space for signs, not just geographical, but also historical, political and cultural. From this reading of landscape as a space for ideological projection, of financial resources and of power, Aranberri's proposal deconstructs the aesthetic and practical conception of the mountain—its beauty or the ascension to the summit—to go deeper into the origin of a host of contradictory human interests, that lead to destruction and the reaction of nature, as demonstrated by images included in this series, corresponding to totalitarian infrastructures and

architectures in the international style, signalling the ephemeral power of modernism.

As Miren Jaio explains in the catalogue for Aranberri's *Containment-Wiro (gure Artea)* 2006, “the artist uses the intersection between the natural object and the cultural subject as a scenario for decoding signs.” A prospective junction that comes to the fore in the elements accompanying this series, which includes reliefs in polyester and plans of the negative space of the Yesa or Itoiz reservoirs, sections of trunks of trees cut down to make way for this development, and photographs of the reservoirs, sometimes seen as valleys overflowing with water, other times as concave muddy deserts, reflections of a natural and cultural beauty ruined by human dominion over nature.

The Basque artist uses simple unmediated images taken from the local with the intention of emphasising and revealing the ambiguity of contradictory interests around it—hydraulic policy, speculation, wealth, destruction, tourism, etc.—and the multiplicity of universal meanings it gives rise to.

CE01168 / Javier Arce (Santander, 1973)

Fusilamientos del 3 de mayo

2007. Técnica mixta sobre papel irrompible. 400 x 450 cm

Los intereses artísticos de Javier Arce vienen transitando, desde hace ya varios años, por un territorio de reflexión y actuación vinculado a determinadas estrategias del mercado del arte, a las luces y sombras de la obra artística, sus significados, lecturas y contradicciones, así como a un cuestionamiento de ciertos aspectos del sistema artístico en general. La consecución de estos objetivos, tanto formales como conceptuales, le ha llevado a desarrollar diversas propuestas creativas, entre las que destacan su serie de dibujos *Estrujados*. Con unas mecánicas creativas ciertamente singulares y personales ha llevado a cabo distintas reproducciones de obras emblemáticas de la Historia del Arte: entre otras, la Capilla Sixtina, *Las Meninas*, el *Guernica*, las warholianas Cajas Brillo, o *Los fusilamientos del 3 de mayo*. El artista arroja así una mirada muy original sobre lo que no deja de ser una noción de copia, en referencia a la propia construcción-deconstrucción de la obra de arte. Las estrategias del apropiacionismo, tan presentes en numerosas propuestas artísticas contemporáneas (quizás por la frecuente incapacidad del arte más actual por encontrar nuevas vías de expresión), se encuentran lógicamente en el epicentro de su actuación creativa.

La interpretación que Goya hace de la Guerra de

la Independencia a través de la representación de su obra (en lo que constituye sin duda la primera mirada artística moderna arrojada sobre la violencia), esto es, una visión sin ningún tipo de justificación ni glorificación ideológica, política o religiosa, le sirve a Arce para ofrecer a su vez una mirada plenamente postmoderna, que participa en gran medida del recelo contemporáneo sobre las capacidades sanadoras y transformadoras del arte más actual. Llevando a cabo su proceso de realización habitual, copia con rotulador negro, y con grandes dosis de habilidad e inmediatez, la imagen de los fusilamientos en La Moncloa, sobre un tipo especial de papel indestructible, que después estruja, maltrata y aprieta hasta convertirlo en una informe bolita o en una hoja más o menos agredida. Así, la superficie de papel arrugado (que a su vez dialoga con esa otra bola de papel, como si se tratara de un espectador más, en lo que es una curiosa interacción) se convierte en una auténtica (re)visión de la obra de arte original en la que se basa, planteando de ese modo diversas cuestiones relacionadas con la autoría, la apropiación y la capacidad de las imágenes por seguir generando (o mejor debería decir regenerando) discursos y emociones.

CE01168 / Javier Arce (Santander, 1973)

The Executions of May 3rd

2007. Mixed media on unbreakable paper. 400 x 450 cm

For several years now, Javier Arce's interests have been exploring and rethinking the strategies of the art market, examining the lights and shadows of the artwork, its meanings and contradictions, and also questioning certain aspects of the art system as a whole. The pursuit of such formal and conceptual goals led him to a number of creative projects, among which a special mention is deserved for his series of drawings *Estrujados* [Crumpled]. Using a highly singular and personal creative method, Arce has carried out reproductions of emblematic works in the History of Art, including, among others, the Sistine Chapel, *Las Meninas*, *Guernica*, Warhol's *Brillo Boxes* or *Los fusilamientos del 3 de mayo*, 2007, thus casting a highly original gaze on what is ultimately nothing but a notion of the copy alluding to the very construction and deconstruction of the artwork. Strategies of appropriation, to the fore in many contemporary art proposals (perhaps rooted in the inability to come up with new forms of expression, often seen in some contemporary creation) are of course at the core of his creative practice.

Goya's interpretation of the Napoleonic War through

the representation of his work (in what undoubtedly is the first gaze in modern art cast on violence), that is to say, a vision free from any sort of ideological justification or glorification, is in turn used by Arce to offer a fully postmodern vision that to a large extent joins in the contemporary suspicion of the healing and transformative powers of the most topical art of today. With his usual process of creation, a black marker, keen skill and immediacy, he copies the image of the shootings of La Moncloa on a kind of indestructible special paper which he then crumples, squashes and presses until turning it into a formless little ball or into a more or less badly treated sheet. Thus, the surface of the crumpled paper (that in turn engages in a dialogue with that other paper ball, as if the latter were yet another spectator in what amounts to an interesting interaction) becomes a true (re)vision of the original artwork it is based on, thus proposing a number of issues that bear on authorship, appropriation and the ability of images to continue generating (or perhaps we should say regenerating) discourses and emotions.



CE00074 / Txomin Badiola (Bilbao, 1957)

You Better Change (For The Better)

Mejor cambia (para mejor). 1996. Fotografía en color. 193 x 239 cm

La primera exposición individual en Madrid de Txomin Badiola tuvo lugar en la galería Soledad Lorenzo (1987) y era un homenaje explícito a dos grandes clásicos: Kasimir Malevich y Jorge Oteiza. El simple hecho de integrar ambos mundos ya impresionaba. Aunque existen concomitancias y relaciones explícitas entre el Malevich suprematista y el escultor vasco (poco antes de su muerte en el 2003, Oteiza aún crearía su *Homenaje a Malevich* en 1999), el encuentro no tenía necesariamente por qué funcionar. Pero funcionaba. El suprematismo, como el cubismo analítico, venía a suponer el final de la pintura tal y como se había conocido al menos desde el renacimiento. Y de la misma forma que el cubismo aprendió a convertirse en sintético, tras esa cumbre que representaba el *Blanco sobre blanco* de Malevich (1918), se utilizaron elementos nucleares del suprematismo en el constructivismo, el neoplasticismo, en según que cursos y talleres de la Bauhaus... Por así decir, Badiola plantaba la cruz de Malevich como un final metálico desde el cual partir de nuevo. Sin olvidarlo hasta el presente, cabe añadir. Años más tarde, Badiola comenzaba una marcha por lo multimedial –o quizás transmedial– y en sus trabajos se han ido acumulando arquitecturas, fotografías, vídeos, performance, diseño gráfico, instalación, objetos de producción masiva... Al mismo tiempo, sus referencias al entorno se fueron haciendo más y más concretas,

pero nunca de forma directa como una Barbara Kruger, por ejemplo, sino mucho más oblicua, como signos en busca de un significado. *You Better Change (For The Better)* podría considerarse una fotografía de género ficticia. Pero se encuentra firmemente anclada en un momento histórico-cultural. Cualquiera que viviera el ambiente techno de los 90 puede tener una visión de esas pelucas y esos colores como relacionados con uno de los movimientos de baile más curiosos de la época: el *happy-hardcore*, ritmos absolutamente anfetaminados dirigidos a post-adolescentes en pleno subidón de todo y también de vitalidad.

La escena es completamente ambigua, por demás. Pero es que la mayor parte de las obras de Badiola mantienen un alto grado de incógnita, entorñan puertas, pero no las abren de par en par. En su opinión, “el arte no es consuelo, es producción y comunicación”. Sin embargo, no renuncia a la figura del artista que debe situar la producción y la comunicación en un nivel de acción diferente al de la publicidad o el pop, por poner dos ejemplos. “Mi actividad principal consiste en “coleccionar” signos, retener imágenes gráficas, sonidos, discursos, actitudes, sensaciones espaciales, personas, palabras, etc., a la espera que se produzca una fricción que desencadene una relación de necesidad entre ellos”. Txomin Badiola parece estar hablando de *You Better Change (For The Better)*.



CE00074 / Txomin Badiola (Bilbao, 1957)

You Better Change (For The Better)

1996. Colour photograph. 193 x 239 cm

Txomin Badiola's first solo exhibition in Madrid, at Galería Soledad Lorenzo in 1987, paid explicit tribute to two great masters: Kasimir Malevich and Jorge Oteiza. The mere fact of conflating the respective worlds of the two artists was impressive enough. And though one might find concomitances and explicit links between the suprematist Malevich and the Basque sculptor (for instance, Oteiza created *Homage to Malevich* in 1999), that encounter did not necessarily have to bear fruit. But it did.

Just like analytic Cubism, Suprematism announced the end of painting as such, or at least as it had been known since the Renaissance. And just as Cubism learned to adopt a synthetic mode, following the peak of Malevich's *White on White*, 1918, some core elements from Suprematism were incorporated into Constructivism, Neoplasticism and in certain courses and workshops at the Bauhaus... So to speak, Badiola was putting Malevich's cross as a metal finishing post from which to start all over again. And, we might add, never forgetting it since.

Years later, Badiola started to make his way through the multimedia—or should that be transmedia?—and his works began to accumulate architecture, photographs, videos, performance, graphic design, installation, mass produced objects...

Meanwhile, his references to the environment were

becoming more and more specific, although never directly enunciated in the way of, for instance, Barbara Kruger, but in a much more oblique fashion, as signs in search of a meaning. And although *You Better Change (For The Better)* could be seen as a photograph in the fictional genre, it is firmly anchored to a historical-cultural moment. Anyone who lived through the techno movement of the 1990s could spot those wigs and colours as signs of *happy hardcore*, one of the most interesting dance genres of the time: fast tempos in crescendo for post-teenagers at the peak of their ecstasy and also of their vitality.

Apart from that, the scene is totally ambiguous. But this is true of most of Badiola's works, always shrouded with an air of mystery, leaving the door ajar but never wide open. For the artist, “art is not a consolation: it is production and communication.” That does not mean that he renounces the figure of the artist, who must place production and communication on a level of action different from that of advertising or of pop, to give two examples.

“My main activity consists of “collecting” signs, of retaining graphic images, sounds, discourses, attitudes, spatial sensations, people, words, etc., while waiting for the friction to trigger a relationship of need between them.” Here it seems that Txomin Badiola is talking about *You Better Change (For The Better)*.

José Manuel Costa

CE01395 / Antonio Ballester Moreno (Madrid, 1977)

Policías

2008. Acrílico sobre lienzo. 250 x 600 cm

Una descomunal pintura de seis metros de ancho por dos y medio de alto se despliega inabarcable ante nuestra mirada como si fuera un mural de una clase de primaria en la pared de un colegio. Sobre tres paneles entelados unidos, el acrílico de colores pueriles (rojo, verde, amarillo, blanco, negro, marrón) da forma a las figuras de seis antidisturbios montados en sus correspondientes caballos y de otros tantos a pie blandiendo porras, con cuatro oscuros perros intercalados. Todo ello pintarrajeado de forma tosca, con el rastro de chorretones y goterones de pintura por todas partes. La escala gigantesca, la brutalidad de trazo y acabado, motivos y tema, causan inicialmente cierta impresión atemorizadora, aunque resulta complicado decidir si sus rostros reflejan más tristeza, horror o pánico. Estos *Policías* de Ballester, una vez tomados a la distancia apropiada, resultan, más que amenazantes, el producto irrisorio y patético de unas órdenes en las que ni ellos parecen tener fe. Algo grotesco y absurdo. Ballester Moreno no siempre se ha dedicado a esta clase de obras. Documentado está que allá por 2005 aún realizaba exposiciones como *Stay High* en Espacio Abisal (Bilbao) o *Greens* en Galería DF (Santiago de Compostela) donde podía verse una producción bien distinta. En ella reunía conceptos fuertemente marcados por reivindicaciones y una sintaxis en la

que empleaba la combinatoria multidisciplinar, la acción cotidiana autobiográfica documentada en vídeo y la instalación multimedia. En algún momento el proceso creativo debió de sufrir un salto de eje, un traslado, una elipsis que lo devolvió a un estado anterior, que acaso no había existido más que en su infancia o sus delirios febriles. Así, esta *Policías* de 2008 bien podría tomarse como una síntesis de la superación dialéctica de obras como esos ya muy remotos dibujos verdes a partir de imágenes de la página web de la Guardia Civil de aquella *Greens* de 2005 en Santiago de Compostela. De alguna manera, es como si el artista madrileño hubiera pasado de la teoría a la praxis en su reivindicación de un concepto de libertad individual y gozosa frente a la alienación. El empoderamiento que hace de la técnica, volcado en lo artesanal, lo infantil, las manualidades decorativas populares y la soltura *brut*, asegura en la práctica a la aún breve aunque ya florecida nueva obra de Ballester el alineamiento con (u oposición contra, como es este caso) los temas que representa. Una técnica que, en su (solo) aparente simplicidad y su lucidez humorística, contiene por sí misma tanto sentido y base conceptual como lo representado. O más.

CE01395 / Antonio Ballester Moreno (Madrid, 1977)

Policemen

2008. Acrylic on canvas. 250 x 600 cm

A gigantic painting measuring 6 metres long by 2.5 metres high seems to unfold forever before our eyes, unable to contain it all at once, as if it were a mural work on a school wall. On three canvas-covered panels, this acrylic work in puerile colours (red, green, yellow, white, black, brown) gives form to six horse-mounted antiriot police plus others on foot brandishing their batons, interspersed with four dark dogs. Everything is hastily scrawled in a roughshod fashion, with traces of paint drips and splashes left clearly visible in all parts. The initial impression of the huge scale, the crude drawing and finishing, the motifs and the theme itself, is somewhat frightening, even though it is not easy to see whether the faces actually transmit sadness, horror or panic. More than threatening, once we have got beyond the first impact, these *Policías* by Ballester strike us as the laughable, pathetic result of a chain of command that not even they seem to believe in. Something grotesque, absurd. Yet Ballester Moreno has not always worked with this kind of practise. If one were to take a look back to 2005, one would see exhibitions, for instance *Stay High* at Espacio Abisal in Bilbao or *Greens* at Galería DF in Santiago de Compostela, where a totally different kind of work was on display, revolving around concepts heavily slanted towards social issues and a syntax playing with different combinations

of multidisciplinary approaches, video-documented everyday autobiographical actions and multimedia installation. But, at some point along the way his creative path obviously veered sharply in another direction, some kind of shift or sea change, with his career taking a detour that returned him to some prior stage that probably did not exist except in his own childhood or in his feverish imagination. As a result, this *Policías* from 2008 could well be viewed as a synthesis in the dialectic superseding of works like those remote green drawings made out of the Guardia Civil website, seen in the above-mentioned *Greens* on exhibit in 2005 in Santiago de Compostela. To some extent, it is as if the artist had made the transition from theory to practice in his defence of a concept of personal and joyful freedom as opposed to alienation. The new focus on technique, entirely centred on the handmade, the child-like, popular ornamental handicrafts and a *brut* inattention to detail, ensures, in the practice, that the still brief albeit already blossoming new work by Ballester is in alignment with (or opposition against, as in this case) the subject matters he depicts. A technique that in its (only) apparent simplicity and in its humorous lucidity contains in itself as much—or even more—meaning and conceptual grounding as what is being depicted.



CE00796 / José Manuel Ballester (Madrid, 1960)

Contenedores 2 (Nocturno)

2005. Fotografía digital. 124 x 298 cm

Desde sus orígenes como pintor, José Manuel Ballester mostró un interés especial por las arquitecturas. Su paso a la fotografía, en el año 2000, pudo entenderse en un primer momento como una investigación auxiliar de su proyecto pictórico. Pronto se vio que el nuevo medio orientaba al artista hacia nuevos horizontes. Y es en el ámbito de la fotografía donde ha desarrollado un lenguaje personal, en cuyo vocabulario la luz, el color y el vacío desempeñan un papel protagonista. También son característicos los escenarios escogidos: lugares de trabajo, reunión o tránsito, intensamente ocupados durante la jornada laboral, pero que Ballester muestra deshabitados, en lo que tiene algo de exhibición de la vida privada del espacio.

Así, ha fotografiado museos, aeropuertos, pasillos y escaleras mecánicas o estadios. Su preferencia por los lugares públicos desolados le pone en relación con fotógrafos como Günther Forg, Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff o Frank Thiel. Lo que le distingue es su marcado sentido del color y el afán minimalista de sus creaciones, cuya pureza de geometrías, aun habitables, propone volúmenes perfectamente escultóricos. Exposiciones como *Galerías de luz*

(2004) o *Museos* (2005) son buenos ejemplos de ello. También, recientemente, ha experimentado en dirección contraria: vaciando de personajes cuadros de El Bosco o Botticelli, para despejar de presencias el bello paisaje que habitaban (*Espacios ocultos*, 2008). Los contenedores han suscitado la atención del fotógrafo ya desde el año 2004, como atestiguan sus fotos del puerto de Barcelona. Pero esta fotografía procede de su estancia en China en el año 2005, de donde trajo otras series que reflejan el espíritu de sus nuevas ciudades, urbes gigantes en las que el individuo apenas tiene un lugar. Con tres metros de ancho y casi metro y medio de alto, la monumentalidad de esta imagen se corresponde con la gigantesca pila de contenedores que ha captado. En esta ocasión, su habitual dedicación a los espacios vacíos se trasmuta en una deliberada atención a la densidad de las formas regulares, a la plasmación del peso que se manifiesta en la composición horizontal. La acentuada perspectiva de la imagen, típica de los cuadros renacentistas y barrocos, guía al espectador hacia el fondo de la escena. El color es también aquí protagonista, así como una escala equívoca, que nos hace dudar del tamaño real de lo fotografiado.



CE00796 / José Manuel Ballester (Madrid, 1960)

Containers 2 (Nocturne)

2005. Digital photograph. 124 x 298 cm

Since his beginnings as a painter, José Manuel Ballester has shown a particular interest in architectural forms. His shift to photography in 2000 could initially have been construed as an auxiliary investigation running in parallel to his painterly project, but it soon became clear that the change of medium led the artist towards new horizons. And it is indeed in the field of photography where Ballester has discovered a personal language whose syntax is light, colour and void, choosing characteristic scenarios that are normally crowded such as work places, social spaces or centres of public transport, but which Ballester portrays devoid of human presence, in what could be seen as an exposure of the private life of space.

He has photographed museums, airports, corridors, escalators and stadiums. His preference for deserted public spaces connects him with photographers like Günther Forg, Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff or Frank Thiel. Nonetheless, a distinctive trait in Ballester is his strong sense of colour as well as the minimalist intention of his creations, whose pure geometry, even when inhabitable, proposes perfectly sculptural volumes. Exhibitions like *Galerías de luz* [Light Galleries](2004) or *Museos* [Museums](2005) are good examples. Recently, he has also

experimented in the opposite direction: emptying paintings by Hieronymus Bosch or Botticelli from their characters, so as to strip the beautiful populated landscape from any living presence (*Espacios ocultos* [Hidden Spaces], 2008).

In 2004, containers were already capturing the attention of this photographer, as demonstrated by his images of the Barcelona port. However, the photograph we see here comes from a trip to China in 2005. From that journey he brought back other series capturing the spirit of China's new cities, huge megalopolises where there is hardly a place for the individual. With a width of 3 metres and a height of nearly 1.5 metres, the monumentality of this image matches the gigantic pile of containers it depicts. On this occasion, Ballester's usual focus on empty spaces is transformed into a deliberate attention paid to the density of regular forms, to the materialisation of the weight manifested in the horizontal composition. The accentuated perspective of the image, typical of Renaissance and Baroque paintings, guides the beholder towards the background of the scene. Here, colour also plays a major role, as well as an ambiguous scale that brings into question the actual size of the photographed scene.

CE01048 / Gabriele Basilico (Milán, 1944)

Istanbul 05 B2-22-4

2005. Fotografía en blanco y negro. 170 x125 cm

Gabriele Basilico es uno de los testigos con que cuenta nuestro tiempo y sus afanes, las historias particulares, nacionales y globales. Ha hecho de la aplicación de técnicas de retrato a las arquitecturas de las ciudades una estrategia para revelar el carácter contradictorio de sus signos: los lugares de choque urbanístico y estético, funcional o monumental, aparecen como fallas de las que emanan los vapores volcánicos de los conflictos y ajustes sociales en el último medio siglo.

Esta fotografía se titula *Istanbul 05 B2-22-4*, nombre-referencia casi de catálogo científico, donde parece especificar que fue tomada en la ciudad turca en 2005. Se trata de una imagen de gran formato en un intenso gris mineral que revela las intenciones del italiano. Desde un ángulo de sutil contrapicado aparece un edificio en chaflán partiendo una calle en dos. A los lados, otros edificios delimitan las vías que se abren y a lo lejos algún otro más, y la ciudad perdiéndose en su bucle de construcción y destrucción acumuladas. La paradoja comienza a desplegarse como un choque con la idea previa que tenemos sobre un sitio como Estambul, que aparece aquí con el aspecto propio de cualquier lugar de una ciudad de las provincias del mundo global, anodino y extrarradial. Lo elegido de entre muchos aspectos de un conjunto, de ese cuerpo

CE01048 / Gabriele Basilico (Milano, 1944)

Istanbul 05 B2-22-4

2005. B&W photograph. 170 x125 cm

Gabriele Basilico is an eyewitness of our time and of its events, and of private, national and global stories. He has applied the techniques of portraiture to urban architectures, using it as a strategy to reveal the contradictory nature of their signs: those places where the urbanistic and the aesthetic, the functional and the monumental collide are seen as geologic faultlines through which the volcanic vapours coming from social conflicts and adjustments smouldering over the last fifty years escape.

This photograph, titled *Istanbul 05 B2-22-4*, a name and reference number that almost seems to suggest some kind of scientific catalogue, is clearly telling us that it was taken in this Turkish city in the year 2005. It is a large format image rendered in an intense mineral grey that eloquently reveals the intentions of the Italian artist. In the centre of the image, taken from a subtle low-angle camera shot, is an acutely angled building on the corner where two streets meet. It is framed on either side by other buildings lining the two streets opening up from this point, with some other buildings seen in the distance and the city vanishing in its loop of accumulated construction and destruction.

Paradox starts to come into play as a clash with our prior ideas about a place like Istanbul, here revealed to have the same characterless appearance as just about any other place in a city located in the provinces of the globalised world. What was chosen

que es la edificación, aparece como algo común, corriente, inasible por un discurso identitario. ¿Es eso Estambul? Podría ser Gijón, Lille, el mismo Milán... La cuidadosa selección del motivo no encierra dudas: Basilico parte de la desmitificación del contexto estético de la ciudad concreta y sus atribuciones simbólicas para provocar una ruptura con lo anecdótico justamente a partir del detalle anónimo, de lo no emblemático. El distanciamiento con lo documental tiene lugar precisamente gracias a la objetividad del encuadre unido a ese filtro íntimo usado al elegir la localización. Con todo, en la mirada puede apreciarse cierto sentimentalismo que quizá también torna singular lo anodino. La elección del tema y el punto de vista desde el que éste se registra marcan el diálogo con la estampa urbana que, igual que un retrato, supone una elaboración en la que entran en contacto la intrahistoria, la intimidad, la psicología del retratado y la capacidad de expresar lo común, lo colectivo. Esto es una invitación a volver a mirar nuestro ámbito, a aprender y a enamorarse de mirar. Y lo es mucho menos a elaborar nuevos aspectos de una crítica del espacio que nos constituye como comunidad o civilización global que a poner a cero el pensamiento sobre lo que somos.

from all the many parts of a whole, of that body of construction, turns out to be something common, ordinary, unassailable by any discourse of identity of whatever kind. Is this Istanbul? It could well be Gijon, Lille, even Milan...

The careful selection of the motif leaves no room for doubt: Basilico returns to a demythologisation of the aesthetic context of the specific city and its symbolic attributes in order to provoke a rupture with the anecdotal enacted out of the anonymous detail, of the non emblematic. The distance taken from the documentary is based precisely on the objectivity of the frame together with that intimate filter used at the moment of choosing the location.

All in all, a certain sentimentalism may be detected in the gaze, which might also turn the characterless into something unique. The choice of motif and the angle from which it is recorded define the dialogue with the urban view which, not unlike a portrait, involves an elaboration where intrahistory, intimacy, the psychology of the model and the power to express the ordinary—the collective—converge.

This is an invitation to look again at our surrounding environment, to learn and to fall in love with looking. And it is an invitation not so much to elaborate new aspects of a critique of space that constitutes us as a community or as a global civilisation, than it is to completely reset our thinking about who and what we are.

Abel H. Pozuelo



CE00359 / Luis Baylón (Madrid, 1958)

El guaperas, Semana Santa de Zamora

2000. Fotografía en blanco y negro. 37 x 37 cm

El pitillo en la boca, el gesto y la pose en que Baylón recoge al modelo captado, lo dicen todo del personaje, adolescente chulo de ciudad de provincias, a lo Matt Dillon. Solo que nuestro Matt Dillon zamorano no viste chupa de cuero, sino que lleva el traje de cofrade, desfila en la procesión y se ha quitado el capirote para, en un momento de descanso, fumarse un cigarrillo. Ese gesto reconcentrado del chico, seguro de sí mismo en su juventud y belleza, son firma de Luis Baylón, maestro fotógrafo a la hora de captar al personaje en un segundo, psicólogo de la gente de la calle. Policías desfilando, señoras arregladas, niños con palmas en la mano, cruces y capirotos, hombres de la España más profunda, son algunos de los momentos registrados por Baylón en la serie de la Semana Santa de Zamora, donde también se incluyen nocturnos de gran belleza y contraste. La obra de Luis Baylón se mueve entre la realidad callejera más hiriente y toda la ternura que entraña, siempre captada en blanco y negro. Aunque se trata de un cronista de la vida urbana de Madrid, algunas de sus series más destacadas han sido realizadas durante viajes dentro y fuera de España, como esta fotografía. Luis Baylón publica su primera fotografía en el año

1984 en la revista *La luna de Madrid*, uno de los epicentros agitadores de lo que se dio en llamar la movida madrileña. Pero Baylón se mantuvo al margen de modas y corrientes, guardando su libertad e independencia fotográfica a lo largo de toda su carrera, despegado de cualquier compromiso. Siempre acompañado de su Rolleiflex y del instinto callejero que le guía para el retrato, se destapa en Baylón un olfato especial para captar en un clic a un personaje que no conoce de nada, y lo hace tan bien como si detrás hubiera un estudio de mucho tiempo, pero lo que existe es una intuición sobrenatural, casi de animal de presa. Quizás de ahí venga su cariño por gatos y perros, a los que retrata con la misma finura que a las personas. Baylón nunca hace posar a los modelos; al revés, su idea es saber lo menos posible del personaje, “fotografiar a los personajes tal y como son, tal y como se muestran, y no como me gustaría que fueran”. Pero está claro que, una vez captados, le gusta como son. “Aprovecharse de la ciudad sin que ninguno de sus moradores se entere es redondear la perfección del crimen perfecto”, son palabras de Alex Webb que Quico Rivas retomó para Baylón y de las que aquí nos apropiamos de nuevo.

CE00359 / Luis Baylón (Madrid, 1958)

Pretty Boy, Holy Week in Zamora

2000. B&W photograph. 37 x 37 cm

With a cigarette hanging from his mouth, the gesture and pose in which Baylón freezes the model says a great deal about the character, a cocky small-town Matt Dillonish teenager. With the difference that Zamora's own particular Matt Dillon is not wearing a leather jacket. He is, in fact, dressed in the attire of the Holy Week brotherhoods, and is taking part in a procession. He has simply removed the pointed hood to take a rest and smoke a cigarette. The young man's intense concentration, sure of his own youth and beauty, is a signature trait of Baylón, a photographer who is a psychologist of ordinary people and a true master when it comes to capturing character in just one second. Policemen on parade, women in their Sunday best, children holding palm leaves in their hands, crosses and pointed hoods, men and women from the Spanish heartland are some of the moments recorded by Baylón in his series on Zamora's Holy Week that also includes night-time scenes of great beauty and strong contrasts. The work of Luis Baylón, rendered always in black and white, is caught between the most lacerating reality of the street and all the tenderness that comes with it. And even though he is more known for his chronicles of urban life in Madrid, many of his most outstanding series have been made on trips abroad and around Spain, as in this photograph.

Luis Baylón published his first photograph in 1984 in the magazine *La luna de Madrid*, one of the voice boxes of the cultural movement known as the *movida madrileña*. But Baylón remains aloof from changing fashions and trends, safeguarding his freedom and his independence as a photographer throughout his career, detaching himself from any commitment. Accompanied at all times by his trusty Rolleiflex and a streetwise instinct that guides him towards portrait photography, Baylón has a special nose for capturing a totally unknown person in just one click. And he does it as if there were some plan or prior study, when what he actually has is uncanny intuition, akin almost to a predator. Therein perhaps his love for cats and dogs, which he portrays with equal refinement to humans. Baylón never gets his models to pose for him. On the contrary, he wants to know as little as possible about the character. “Photographing the characters as they are, as they present themselves, and not as I would like them to be.” Having said that, it is evident that, once captured, he likes them the way they are. To describe what Baylón does, Quico Rivas borrowed a quote from Alex Webb “stealing from the city without any of inhabitants catching on, makes the perfect crime even more perfect,” words we in turn reappropriate again.



CE01474 / Guy Ben-Ner (Ramat Gan, Israel, 1969)

I'd Give It to You if I Could but I Borrowed it

Tè la daría si pudiera pero me la prestaron. 2007. DVD. 12'

Guy Ben-Ner describe en este inolvidable vídeo la creación ficticia de un nuevo *ready-made*, a partir de otros ya realizados en la historia del arte, como la rueda de bicicleta de Duchamp o el manillar y el sillín con forma de cabeza de toro de Picasso. Bajo esta espiral de parodia del arte, representada en un museo sin vigilancia, el artista y sus hijos, protagonistas habituales de sus trabajos, descuelgan el famoso sillín de Picasso, extraen la rueda de Duchamp de su taburete, desarman el *Cyclograeur* de Tanguy e incluso inflan viejos neumáticos con una pieza de Joseph Beuys (*Zerstörte Batterie*), para montar finalmente una bicicleta de tres sillines que utilizan después para recorrer un parque de Münster.

La familia, se apropia de cada una de estas piezas para producir un renovado y reconstruido *ready-made* colectivo, que recupera además la función utilitaria que había perdido después de su consideración como obra de arte, en un proceso de inversión del objeto útil como arte a su estado inicial. La obra de Ben-Ner siempre ha estado vinculada a lo doméstico y el bricolaje, así como a la habitual colaboración de sus dos

hijos pequeños, desde que hace una década decidiera convertir su propio hogar en estudio para poder cuidar de ellos mientras trabajaba.

Las referencias de la historia del arte en esta obra van desde las poéticas del assemblage y el *ready-made* hasta el apropiacionismo de obras de otros artistas, como el homenaje al vídeo de Rodney Graham de 2001 *The Phonokinetoscope*, cuya banda sonora y ciertos pasajes son recuperados aquí, o la imagen de unas esculturas de Oldenburg pintadas con grafiti, con las que Ben-Ner ironiza sobre el maltrato a la obra de arte. Asimismo, encontramos también ciertos guiños literarios y cinematográficos, como el Robinson Crusoe de Daniel Defoe o las farsas y películas *slapstick* de bromas pesadas de Buster Keaton o Charles Chaplin. Originalmente, el vídeo de Ben-Ner fue comisionado por el *Skulptur Projekte Münster* de 2007, proyectándose en una especie de estación de alquiler de bicicletas donde el visitante tenía que pedalear para poder ver el vídeo, que se ralentizaba o se aceleraba según el ritmo, adaptando dinámicamente al espectador tanto a la historia como a las acciones descritas en ella.

CE01474 / Guy Ben-Ner (Ramat Gan, Israel, 1969)

I'd Give It to You if I Could but I Borrowed it

2007. DVD. 12'

In this unforgettable video piece, Guy Ben-Ner describes the fictive creation of a new *ready-made* using other ones already existing in art history, like Duchamp's bicycle wheel or the handlebars and saddle that Picasso turned into a bull's head. Animated by this spiral of art parody, represented in a museum without surveillance, the artist and his children—regular protagonists of his works—take down the famous saddle by Picasso, remove Duchamp's wheel from its stool, dismantle Tanguy's *Cyclograeur* and even pump air into old tyres using *Zerstörte Batterie*, a piece by Joseph Beuys, to put together a three-saddled bicycle they then use to cross a park in Münster.

The family engages in an appropriation of each one of those artworks in order to create a renewed and reconstructed collective *ready-made* that in doing so also recovers the utilitarian function the objects had lost once acceding to the consideration of artworks, in a process of reversion from useful-object-cum-art to their initial state. Ben-Ner's practice has always been tied to the domestic and DIY, as well as to the collaboration of his young children since he decided,

around a decade ago, to turn his own home into a studio so that he could mind them while working. In this piece, the references to art history range from the poetics of assemblage and the *ready-made* to the appropriation of works by other artists, like the homage to the 2001 video piece by Rodney Graham *The Phonokinetoscope*, whose soundtrack and certain passages are rescued here, or the image of some grafiti painted sculptures by Oldenburg, through which Ben-Ner waxes ironic about the poor treatment meted out to artworks. But we also find knowing nods to literature and cinema, with references to Daniel Defoe's Robinson Crusoe or the *slapstick* farce or heavy-handed jokes of Buster Keaton or Charlie Chaplin.

The video by Ben-Ner was originally commissioned for the 2007 *Skulptur Projekte Münster*, being screened in a sort of bicycle renting station, where the visitor had to pedal to watch the video, which slowed down or accelerated according to the pace of the rider, dynamically adapting the spectator both to the story and to the actions it describes.



CE01523 / Karmelo Bermejo (Málaga, 1979)

La traca final

2009. Fotografía en color. 125 x 180 cm

La traca final o *The Grand Finale* consistió en lo que podríamos llamar una acción–instalación pirotécnica en Art Basel Miami Beach 2009. Pero, como es habitual en el trabajo del artista, que ha tenido hasta hoy siempre carácter performativo, quedó de ella un testimonio en vídeo, fotografías y un documento (que atestigua que una entidad bancaria concedió un crédito para que esta obra pudiera realizarse) puestos a la venta por la galería que le representa. Bermejo investiga desde hace unos años a través de su obra sobre las implicaciones económicas del arte. Y no tanto sobre las paradojas del mercado como sobre el valor dinerario del arte en cuanto “raptor” de tiempo de trabajo, de acciones, de espacios o de fondos que suelen tener otros objetivos y otro tipo de rentabilidad. Son “aportaciones” (así se denomina una serie de proyectos suyos) que subrayan las transacciones económicas que constituyen el núcleo de nuestra vida social y de las que el arte no puede escapar. *La traca final* es uno de los “Experimentos estéticos de economía extrema” de Bermejo, en los que la utilización de dinero público o, en este caso, la financiación de grandes empresas, es el eje de la obra. Se trata de gastos absurdos que ponen de manifiesto la vertiente ostentosa e improductiva implícita en el arte. Esta faceta tiene un significado antropológico positivo; pero también una derivación frívola, moralmente cuestionable.

CE01523 / Karmelo Bermejo (Málaga, 1979)

The Grand Finale

2009. Colour photograph. 125 x 180 cm

La traca final or *The Grand Finale* was what we might call a pyrotechnical action–installation organised for Art Basel Miami Beach 2009. However, as we have come to expect in the work by this artist, to date always underpinned by a performative quality, the action was recorded in the form of a video, photographs and a document (bearing witness to the fact that a bank had extended credit for the creation of this work) which went on sale at the gallery representing the artist. For some years now, Bermejo’s work has been examining the economic implications of art. And he throws a spotlight not so much on the paradoxes of the market as on the financial value of art as a “capture” of labour time, actions, spaces or funds that tend to have other goals and another kind of profitability. They are “contributions” (the title Bermejo gave to a series of projects) that underline the economic transactions at the core of our social life and from which art cannot escape. *The Grand Finale* is one of Bermejo’s “aesthetic experiments of extreme economy” in which the use of public money or, in this case, of funding from large corporations is the axis around which the work revolves. Absurd expenditures that reveal the ostentatious and unproductive side inherent to art. And although this aspect has a positive anthropological meaning, it also has a

frivolous and morally questionable outcome. In this project every detail counts: that the piece was commissioned by the organisers of Art Basel Miami Beach, probably the most festive and “social” art fair, as part of the Art Projects curated by Patrick Charpanel; that it was funded with credit, when high risk credit operations triggered off the economic downturn he alludes to with the word recession; that the pyrotechnical industry suffered 50% losses in 2009 in the United States as a symptom of the reduction of all things superfluous (should we regard art as something superfluous?); that the fireworks on December 6th marked the beginning of the fair’s closing party with a somewhat grotesque message, given that those most seriously affected by the financial downturn do not frequent art fairs, unlike speculators, who do. The project was exhibited in January 2010 at the Maisterravalbuena gallery in Madrid. There, all three copies making up the edition of this photographs were hung together in order to evidence its commercial exploitation. Around the same time, it also went on show at the gallery’s booth at ARCO (another art fair) where it was awarded the ARCO Comunidad de Madrid Prize for Young Artists and then acquired for this Collection.

El proyecto se expuso en enero de 2010 en la galería Maisterravalbuena de Madrid, y se colgaron entonces, juntas, las tres copias que integran la edición de esta fotografía, con la intención de no ocultar la explotación mercantil del mismo. En las mismas fechas, se mostró en el stand de la galería en ARCO (otra feria) donde recibió el Premio ARCO Comunidad de Madrid para Jóvenes Artistas y fue adquirido en consecuencia para esta Colección.



CE01403 / David Bestué / Marc Vives
(David Bestué, Barcelona, 1980; Marc Vives, Barcelona, 1978)

La confirmación

2008. Instalación (detalle). Medidas variables

La confirmación supone un punto de inflexión en la producción de los artistas David Bestué y Marc Vives, como síntesis conceptual y formal de todas sus acciones anteriores de los últimos años. En esta obra, el espectador debe hacer un recorrido a lo largo de la sala de exposición, atravesando una serie de espacios repletos de objetos que cobran sentido al final del trayecto. En la última estancia, un vídeo filmado en aquellos mismos lugares nos hace revivir las experiencias de nuestro camino, narrando la evolución e involución de un joven que vive unas situaciones inesperadas y absurdas, cercanas a los miedos del inconsciente ante la llegada de la edad adulta y la madurez, enfrentándose a la inseguridad afectiva, el esfuerzo ante las dificultades o la aceptación de los demás y sus miserias. La narratividad es uno de los elementos novedosos en la producción de los artistas, describiendo todo tipo de situaciones desconcertantes a las que se enfrenta el protagonista, como una mujer sin huesos, un perro que sabe leer, zombies o televisores con cerebro, por citar algunos. Estos elementos simbólicos y las diversas experiencias que sufre en su viaje, son cantadas al final por una suerte de diva del pop vestida de lagarterana, una de muchas alusiones a la caída de los mitos de la adolescencia. Siguiendo recursos escenográficos de autores actuales

CE01403 / David Bestué / Marc Vives
(David Bestué, Barcelona, 1980; Marc Vives, Barcelona, 1978)

The Confirmation

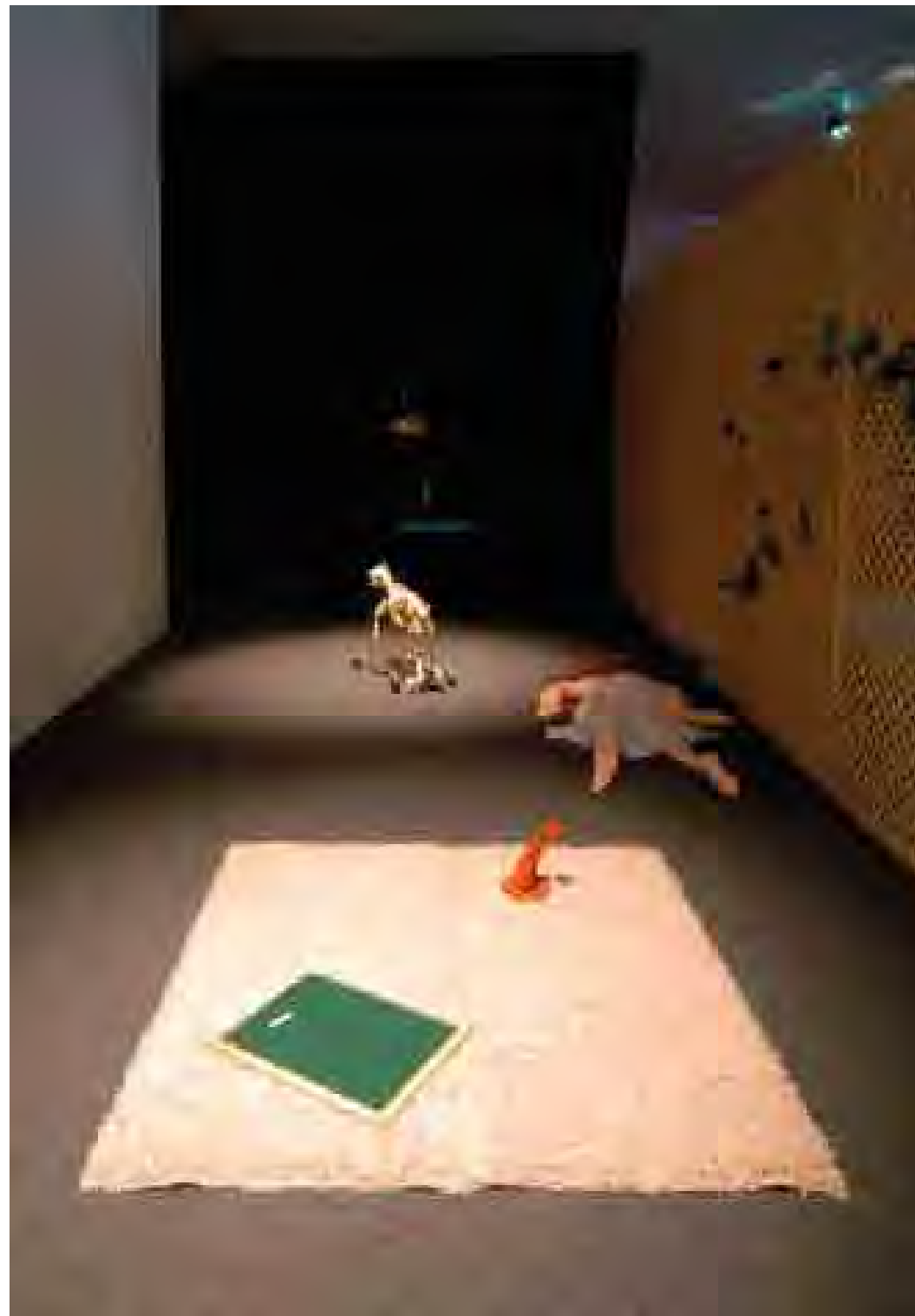
2008. Installation (detail). Dimensions variable.

The Confirmation marks a turning point in the practice of the artists David Bestué and Marc Vives, almost like a conceptual and formal synthesis of all their previous actions over recent years. In this work, the spectator must follow a route through the exhibition, crossing through a number of spaces packed with objects that only take on meaning at the end of the parcours. In the final room, a video recorded in these very same places relives the experiences along the path, narrating the evolution and involution of a young man in unexpected and absurd situations, touching on the unconscious fears of the impending arrival of adulthood and maturity, facing up to affective insecurity and the effort to confront hardships or the acceptance of others and their miseries. Narrativity is one of the driving elements in the practice of these artists, here describing all the various disconcerting situations the protagonist undergoes, like a boneless woman, a dog that can read, zombies or televisions with brains, to name a few. These symbolic elements and the experiences he has to endure along his journey are sung at the end by a kind of pop diva dressed in regional costume, just one of many allusions to the fall of the myths of our teenage years. Following present-day staged tableaux by artists like Mike Kelley (*Extracurricular Activity Projective*

como Mike Kelley (*Extracurricular Activity Projective Reconstruction # 1*, 2000), Txomin Badiola (*S.O.S.*, 2000) o John Bock (*Lütte mit Rucola*, 2006) la obra toma muchas referencias y citas de autores como Nauman, Arcimboldo o Picabia, así como referencias al cine de Kubrick, la literatura de viajes o el teatro del absurdo. En la transición de la juventud a la madurez que se narra en la cinta, los artistas han explicado que “el protagonista deja atrás elementos de orden simbólico propios de la adolescencia. Aun así, da la impresión de que la demora en abandonarla se está transformando más en una forma de vida que en una etapa de formación para la edad adulta, algo que ya llaman la “generación odisea”. Se trata de una generación que ha visto cómo los grandes relatos han caído y aquello en lo que creer se ha vuelto blando y que, por tanto, la idea de seguridad personal no es otra cosa que una construcción efímera dependiente de contextos cambiantes” tal y como explicó Bea Espejo en una entrevista con los artistas. Ese aspecto de evolución e involución que encontramos en este personaje aparece después en posteriores trabajos de Bestué y Vives, como *Proteo*, expuesto en la Bienal de Venecia en 2009, o *Estado de cambio* (2010), donde todo un proceso de transformaciones y experiencias en sujetos y objetos termina siempre en el punto de partida.

Reconstruction # 1, 2000), Txomin Badiola (*S.O.S.*, 2000) or John Bock (*Lütte mit Rucola*, 2006), the work draws from many references and cites other art practitioners like Nauman, Arcimboldo or Picabia, as well as containing allusions to Kubrick’s films, travel literature and the theatre of the absurd. In the passage from youth to adulthood narrated in the video, the artists explain that the protagonist “leaves behind elements of a symbolic order more appropriate to adolescence. Even so, it seems as if the delay in abandoning it is being transformed more in a way of life than in a phase preparing for adulthood, something that is already called ‘odyssey generation.’ This is a generation that has witnessed the fall of grand narratives and how all things in which to believe have turned soft and, therefore, the notion of personal security is nothing but an ephemeral construction depending on changing contexts.” as Bea Espejo explains in an interview with the artists. These aspects of evolution and involution we find in this character later emerged in other works by Bestué and Vives, like *Proteo*, exhibited in 2009 at the Venice Biennale, or *Estado de cambio* [State of Change], 2010, where a process of transformations and experiences of subjects and objects invariably ends up back at the starting point.

Kristian Leahy



CE00079 / Bleda y Rosa

(María Bleda, Castellón, 1969; José María Rosa, Albacete, 1970)

Villalar de los Comuneros

1996. Fotografía en color y texto serigrafiado. 88, 5 x 153,5 cm

La trayectoria de Bleda y Rosa se caracteriza por una doble atención hacia el paisaje y la arquitectura como ámbitos cuya configuración y percepción se construye a través de una compleja trama entre historia, espacio y memoria. Explorar los elementos latentes y simbólicos que entran en juego en la activación de dicha trama ha sido el objetivo de sus diferentes trabajos. Habitualmente, el desarrollo de sus diferentes proyectos toma la forma de largas series fotográficas ejecutadas a lo largo de un amplio período de tiempo. Entre ellas podemos destacar como más significativas *Campos de fútbol*, *Campos de batalla*, *Orígenes* y el bloque de trabajo denominado *Arquitecturas*. Son propuestas en las que se han ido asentando progresivamente los rasgos que definen su obra, como la percepción de los sedimentos de memoria que contiene el territorio, la evocación de las huellas depositadas por el peso de la historia, o la identificación de los elementos que definen la naturaleza y la condición cultural de los espacios arquitectónicos.

A su serie *Campos de batalla*, desarrollada entre 1994 y 1999, pertenece la obra realizada en Villalar de los Comuneros en 1996, cuyo título exacto remite a la batalla que allí tuvo lugar: *Puente de hierro, Villalar de los Comuneros, primavera de 1521*. Ésta es una serie

fundamental en su trayectoria, no solo por ser la más difundida y conocida, sino también por ser el trabajo en el que en cierto modo se definen las claves de su proyecto creativo. Se trata de un conjunto de fotografías que registran paisajes en los que tuvieron lugar algunas de las batallas más importantes de la historia de nuestro país. Tanto el tratamiento panorámico de la imagen como el hecho de abordar la propia historia como tema, incorporando los datos históricos de la batalla como leyenda en la fotografía, remiten con claridad a la pintura de batallas, al cuadro de historia. Una cita que ellos retoman y transforman en una compleja encrucijada de tiempos y referencias visuales. En la imagen no solo se fija el paso del tiempo, la transformación del paisaje desde la fecha de la batalla hasta el momento actual de la toma fotográfica, sino que también se explora la trama sensible dejada por la huella de los acontecimientos. A su vez, el diálogo entre texto e imagen produce un efecto de evocación y transferencia de información que actúa como un verdadero proceso de materialización del tiempo. Aparece así ya, de manera inaugural y definitiva, un elemento que desde este momento será fundamental en la obra de Bleda y Rosa: la consideración del paisaje como hecho de memoria.

CE00079 / Bleda y Rosa

(María Bleda, Castellón, 1969; José María Rosa, Albacete, 1970)

Villalar de los Comuneros

1996. Colour photograph and silk-screened text. 88, 5 x 153,5 cm

Bleda y Rosa's body of work is defined by its two-fold focus on landscape and architecture as domains whose structure and perception is construed on a complex web of history, space and memory. Divided into several long-range photographic projects, their practice explores the latent and symbolic elements brought into play in this web. To date these series include *Campos de fútbol* [Football Pitches], *Campos de batalla* [Battle Fields], *Orígenes* [Origins], and a body of work titled *Arquitecturas* [Architectures]. In these ambitious projects, the two artists progressively hone the signature features of their joint work, which is to say: the perception of memory layered in the territory; the evocation of traces left by the weight of history; and the identification of the elements that have defined nature and the cultural condition of architectural spaces.

This particular work from the series *Campos de batalla*, ongoing from 1994 to 1999, was made in 1996 in Villalar de los Comuneros, the place that lends its name to the piece, and the site of a battle that took place there in the spring of 1521, as recorded in the full title of the work: *Puente de hierro, Villalar de los Comuneros, primavera de 1521*. In fact, *Campos de batalla* is

a truly seminal series in the trajectory of this duo of artists, and not because it is perhaps the best known but also because, to some extent, it contains the keys of their overarching creative project. This group of photographs records the present-day landscapes of the sites of the most famous battles in Spanish history. The panoramic treatment of the image and the reference to history, incorporating the location and date of the battle as a legend in the photograph itself, clearly remit to the painting of battles and history painting in general.

This citation is revisited and transformed into a complex mesh of times and visual references. The image not only focuses on the passing of time, on the transformation of the landscape from the date of the battle to the present time of the photograph, but also explores the sentient traces of the events. In turn, the dialogue between text and image produces an effect of evocation and transfer of information that acts as a true process of materialisation of time. This signalled the appearance of an element which, from that moment onwards, would underpin much of Bleda y Rosa's work: the consideration of landscape as living memory.



CE01054 / Cabello/Carceller (Helena Cabello, París, 1963; Ana Carceller, Madrid, 1964)

Sin título (Utopía n° 38)

2002. Fotografía en color. 120 x 180 cm

Cabello/Carceller son conocidas sobre todo por sus trabajos sobre identidad y género, tanto en fotografías como en cine, vídeo y otros soportes. También sus escritos tratan sobre ese tema, lo que las ha llevado a ser incluidas en exposiciones como *Global Feminisms* (Brooklyn Museum, 2007), una de las últimas y más significativas dentro de ese ámbito.

La cuestión es si la serie *Sin título (Utopías)*, tiene que ver también con políticas de género o toca otros registros. Se trata de fotos de piscinas vacías y las artistas las presentan de manera explícita como una respuesta crítica a las californianas que David Hockney pintó en los años setenta. Aquellas pinturas tampoco eran casuales y venían precedidas por *El nadador* (1964), una influyente narración del norteamericano John Cheever. Ambos trabajos, el literario (llevado al cine en 1968 con Burt Lancaster como protagonista) y el pictórico (reproducido luego por innumerables artistas) no eran un simple canto a la utopía americano-californiana, sino una objetivación tan bella como cruda de esa presunta utopía. Así se recibió en su época y por ello Cabello/Carceller tal vez partan en su trabajo de una premisa ligeramente inexacta: confundir colorido con celebración. No es algo que tenga demasiada importancia. Resulta posible tomar las piscinas de Hockney en lo que tienen de brillante y colorista superficie y contraponerlas con miradas muy

diferentes hacia esos mismos motivos. Estos trabajos de Cabello/Carceller se separan en cierta medida de su insistencia en el tema de la identidad de género (y lo hegemónico masculino) y se abren a lo más ampliamente sociocultural, trasladando “a los usuarios a un entorno que cuestione los modos de representación hegemónicos, ofreciendo alternativas críticas”.

Y sí, estas son piscinas nada bellas, descuidadas, la contra-imagen de la utopía, transmitida más por Hollywood que por Hockney y que medio siglo después se ha visto reproducida de forma casi idéntica (aunque muy reducida en escala) en nuestras urbanizaciones de adosados y pareados. Las artistas creen ver en estas piscinas vacías “un momento visualmente más cercano al abatimiento de los años post-sida”. Esto tiene su sentido, porque, si alguna celebración había en Hockney era la de una homosexualidad manifestada en ese entorno californiano, más “femenino” en sus formas y acentos que el casi hiper-fálico *skyline* de Nueva York o Chicago entonces y de medio mundo ahora.

Por otro lado, hay algo de melancólico en estas fotos, algo muy sensible incrustado en la reflexión crítica. El decaimiento, lo entrópico, es algo que nos sitúa ante nuestro propio porvenir. Y reaccionamos en consecuencia. El arte parece aún mejor cuando llega más allá de su intención declarada.

CE01054 / Cabello/Carceller (Helena Cabello, París, 1963; Ana Carceller, Madrid, 1964)

Untitled (Utopía n° 38)

2002. Colour photograph. 120 x 180 cm

Cabello/Carceller are mostly known for their works on identity and gender, rendered in photographic format but also in films, video and other media. Their writings also revolve around these issues, to the point that have been included in such influential exhibitions as *Global Feminisms* (Brooklyn Museum, 2007), one of the latest and most significant in that field.

The question then is whether the series *Untitled (Utopias)* has anything to do with gender politics or does it in fact deal with other matters. These are photographs of empty swimming pools, explicitly presented by the artists as a critical response to those painted by David Hockney in the 1970s. In turn, Hockney's paintings had their own precedence in *The Swimmer*, the seminal short story from 1964 by the American author John Cheever. Rather than a mere hymn to the American-Californian utopia, both works—the literary one (turned into a film starring Burt Lancaster in 1968) and the painterly pieces (later reproduced by countless artists)—were a beautiful yet raw objectivisation of said utopia. This is how they were received in their day, and perhaps also the reason why, in their work, Cabello/Carceller started from a slightly inaccurate premise: confusing colour with celebration. Nor is this too far off the mark, as it is possible to focus on the bright and colourful surface in Hockney's pools and contrast them with these highly different readings of the very same motifs. Somehow, in these works Cabello/

Carceller take some distance from their insistence on the subject matter of sexual identity (and male hegemony), instead opening up to the socio-cultural in a wider sense, transporting “users to an environment that may question the hegemonic modes of representation, offering critical alternatives.”

Indeed, these rather unsightly, abandoned or neglected pools are the counter-image of that utopia that Hollywood, much more than Hockney, conveyed, and which, fifty years afterwards, has been reproduced in identical fashion (though on a smaller scale) in our own urban developments of semi-detached and terraced houses.

In these empty pools the artists seem to detect “a moment in visual terms closer to the gloom of the post-AIDS years.” And it makes sense, for if there was anything celebratory in Hockney then that was precisely a homosexuality expressed in that Californian setting, more “feminine” in its forms and emphases than the hyper-phallic skyline of the New York or Chicago of the time and of nearly every place in the world nowadays. But there is also something melancholic in these images, something highly sensitive and embedded in the critical reflection. Decay and entropy confront us with our own future. And we react to it accordingly. Art seems even more telling when it reaches a point beyond its stated intention.



CE00997 / Carmen Calvo (Valencia, 1950)

Y por la puerta del pensamiento

2005. Cemento y madera. 30 x 36 x 26 cm

La trayectoria artística de Carmen Calvo se inicia a principios de la década de los setenta, básicamente centrada en el lenguaje de la pintura, y también en sus posibilidades y potencias tridimensionales. De esta forma, su universo plástico se expande fuera de los estrictos (y en ocasiones tiránicos) límites planos de la superficie pictórica. Influida en un primer momento por las iconografías del arte pop y por una singular revisión del postminimalismo, ha venido paulatinamente desarrollando un lenguaje personal, cuya principal seña de identidad reside en la utilización de diversos objetos vinculados a una memoria histórica y también personal, que la artista recupera, manipula y dignifica, empleando una amplia y variada gama de recursos técnicos y expresivos; entre ellos encontramos collages, dibujos, cerámica, objetos diversos o fotografías manipuladas, recuperadas y anónimas, donde la figura humana adquiere constantemente un destacado papel protagonista.

De esta manera, construye una sintaxis artística en la que distintas palabras-conceptos, como infancia, memoria, tiempo, colección y pasado, se conjugan en un sugerente fresco visual y testimonial. En 1997 participa en la 47 Bial de Venecia, representando a España con una galería de espejos que profundizaba en ese

interés coleccionista por el universo de los objetos. Esta utilización de objetos, por lo general elementos vulgares y cotidianos a los que confiere una nueva aura artística, una dimensión creadora y estética, se significa así como su rasgo creativo más diferencial y a la vez referencial, convirtiendo al objeto (artísticamente hablando) en sujeto. En puro sujeto-objeto de deseo creador.

En la proposición 2021 de su *Tractatus Logico-philosophicus*, Ludwig Wittgenstein aseguraba que “los objetos forman la sustancia del mundo”. Bien podemos decir ahora que, en sintonía con la opinión del filósofo austríaco, los objetos forman y conforman también la sustancia primigenia de esta obra de Carmen Calvo, *Y por la puerta del pensamiento*, que se escapa y se distancia definitivamente de la “esclavitud” de lo bidimensional y de los preceptos planos de la pintura, para adentrarse en la geografía 3D del lenguaje escultórico. Materiales cotidianos, humildes, tal vez incluso banales que, por el arte de magia del arte, nos envían su mudo y sordo mensaje, invitándonos e incitándonos a descubrir, como haría un arqueólogo de lo cotidiano, a partir de lo nimio, nuevos acentos y nuevas visiones que se esconden entre las capas sedimentadas de la vida, entre los estratos del día a día.



CE00997 / Carmen Calvo (Valencia, 1950)

And Through the Door of Thought

2005. Concrete and wood. 30 x 36 x 26 cm

Carmen Calvo's practice dates back to the early 1970s, a period in which she explored the three-dimensional potentialities of the language of painting. As a result, her visual universe transcends the strict (and often tyrannical) flat bounded expanse of the painterly surface. Initially drawing from the iconography of Pop Art and from a singular revision of post-Minimalism, Calvo gradually forged a personal vocabulary whose main sign of identity lies in her use of a variety of objects linked to a collective and also personal historical memory that the artist recovers, manipulates and ennobles through a wide range of technical and expressive resources. These include collages, drawings, ceramics, found objects and manipulated found anonymous photographs in which the human figure constantly acquires a central role.

Making use of the above resources, Calvo creates an artistic syntax in which she differentiates concept-words like childhood, memory, time, collection and past, combined in an evocative visual and testimonial fresco. In 1997, she represented Spain at the 47th Venice Biennale with a gallery of mirrors exploring the collector's interest for the world of objects. Her use

of banal and everyday things, which she invests with a new artistic aura and a creative and aesthetic dimension, is her most differentiated and at once most referential, creative feature, turning the object (in the artistic sense) into a subject. Into a pure subject-object of creative desire.

In Proposition 2021 of his *Tractatus Logico-Philosophicus*, Ludwig Wittgenstein stated that “objects make up the substance of the world.” In consonance with the view of the Austrian philosopher, we may now say that objects also make up and inform the primeval substance in Carmen Calvo's piece *Y por la puerta del pensamiento*, definitively escaping and expanding away from the “slavery” of the two-dimensional and of the flat rules of painting to foray into the 3D geography of sculptural language. Everyday, humble and even banal materials transmit their mute and deaf message to us, as if by the magic of art, inviting and encouraging us to discover in the most trivial things, as an archaeologist of the everyday might do, the new accents and visions concealed under the sedimented layers of life, in between the strata of the day-to-day.

CE01067 / Maggie Cardelús (Virginia, EEUU, 1962)

The Bird People

Gente pájaro. 2006. Fotografía en color recortada plastificada. 200 x 340 cm

Maggie Cardelús lleva muchos años ofreciéndonos variantes de un muy particular uso de la fotografía, una técnica que ella denomina *cut out* (recorte). De la práctica fotográfica esperamos, por defecto, que nos ofrezca imágenes más o menos reconocibles de la realidad. Cardelús parte de imágenes de este tipo, en concreto de instantáneas de su familia, pero nos las oculta en mayor o menor medida al “vaciar” buena parte de la superficie del papel fotográfico mediante el recorte con *cutter*, que deja finas líneas en las que no siempre es posible reconocer la representación original. En trabajos más tempranos solía utilizar patrones ornamentales, filigranas abstractas o de inspiración vegetal que formaban un intrincado calado; otro grupo de obras, en las que suspendía del techo una gran cantidad de recortes, adquiriría un estatus escultórico. *The Bird People* (que fue también el título de la exposición en la galería Thaddaeus Ropac de París, en 2004, donde se mostró por vez primera) se enmarca en un tipo de *cut out* que superpone a la imagen original otra u otras, completamente diferentes pero con una relación semántica. Coexisten así dos capas de imágenes. Aquí, las fotografías hechas por ella misma o por su abuela, que forman parte del extenso álbum familiar, se transforman en pájaros mediante los cuales Cardelús pone en escena, veladamente, un conflicto

doméstico: las figuras principales, el pollo con el pico abierto y el pájaro de gran cabeza, representan a su padre y a su abuela, que quiso ser cantante (los símbolos que salen de su pico pertenecen al sistema gráfico utilizado para transcribir el canto de los pájaros) pero tuvo que asumir sus cargas familiares; a su alrededor se distribuye, como en una constelación, el resto de la familia. Aparece incluso la artista, que se “autorretrata”, según ella misma declara, en el pollito que sale del huevo por debajo de su padre. Algunos trazos gestuales cohesionan las figuras a la vez que complican su lectura.

La pieza es densamente metafórica. El pájaro encarna para Cardelús la memoria fugitiva; la mutación de una figura (humana) en otra (animal) tiene algo de hibridación mitológica y a la vez psicoanalítica; el trabajo con fotografías antiguas, de una época anterior incluso al nacimiento de la artista —años cuarenta y cincuenta—, habla de una regresión catártica; el recurso, para dibujar los pájaros, a publicaciones científicas de anatomía ornitológica se relaciona con la operación de disección emotiva efectuada, que tendría su equivalente en el uso del bisturí (*cutter*) en la ejecución de la obra; la narración idealizada y ordenada del álbum familiar se transforma en una escena confusa, onírica y dramática.

CE01067 / Maggie Cardelús (Virginia, USA, 1962)

The Bird People

2006. Laminated cut colour photograph. 200 x 340 cm

For many years now, Maggie Cardelús has been offering us variations of a highly personal use of photography with a technique she likes to call *cut out*. By default, we usually expect photography to provide us with more or less recognisable depictions of reality. Cardelús begins with images of this kind, more specifically photos from her own family, but she then hides them to a greater or lesser degree by “emptying” a substantial part of the surface of the photographic paper using a cutter that leaves fine lines in such a way that it is not always possible to recognise the original depiction. In earlier works, she used ornamental patterns, abstract or vegetal filigrees to make an intricate openwork pattern. Another body of work, using a large amount of cut-outs suspended from the ceiling, took on a more sculptural entity.

The Bird People (also the title of Cardelús’s exhibition in 2004 at the Thaddaeus Ropac Gallery in Paris, where the piece was exhibited for the first time) is a type of cut out that superimposes on the original image another or many other completely different ones, though with some semantic association. Thus, two layers of images coexist at once. Here, the photographs made by the artist herself or by her grandmother and taken from the family album are transformed into birds that Cardelús uses for a veiled

dramatisation of a domestic conflict: the main characters—the chicken with the open beak and the bird with the large head—represent her father and her grandmother. The latter had wanted to be a singer (the symbols coming from the beak belong to the graphic system used to transcribe birdsong) but eventually had to conform to her family duties. We even see the artist herself, in a “self-portrait”, as she herself says, as the chick coming out of the egg under her father. Some gestural marks provide unity to the figures while adding a layer of complexity to its interpretation.

This is a densely metaphorical piece. For Cardelús, the bird embodies the fleeting memory; the mutation of a (human) figure into another (animal) one has some aspect of mythological and psychoanalytical hybridisation. Working with old photographs, from a time even prior to the artist’s birth—1940s and 1950s—speaks of a cathartic regression. Her use of scientific publications of ornithological anatomy to draw her birds bears relation with the operation of emotional dissection she performs, which has its equivalence in her use of the scalpel or cutter to create her work. The idealised and well-organised narration of the family album is turned into a confuse, oneiric and dramatic scene.



CE00819 / Juan Manuel Castro Prieto (Madrid, 1958)

Burguillo

1992. Caja de luz. 24 x 24 cm

Licenciado en Ciencias Económicas y fotógrafo autodidacta, Juan Manuel Castro Prieto ha logrado sin embargo un amplio reconocimiento por su extraordinaria habilidad como positivador, ya sea de legados históricos o de fotógrafos contemporáneos. En paralelo, ha ido forjándose él mismo una sólida trayectoria como fotógrafo. Lo característico de sus fotografías es el equilibrio constante entre la ficción y la representación, con un fuerte componente biográfico. Una buena parte de su obra ha estado marcada por los viajes: Perú, Etiopía, India, los archipiélagos del Pacífico Sur, México... países mitificados sobre los que Castro Prieto arroja una mirada fabuladora. Con ella capta situaciones extrañas, improbables pero perfectamente reales, tanto en sus retratos como en sus naturalezas muertas. Muestra de ello han sido Perú. *Viaje al Sol* (2001), o su exposición del *Culto Cargo* (2007), realizada en la isla Tanna, en el Pacífico sur. Asimismo, en un libro como *La seda rota* (2006) —que recoge su visita junto al escritor Andrés Trapiello a la casa de los Madraza, cerrada durante dos siglos— se aprecia su capacidad no ya de hacer pasar la realidad por fantasía sino de mostrarnos los fantasmas de la realidad. Siempre ha sacado partido de sus recursos técnicos, creando imágenes con gradaciones de nitidez, que destacan o empañan partes de la escena. En ese

CE00819 / Juan Manuel Castro Prieto (Madrid, 1958)

Burguillo

1992. Lightbox. 24 x 24 cm

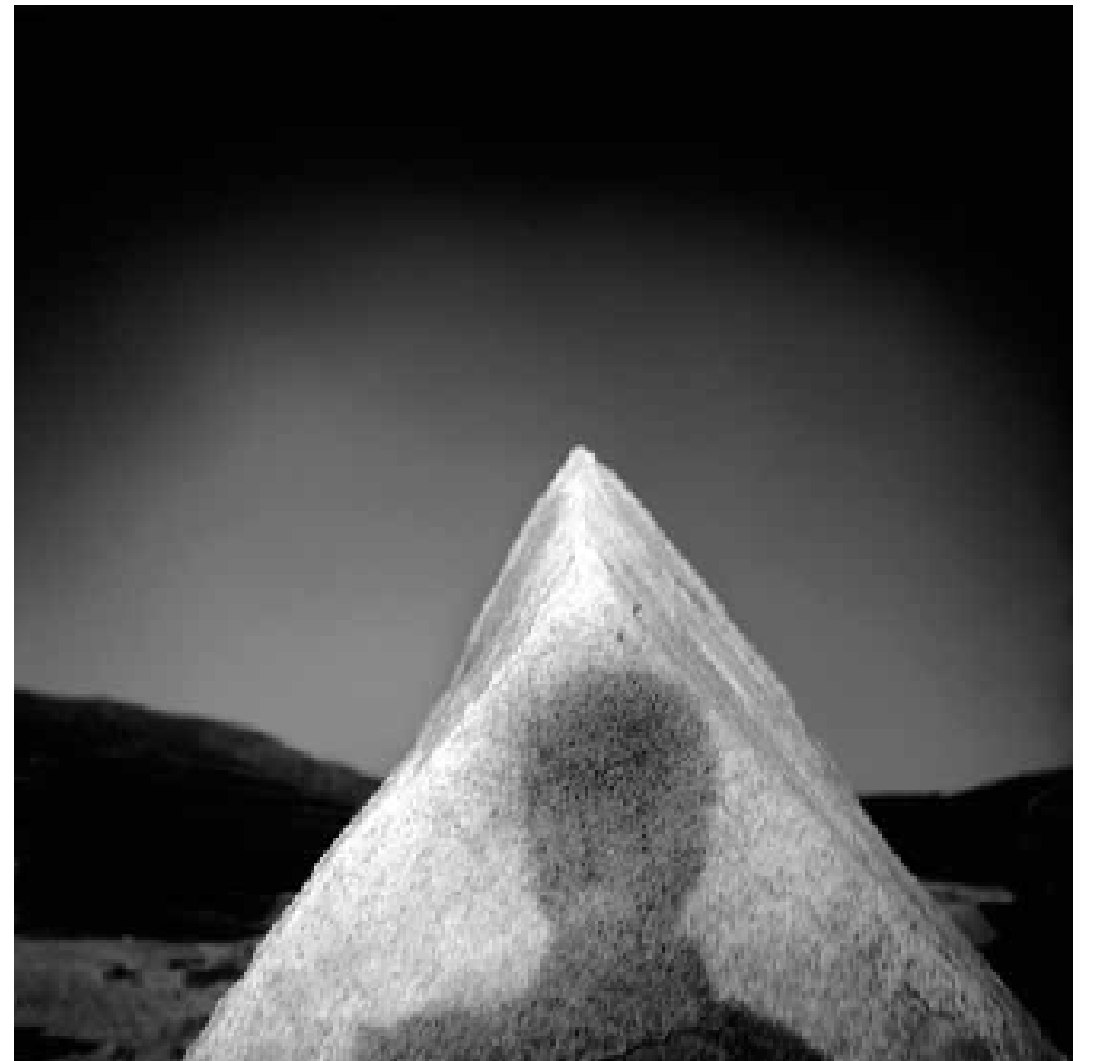
A graduate with a degree in Economics and a self-taught photographer, Juan Manuel Castro Prieto has garnered wide recognition for his extremely talented skills in developing photographs, whether from historical legacies or works by contemporary photographers.

At the same time, he has also built a solid career as a photographer in his own right. What characterises his images is the balance between fiction and representation marked with a strong biographic component. A substantial part of his work comes from his extensive travelling: Peru, Ethiopia, India, the Southern Pacific islands, Mexico... Lands of legendary stature for Castro Prieto, who approaches them with a narrative gaze. With it, and this is true both for his portraits and his still lifes, he captures bizarre, unlikely albeit perfectly real situations. A good example is Perú. *Viaje al Sol* [Peru. A Journey to the Sun], 2001, or his exhibition *Culto Cargo*, 2007, made in the Southern Pacific island of Tanna.

Likewise, in the book *La seda rota* (2006)—on his visit to the home of the Madraza dynasty of painters, closed for two centuries, in the company of the author Andrés Trapiello—his ability, not of making reality pass for fantasy, but of conjuring up the ghosts of reality is made perfectly clear. Castro Prieto always makes the most of his technical resources, penning images with different degrees of clarity, emphasising

afán experimentador se encuentra su último trabajo, realizado en India y Etiopía, cuyas imágenes muestran un color que no es realista sino ensoñado. Burguillo pertenece a *Extraños* (2003), un trabajo singular por ser el menos realista de los que ha realizado. Se trata más bien de una visión subjetiva, ligada a la memoria de la infancia, que combina paisajes y retratos más o menos distorsionados con otros en las que aparecen elementos simbólicos de un vocabulario personal. Fotografías “construidas”, que no documentan la realidad y cuyo significado es recóndito, pues carecemos de las claves para acceder al mencionado simbolismo. *Burguillo*, presentada en una caja de luz, es un retrato claustrofóbico y literalmente asfixiante. Una imagen interior, onírica, “tomada” por tanto no de la realidad sino de la memoria y de la imaginación del autor. Publio López Mondéjar, que considera *Extraños* su obra más lograda, escribe: “En este álbum inquietante se compendian todas las plurales sabidurías de Castro Prieto, la obsesión de la muerte, la nostalgia de un mundo ya abolido, el desamparo y la orfandad, pero también la emoción, el gozo y la piedad”. Y Alejandro Castellote añade: “A través de estos temas se puede descubrir el lento proceso de maduración de una gramática visual propia”.

or misting over sections of the scene. His latest body of work, made in India and Ethiopia, with images showing a non-realistic but rather dream-like colour, are part of his ongoing ambition to experiment. Burguillo is part of a series titled *Extraños* [Strangers], 2003, an atypical body of work in the sense that it is the least realistic in his production. It represents a more subjective vision latching onto childhood memories, mixing more or less distorted landscapes and portraits with other pieces revealing symbolic elements of a personal vocabulary. “Built” photographs that do not document reality and whose meaning remains totally hidden to us, for we lack the keys to understand and decode the above-mentioned symbolism. *Burguillo*, presented in the format of a lightbox, is a claustrophobic and literally suffocating portrait. An oneiric interior image and therefore “drawn” not from reality but from the artist’s memory and imagination. Publio López Mondéjar, who believes *Extraños* to be Castro Prieto’s most accomplished body of work, claims that “this disquieting album gathers all of Castro Prieto’s wide-ranging wisdom—obsession with death, nostalgia for a vanished world, the dispossessed and orphanhood, but also emotion, joy and mercy.” To which Alejandro Castellote adds, “through these subject matters one finds the slow ripening process of a personal visual grammar.”



José María Parreño

CE00584 / Chema Conesa (Murcia, 1952)

Sin título (díptico horizontal El Águila)

2002. Fotografía en color. 100 x 195 cm

La fotografía, concebida como un documento al servicio de la realidad, como un testimonio de la vida y de sus habitantes, una mirada que busca reflejar distintos aspectos de lo cotidiano, sin licencias de ficción ni de invención, es el paisaje de expresión visual por el que ha venido transitado Chema Conesa desde los inicios de su trayectoria profesional, a mediados de la década de los setenta. Licenciado en Historia del Arte, Imagen y Periodismo en 1976 se incorpora al recién aparecido diario El País como redactor. Sin embargo, el poder de las imágenes y su capacidad de contar historias y narrar situaciones y vivencias hará que enseguida se decante por el lenguaje de la fotografía, integrándose en los suplementos dominicales, donde realiza diversos reportajes fotoperiodísticos, así como también labores de edición gráfica; precisamente esta tarea de editor gráfico, que continuará posteriormente en El Mundo, va a conformar también su mirada creativa, que siempre arroja una clara voluntad de información y asimismo de formación a través de las imágenes fotográficas, en la línea más característica y clásica del reportaje fotoperiodístico, signado por un

interés por lo instantáneo, por la espontaneidad, el azar o la fugacidad del momento. Ésta obra, un díptico fotográfico en color del año 2002, que expuso en la muestra *Diez miradas*, con la que se inauguró ese mismo año el Complejo del Águila, se expande un poco más allá de su sintaxis fotográfica más habitual, vinculada al reportaje y al retrato, para adentrarse en otros territorios visuales, próximos a la pura creación y a la voluntad de transmitir mensajes más conceptuales, investigando en este caso también sobre los valores estéticos del color. Es una propuesta que reflexiona sobre el tiempo en la imagen fotográfica –un vector muy presente en su trabajo para la prensa gráfica– y, a la vez, intenta también narrar y representar un espacio concreto. Se trata de una escena perteneciente al Archivo Municipal de Madrid, en la que ha dispuesto, en una doble imagen, distintos empleados que trabajan en esa misma institución, en actitud de lectura. Con ello dibuja una suerte de metáfora-tautología visual y conceptual, al mostrar la acción de leer precisamente enmarcada en un espacio-contenedor de información.

CE00584 / Chema Conesa (Murcia, 1952)

Untitled (Horizontal Diptych El Águila)

2002. Colour photograph. 100 x 195 cm

Photography, conceived as a document at the service of reality, as a testimony of life and its actors, as a gaze reflecting the manifold aspects of the everyday, uncompromised by fiction or invention, is the landscape of visual expression Chema Conesa has been exploring since his early work from the mid 1970s. After graduating in Art History, Image and Journalism in 1976 he joined *El País*, the daily newspaper that had just recently appeared, as a journalist. However, very soon, the power of images and their ability to tell stories and narrate situations and experiences led him towards the language of photography, and he began working in Sunday supplements where he made a number of photojournalism reports and carried out various tasks in the newspaper's graphic department. In fact it was as a graphic editor, a post Conesa continued when he moved to another newspaper, *El Mundo*, that also helped shape his creative gaze. A gaze with a clear will to inform and also to educate through photographic images, in the most classic and characteristic approach to photojournalism, marked

by an interest for the instantaneous, for spontaneity, chance and the fleetingness of the moment. This piece, a colour photographic diptych from 2002, which Conesa exhibited at *Diez miradas*, the inaugural exhibition that same year at the El Águila exhibition centre, steps beyond the boundaries of his usual photographic practice related to journalism and portraiture, to foray into other visual territories closer to pure creation and to will to convey more conceptual messages, in this case also mining the aesthetic values of colour. This work engages in a rethinking of time in the photographic image—a vector running through all his work for the graphic press—while at once attempting to narrate and depict a specific space. The setting is the Madrid Municipal Archive, in which, using a double image, Conesa has arranged several individuals working at that institution in a pose of reading. Through it, by showing the action of reading framed, precisely in an space-container of information, the artist draws a sort of visual and conceptual metaphor-tautology.



CE01191 / Carles Congost (Olot, Girona, 1970)

La mala pintura

2008. DVD monocanal. 10'

La crítica al sistema del arte, a sus mecanismos y estrategias de consagración y de legitimación y la mirada irónica respecto de los *modus operandi* de la esfera institucional de la cultura contemporánea, resultan el punto de partida de casi todo el trabajo de Carles Congost.

La suya es una propuesta de apariencia banal y superflua que esconde, tras ese envoltorio de glamour, la sustanciosa perspectiva conceptual de un discurso que mina las bases de ese paradigma de frivolidad desde el que se acciona la narrativa de la sociedad y sus dinámicas de significación. Congost es un artista complejo y poliédrico, no solo por sus premisas ideológicas y estéticas que le alimentan, sino en lo relativo al carácter multidisciplinar de su procedimiento y al campo ampliado de su producción. En este sentido habría que advertir de su habilidad en la utilización sistemática del vídeo, la fotografía y la instalación, a modo de corpus retórico que le permite el comentario crítico respecto de un grupo de axiomas de la cultura contemporánea. Todo ello, en conjunto, resulta herramienta de especulación e instrumento de indagación y desmontaje.

Por medio del uso de un imaginario que alude a la

estética del pop, al mundo del adolescente andrógino, y en general a todos los fetiches de la cultura de masas, el artista ironiza sobre la industria ocupada de construir los iconos populares, las estrellas mediáticas y el universo mismo de la práctica artística, sujeta, como se sabe, al ejercicio de poder de un campo que se asfixia y se reproduce de un modo infinito e inexorable. Se trata, como lo advierte esta pieza de vídeo, de una propuesta que condensa en su narrativa interna y estructura lingüística varios frentes de la producción estética más actual, así como múltiples campos profesionales, como pueden ser la escena del cómic, el videoclip musical, la televisión en sus acepciones más corrosivas, y el mal gusto de las películas de serie B. De esta manera, cada producción suya; involucra a sujetos cuya procedencia profesional abarca los campos del diseño, la publicidad, el ámbito actoral, el perímetro de la moda, la música y el mundo del guión. De ese complejo mix de profesiones y de oficios, resulta una puesta en escena que toma como modelo de consagración al mercado discográfico y así, por defecto, el producto arte se traviste en un objeto de consumo mayoritario, ampliando las fronteras de la institución y subvirtiendo las nociones del aura.

CE01191 / Carles Congost (Olot, Girona, 1970)

The Bad Painting

2008. Single-channel DVD. 10'

A critique of the art system, its mechanisms and strategies of success and legitimisation, and an ironic gaze on the *modus operandi* of the institutional domain of contemporary culture, are the starting point for practically all works by Carles Congost.

His work embodies an apparently banal and superfluous proposal that hides a discourse with substance beneath a layer of surface glamour, a discourse undermining the foundations of the paradigm of frivolousness from which a narrative about society and its dynamics of meaning is activated. Congost is a complex, multifaceted artist, not only in relation to the ideological and aesthetic premises he feeds on, but also in the multidisciplinary nature of his process and in the magnified rendering of his productions. In this regard, particularly worth underscoring is his effective systematic use of video, photography and installation as a rhetorical corpus that enables him to critically comment on a set of axioms of contemporary culture. As a whole, it is a tool for speculation and an instrument for research and deconstruction.

Borrowing from an imaginary referencing Pop Art

aesthetics, the world of androgynous teenagers and, in general, the fetishes of mass culture, Congost satirizes an industry obsessed with the construction of popular icons, media stars and the very universe of art practice, submitted, as is generally accepted, to the exercising of power over a field that struggles for breathing space and that is infinitely and inexorably reproduced. As one can see in this video, its internal narrative and its linguistic structure condense several fronts of topical aesthetic production, as well as a multiplicity of professional fields, including the most corrosive versions of comic books, music videos and television, plus the bad taste of B-movies. Each of Congost's productions manipulates subjects culled from the fields of design, advertising, acting, fashion, music and scriptwriting. The outcome of that complex mix of professions and trades is a *mise en scène* ostensibly aiming at the model of success in the music industry. Subsequently, by default, the art product is dressed up as an object of mass consumption, expanding the borders of the institution and subverting the notions of the aura.



CE01006 / Jonas Dahlberg (Uddevalla, Suecia, 1970)

Promenade

Paseo. 2006. Videoinstalación [HDV vídeo]. 5' 40"

Promenade es la obra que Jonas Dahlberg produjo específicamente para la Sala Alcalá 31 en aquella exposición colectiva de 2006 llamada *El espacio interior*. Se trata de un trabajo característico en la trayectoria reciente de Dahlberg: una proyección en dos pantallas del recorrido filmado por una maqueta que reproduce a escala el propio espacio de la sala madrileña. La estructura de la filmación es un travelling aéreo por un espacio fantasmagórico donde las columnas, vidrieras, barandillas y bancos amplifican el efecto de vacío de una arquitectura racionalista pero confusa. Algunas formas humanas estáticas, congeladas, contribuyen asimismo a potenciar una extraña sensación de angustia y encerramiento. Hasta tal punto, que la sala de exposiciones, limpia y recién pintada, se convierte en la reflexión y observación de Dahlberg en algo semejante a un pabellón carcelario desalojado o abandonado.

El paseo tiene forma cíclica y provoca otro de los choques dialécticos: un círculo que recorre un lugar donde predomina lo ortogonal. Un bucle inalterable y moroso donde resulta complicado determinar un principio y un final que han sido difuminados. Mediante su dudosa repetición, permite ir percibiendo nuevos detalles al tiempo que provoca nuevas dudas: hasta que no ha sido reproducido varias veces no

sabemos si ya hemos visto a una de las pocas figuras o determinado rincón. A ello contribuyen por igual la misma estructura del espacio arquitectónico y la levitación de la cámara sobre ella.

Otra de las causas de la perplejidad es, sin lugar a dudas, el blanco y negro del film, que desde un principio nos resulta un tanto irreal y artificioso. Ello se debe a que probablemente (como ocurre en otros trabajos de Dahlberg, como *View Through a Park*, de 2009 no es la filmación sino la realidad fotografiada la que está creada en gama de grises. La iluminación casi expresionista destaca los claroscuros, las sombras y los brillos, que acaban por resultar esenciales para construir esa apariencia de lugar donde el tiempo se ha estancado, como en un purgatorio.

Fascinado por la expresión psicológica y simbólica de lo arquitectónico, Jonas Dahlberg logra, de un modo aparentemente simple pero considerablemente elaborado, provocar una confusión en nuestro sentido del espacio y aportar nuevas connotaciones al mismo. La más interesante de esas nuevas dudas quizá sea la de si hemos de identificarnos con las pocas figuras humanas del vídeo o con el punto de vista de la cámara. O, lo que es lo mismo: si somos nosotros los que observamos o somos los vigilados.

CE01006 / Jonas Dahlberg (Uddevalla, Sweden, 1970)

Promenade

2006. Video-installation [HDV video]. 5' 40"

Promenade is the work Jonas Dahlberg produced expressly for the group exhibition titled *El espacio interior* [Interior Space] held in 2006 in Sala Alcalá 31. Fairly representative of Dahlberg's recent trajectory, this piece consists of a projection on two screens of a filmed tour through a scale model reproducing Sala Alcalá 31, the actual exhibition venue in Madrid. Structurally, the film consists of an aerial tracking shot through a phantasmagorical space, where pillars, windows, railings and benches magnify the empty effect of a rationalist albeit confusing architecture. A series of static, frozen human forms also helps to reinforce the strange feeling of anxiety and confinement. To the point that, in Dahlberg's reflection and observation, the—clean and freshly painted—exhibition venue becomes something akin to a vacated or abandoned prison.

The route takes a cyclical form, thus provoking yet another dialectical conflict: a circular path through a place full of right angles. Edited in an inalterable and paused loop, it is hard to detect any beginning or end, which have been left deliberately blurred. By means of uncertain repetition one perceives new details while also being plagued by new doubts and it is not until it has been reproduced several times, that we know for sure whether or not we have seen one of

the few figures or certain corners before. This effect is further heightened by the structure of the architecture of the place and the camera raised above it.

Another factor adding to the perplexity is, and there can be no doubting it, that the film is made in black and white, something that, right from the very beginning, strikes us as somewhat unreal and artificial. As in other works by Dahlberg, like *View Through a Park*, 2009, we could look for the cause in the fact that it is not the film, but the photographed reality that is actually in that range of greys. The quasi expressionist lighting underscores the chiaroscuros, shadows and brightness, which are ultimately key elements in constructing the appearance of a place where time has come to a standstill, as in a kind of purgatory.

Fascinated by the psychological or symbolic expression of the architectural, in an apparently simple yet considerably elaborated fashion, Jonas Dahlberg succeeds in creating a confusion in our sense of space and in endowing it with new connotations. The most interesting of these new doubts might perhaps be whether we ought to identify ourselves with the few human figures in the video or with the viewpoint of the camera. In other words, whether we are the ones looking or the ones being looked at.



CE01524 / Dias & Riedweg

(Mauricio Dias, Río de Janeiro, Brasil, 1964; Walter Riedweg, Lucerna, Suiza, 1955)

Each Thing His Place. Another Place, Another Thing

Cada cosa en su lugar. Otro lugar, otra cosa. 2009. Fotografía digital (políptico). 45 x 60 cm (cada una)

Comprender la producción artística como un vehículo de proximidad, capaz de aproximarnos a cierta sociabilidad, les ha permitido a Mauricio Dias y Walter Riedweg desarrollar desde 1993 un proyecto multidisciplinar centrado en comprender, interrogarse y señalar aquellas sinergias y estructuras que actúan en la esfera pública, pero también en los espacios más íntimos, y los modos de relación con “el otro”.

Sin un foco geográfico o sociopolítico determinado, cada trabajo se presenta como una plataforma donde el relato oficial sobre la inmigración, el exilio, los desplazamientos o los roles sociales es señalado y cuestionado, provocando fisuras y tomando distancia para su comprensión.

Esta ruptura en la linealidad de los acontecimientos y en la temporalidad de la experiencia no se centra solo en sus intereses poéticos y en la tensión política que provoca, sino en la identificación de la multiplicidad de voces y modalidades que conforman toda trama social. Dias y Rietweg incorporan al público en la ejecución de sus proyectos, como una manera de cuestionar e investigar la “percepción pública”, interactuando con los distintos sujetos y entornos que la componen, y logran que documento y ficción sean indiscernibles. Las migraciones y la complejidad política e histórica que las originan son formulados a través de diversos cuestionamientos y trabajos de campo sobre objetos de naturaleza

portátil. Las nueve fotografías que conforman *Each Thing His Place. Another Place, Another Thing*, la pieza que obtuvo el primer Premio Comunidad de Madrid - MadridFoto 2010, prefiguran toda una narrativa del desplazamiento. En el año 2006 doce personas anónimas trasladaron por la ciudad de Río de Janeiro una maleta hasta depositarla en un lugar concreto. Los recorridos fueron grabados y dieron lugar a la instalación videográfica *Malas para Marcel*, de 2007, en la que vemos doce maletas abiertas en cuyo interior un reproductor portátil de dvd muestra la ruta que siguió cada persona. Este calendario de maletas y desplazamientos es un guiño directo a la *Boîte en valise* de Marcel Duchamp, esa maleta capaz de albergar y trasladar las piezas más significativas de la obra de un artista. Esta suerte de trama circular sobre “historia, proceso y destino” confluye ahora en la obra *Each Thing His Place. Another Place, Another Thing*, un panel compuesto por 9 fotografías donde las mismas maletas utilizadas en aquella acción previa han sido colocadas en los estantes de una tienda, mezclándose con otras maletas y bolsos de viaje. En un intento por invertir el mensaje de Duchamp sobre la potencialidad artística de cualquier objeto, Dias & Riedweg identifican cada maleta con un número, facilitando el regreso de sus “obras” al mundo de los objetos.

CE01524 / Dias & Riedweg

(Mauricio Dias, Rio de Janeiro, Brazil, 1964; Walter Riedweg, Lucerna, Switzerland, 1955)

Each Thing His Place. Another Place, Another Thing

2009. Digital photograph (polyptych). 45 x 60 cm each

Their view of art as a vehicle capable of bringing us closer to a certain brand of sociability has sustained Mauricio Dias and Walter Riedweg's multidisciplinary project since 1993, predicated as it is on an understanding, questioning and highlighting of synergies and structures intervening in the public sphere, but also in private spaces and in forms of relating with “the other”.

Devoid of any specific geographic or socio-political focus, each work is presented as an open platform in which official narratives on immigration, exile, displacement or social roles are put under the spotlight and brought into question, goading the appearance of fissures while at once adopting a certain distance in order to grasp them properly.

This rupture in the linearity of events and in the temporality of experience is not exclusively centred on their poetic interests and on the political tension these gives rise to, but also in an identification of the multiplicity of voices and modalities woven into any social plot.

Dias and Riedweg incorporate the public into the execution of their project as a means of questioning and exploring “public perception” by interacting with the various subjects and the environments in the formation of said perception, ultimately rendering document and fiction mutually indiscernible. Migrations and the political and historical complexity behind them are

formulated through a process of questioning and field-work into objects of a portable nature. The nine photographs in *Each Thing His Place. Another Place, Another Thing*, the piece that won the 2010 MadridFoto Community Award, prefigure a narrative of displacement. In 2006, twelve unnamed individuals carried a suitcase through the streets of Rio de Janeiro to its final destination in a specific place. The successive routes were recorded and resulted in the video-installation *Malas para Marcel*, 2007, where we see twelve open suitcases with a portable DVD recorded inside them showing the route each individual took.

This calendar of suitcases and displacements is a knowing nod to Marcel Duchamp's *Boîte-en-valise*: the suitcase containing and transporting the artist's most significant works. This sort of circular plot of “history, process and destination” now converges in the piece *Each Thing His Place. Another Place, Another Thing*, a panel of nine photographs, though now with the suitcases used in the above-described action placed on the shelves of a shop, mixed in among other suitcases and travel bags. In an endeavour to revert Duchamp's message about the artistic potential of any object, Dias & Riedweg identify each suitcase with a number, thus facilitating the return of these “works” to objecthood.



Mariano Mayer

CE01200 / El Perro

(Ramón Mateos, Madrid, 1968; Iván López, Madrid, 1970; Pablo España, Madrid, 1970)

Skating Carabanchel I

2005. DVD monocanal. 4'

Unos skaters con cámara subjetiva evolucionando por lo que se adivina muy rápidamente como una cárcel abandonada, descuidada y abierta. Esto es lo que hay, *Skating Carabanchel*, la propuesta de El Perro en vídeo sin palabra alguna ni ningún sonido más que el de las ruedas de las tablas. Siendo así que no se dice nada, podría resultar complicado afirmar algo. Elaborar la exégesis de algo que se resiste a toda exégesis porque aplica con cierto rigor formal aquello de “lo que ves es lo que ves”, la máxima de Frank Stella que ha venido sirviendo durante casi medio siglo como una de las piedras angulares del minimalismo. Por supuesto, lo de El Perro parece tener poco que ver con el minimalismo. Pero es del todo conceptual, trabaja con unos pocos elementos; la forma no por cruda es menos neta, no hay atisbo de belleza...

Pero hay más de lo que se distingue a primera vista.

En primer lugar, los skaters llevan camisetas de la marca Democracia, vendida por la Democracy Shop, fundada por los mismos El Perro. Y el texto de presentación aporta todavía más claridad: “Para completar la videoinstalación, uno de estos patinadores vuela por encima de los presos iraquíes torturados en Abu Ghraib, reproducidos en una pieza de resina y polvo de alabastro a modo de monumento conmemorativo”. Partiendo de Slavoj Žižek, de Noam Chomsky y de

unos patinadores, El Perro da rienda suelta a una santa indignación sobre las humillaciones sufridas por los presos de las cárceles iraquíes. Lo gritan a los cuatro vientos. El Perro, esto es, Ramón Mateos, Iván López y Pablo España, se constituyó en Madrid en 1989 con una decidida vocación política de trabajo en la calle o con la calle. Su existencia llegó hasta 2006, momento en que los dos últimos formaron Democracia. Como otros activistas artísticos, su trabajo se desarrolla casi siempre en la ambigüedad, no mayor que la de la mayor parte de los artistas, pero mucho más en primer plano. Este *Skating Carabanchel* fue presentado en una galería, donde su efectividad se reducía al terreno protegido de las artes, y ahora es ya un clásico museificable. Esto no quita valor al trabajo; de hecho, la contradicción viene incorporada y se cuenta con ella.

En realidad, lo más potente de esta obra resulta ser lo más directo: la paradoja de que un símbolo de libertad y ocupación diferente de los espacios urbanos como son los skaters pueda evolucionar en una cárcel (que es la de Carabanchel, la más famosa y simbólica del franquismo). Ese encuentro de los contrarios es lo que seguirá impresionando de *Skating Carabanchel*, incluso cuando quizás ya no se recuerde Abu Ghraib. Incluso aunque esta cárcel se haya convertido ahora en casas de pisos... ¿Otra cárcel, quizás?

CE01200 / El Perro

(Ramón Mateos, Madrid, 1968; Iván López, Madrid, 1970; Pablo España, Madrid, 1970)

Skating Carabanchel I

2005. Single-channel DVD. 4'

A groups of skateboarders move around what one quickly guesses to be an abandoned prison, each with their own camera. That is what we see in *Skating Carabanchel* by El Perro, a work consisting of a video, silent except for the noise of the skateboards.

And as nothing is actually said in it, it would be taking a risk to say something about it. It is like making an exegesis for something that resists any exegesis because it strictly applies Frank Stella's maxim of “what you see is what you see,” which has underpinned minimal art for over half a century. On first glance, El Perro's practice does not seem to have much to do with Minimalism. However, it is totally conceptual in approach; working with just a few elements; a very clear-cut form despite the rawness; and no hint of beauty...

But there is more to it than meets the eye. First of all, the skaters wear T-shirts by the brand Democracia, on sale at Democracy Shop, founded by El Perro themselves. Something that the presentation expresses even more clearly: “To complete the video-installation, one of the skaters jumps over the Iraqi prisoners tortured in Abu Ghraib, reproduced in a piece of resin and alabaster powder like some kind memorial.”

Borrowing from Slavoj Žižek, Noam Chomsky and a handful of skaters, El Perro gives free rein to holy indignation over the humiliations to which the inmates of Iraqi prisoners were subjected. And they shout it

from the rooftops. El Perro—that is, Ramón Mateos, Iván López and Pablo España—was formed in 1989 in Madrid with the political goal of working on and with the street. The collective remained active until 2006, when López and España founded Democracia. Like other art activists, their work was always undercut by a sense of ambiguity, no greater perhaps than that brought into play by most artists, but they placed it much more to the fore. *Skating Carabanchel* was presented in a gallery where its effectiveness was reduced to the sheltered space of the arts venue and now it has become a classic worthy of museum status. But that does not subtract one bit from the value of the work; in point of fact, this is the very contradiction that comes with it and which it takes for granted. Actually, the most powerful aspect of this work is ultimately the most direct one: the paradox that a symbol of freedom and of a different way of occupying the urban space like that represented by skaters could be present in a place such as a prison (like Carabanchel, the most notorious and symbolic during Franco's dictatorship). That clash of opposites is perhaps what will continue shocking us about *Skating Carabanchel*, perhaps even when people no longer remember Abu Ghraib. Even now that the site where that prison once stood has been replaced by apartment blocks ... Another prison?

José Manuel Costa



CE01017 / Equipo 57 (1957-1962)

Sin título

1957. Gouache sobre papel. 33,5 x 45,5 cm

El trabajo del Equipo 57, más que una estrategia representacional al uso, supone una clara manifestación discursiva y conceptual. Desde su fundación no vacilaron en atacar el modelo dominante de proyección estética que entonces imperaba. De ahí su rechazo frontal a todo cuanto pudiera ser leído como contenido emocional de la obra y, por consiguiente, el ataque a toda variante de subjetivismo, surrealismo y posturas radicales que advirtiesen una defensa de la individualidad y la diferenciación. A ello, con vehemencia extrema, opusieron el trabajo en colectivo como una alternativa a ese modelo de socialización del hecho estético que privilegia la personalidad única por encima del aspecto social de la creación y sus modos de articular el discurso en el seno de un debate cruzado de ideas y tesis. Su gran motivación como grupo, algo que expresan claramente los cuatro gouaches que forman parte de la Colección, es el espacio y sus nociones culturales y pictóricas. La expansión del espacio-tiempo y de sus manifestaciones retóricas es la piedra angular de estas obras que no se reconocen a sí mismas, o que al menos no lo desean de un modo palmario y reduccionista, como arte abstracto. Prefirieron siempre la noción de arte concreto

CE01017 / Equipo 57 (1957-1962)

Untitled

1957. Gouache on paper. 33,5 x 45,5 cm

More than a conventional representational strategy, the work of Equipo 57 is a clear discursive and conceptual manifestation. Since it was first set up, this artist's collective never hesitated to attack the at-the-time prevailing model of aesthetic proposition. Therein its frontal rejection of anything that could be read as emotional content in the work and, subsequently, its attack on any variation of subjectivism, surrealism and radical stances that might reveal a defence of individuality and differentiation. The members of the team vehemently opposed this with a collective work as an alternative to that model of socialisation of the aesthetic fact that privileges a single personality over the social aspect of creation and its ways of articulating discourse in the context of a debate crisscrossed with ideas and theses.

Space and its cultural and painterly notions is Equipo 57's main motivation as a group, something clearly expressed in the four gouaches in the Collection. The expansion of space-time and of its rhetorical manifestations is the cornerstone of these works which do not wish to recognise themselves, or at least not clearly and reductionistically so, as abstract art. Rather than the abstract creed widespread at the time, they

que el de abstracción extendida en esos años.

Como se puede observar en esta obra, hay una clara predisposición hacia el ordenamiento casi matemático del espacio y de la composición, rebasando así la idea de anarquía y de azar tan típica de otros lenguajes pictóricos más espontáneos y subjetivos. En su dramaturgia interna se privilegia la estructura por ordenación de planos, en lugar de la exposición por gestos y manchas que atenten contra la perspectiva de cierto orden y de cierta pureza del lenguaje.

El color es aquí un elemento, casi un personaje, protagonista. Era importante una solución cromática a partir del uso de colores fuertes que garantizaran el contraste a modo de metáfora de lo que, según su criterio, era la sociedad de entonces. Así, la superficie de cada pieza se convertía en una alegoría del tiempo presente donde, claro está, se vislumbra un paradigma de cruces raciales, de lenguas diversas, de costumbres y modelos antropológicos distintos a los centrales que marcan el sistema de clases y la política. El texto plástico de Equipo 57 es, por fuerza, un gesto de reivindicación (a su modo) donde las formas y la pureza del lenguaje no abdican frente al dominio de los conceptos aislados de ésta.

were always more in favour of Concrete Art.

In this work we see a clear predisposition towards an almost mathematical organisation of space and of the composition, thus foreclosing any notion of the anarchy and chance characteristic of more spontaneous and subjective painterly languages. Its internal stage design is predicated on a structure consisting of an arrangement of planes, foregrounding it above gestures and areas of colour that could imply an attack on the perspective of a certain order and a certain purity of language.

Here colour is a key element and, one might say, a character. Equally critical was the chromatic solution based on the use of strong colour ensuring a contrast like a metaphor of what, for them, was the society of the time. In tune with that, the surface of each piece became an allegory of the present time where, obviously, what is at stake is a paradigm of racial intercrossings, of a diversity of languages, habits and anthropological models different from the core ideas defining other class and political systems. Equipo 57's visual text is necessarily a gesture of (their) protest, where forms and purity of language do not surrender to the dominion of isolated concepts.



CE00962 / Guðmundur Erró (Islandia, 1932)

Sin título

2006. Impresión digital. 292 x 300 cm

Guðmundur Guðmundsson, Erró, es uno de los principales exponentes salidos de la llamada Nueva Figuración y dueño, sin duda, de un territorio plástico único con algo inabarcable. Sus composiciones toman motivos extraídos de los medios de comunicación y formas culturales de la sociedad de masas (cómic, arte, reportaje, publicidad, propaganda) y se originan en la acumulación: como si fueran enormes falsos collages, Erró organiza condensaciones pictóricas ordenadas a modo de constelaciones.

Para ello emplea con desinhibición el pastiche y el gusto kitsch, así como los arquetipos visuales de proyectos culturales contrapuestos (este y oeste durante la guerra fría, occidente y oriente tras la caída del muro, por ejemplo). Erró parece ir buscando al mismo tiempo la captación de la violencia en la lucha por el poder (y su correlato en los mass media) y cierta reunión armónica de ideas y signos opuestos solo posible en la pintura (una utopía de las imágenes y de la agrupación organizada del color).

Esta obra resulta menos ajena de lo que parece a tales planteamientos aún cuando al principio no encaja fácilmente. La primera impresión es la de una pieza de carácter fotográfico en contrastada gama de grises. En realidad se trata de un mosaico realizado esencialmente a partir de fotogramas ampliados de una de

las viejas películas de Erró: *Grimaces (Muecas)*, rodada y montada de 1962 a 1967 (años decisivos: entre el descubrimiento del pop art en Nueva York, y el final de su formación y la maduración de su lenguaje y su técnica). El título del film lo explica todo: hasta 180 miembros de la aristocracia del arte de la época (de Duchamp a Warhol, pasando por Robert Filliou o Man Ray) hacen muecas a cámara con un salvaje fondo de poesía letrista a cargo de François Dufresne. Doce rostros entre los que reconocemos algunos de la reciente Historia del Arte y unas misteriosas imágenes de budas junto a signos abstractos indescifrables, acaso mágicos.

Lo peculiar de esta fascinante obra dentro de la trayectoria de Erró consiste en que surge de la técnica del collage con origen y código muy distintos a lo habitual en lo más característico de su obra. De nuevo, hay una constelación, una acumulación ordenada. Pero, en vez de aislar imágenes sacadas de los media, utiliza imágenes de su propia película de cuatro décadas atrás. La violencia contenida en el exceso gesticulante y los budas en gestos opuestos, en plena meditación y obtención de paz, parecen proponer una tregua con su obra, su vida y el arte del pasado, así como manifestar el estado aún incendiado de esas realidades.

CE00962 / Guðmundur Erró (Iceland, 1932)

Untitled

2006. Digital print. 292 x 300 cm

Erró, alias Guðmundur Guðmundsson, is one of the main exponents of so-called New Figuration. Without the shadow of a doubt, he is the master of a singular and almost overwhelming visual territory. His compositions draw motifs from the mass media and from popular forms of mass culture (comics, art, photojournalism, advertising, propaganda). Built through accumulation, in one way imitating a faux collage style, Erró organises painterly condensations organised as if in constellations.

To this end, he makes uninhibited use of pastiche and kitsch, as well as visual archetypes of conflicting cultural projects (for instance, East and West during the Cold War, the Western and Eastern worlds after the fall of the Wall). At the same time Erró seems to be trying to capture the violence of the struggle for power (and its correlate in the mass media) and a certain harmonious meeting of opposing ideas and signs which is only possible in painting (a utopia of images and of an organised grouping of colour).

This work is less removed from those postulates than one might initially believe even if, on first sight, it does not fit them exactly. The first impression is of a photographic piece rendered in a range of contrasting greys. In fact, it is a mosaic made out of enlarged stills from one of Erró's old films, *Grimaces*, filmed

and edited from 1962 to 1967 (critical and formative years, after his discovery of Pop Art in New York and the end of his formal training, just as his language and his technique were reaching maturity). The title of the film is very eloquent: up to 180 members of the art aristocracy of the time (from Duchamp to Warhol, Robert Filliou and Man Ray) make faces in front of the camera against a wild background of *letterist* poetry made by François Dufresne. Twelve faces, among which we recognise some from recent Art History and a number of images of Buddha arranged next to some undecipherable, perhaps magical, signs.

The singularity of this fascinating work in the overall context of Erró's trajectory is grounded in the fact that it uses the collage technique, though with a completely different origin and code than normally on view in his work. Again, there is a constellation, an orderly accumulation. But, instead of isolating images extracted from the media, here the artist uses images from his own film made four decades beforehand.

The violence in the gesticulating excess, and the Buddhas with contrasting gestures, immersed in meditation and in pursuit of peace, seem to be proposing a truce with his work, his life, and the art from the past, as well as to restate the still burning condition of those realities.



CE00770 / Esther Ferrer (San Sebastián, 1937)

Euro-portrait

2004. Collage. 97,5 x 82,5 cm

Dentro de la escueta nómina de mujeres artistas en su generación, Esther Ferrer destaca por la radicalidad de su obra, de estricta observancia vanguardista y generalmente vinculada a la performance, pero compuesta también por obras plásticas y series de fotografías. Licenciada en Ciencias Sociales y Periodismo, en 1967 tendría lugar un suceso capital en su trayectoria: su ingreso en ZAJ, el grupo creado por Ramón Barce, Juan Hidalgo y Walter Marchetti en Madrid en 1964. ZAJ es, por decirlo así, la versión española de Fluxus, menos dramática y con una vertiente específicamente musical, que la distingue del movimiento original. Ferrer retomaría a partir de mediados de los años setenta su actividad plástica, con fotografías manipuladas, instalaciones, cuadros basados en la serie de números primos, objetos... Una obra que se desarrolla con constantes alusiones al minimalismo y el arte conceptual, teñida siempre con un toque de humor y de absurdo. Asimismo, el cuerpo (y en concreto el de la artista) ha sido un tema constante de sus creaciones. Ese interés por el cuerpo, los juegos de lenguaje a que responde, su dimensión pública y el efecto que tiene

CE00770 / Esther Ferrer (San Sebastian, 1937)

Euro-portrait

2004. Collage. 97,5 x 82,5 cm

Esther Ferrer is conspicuous among the brief roster of female artists from her generation for the radicalism of her art, a strictly avant-garde practice generally connected to performance art, yet also comprising visual pieces and series of photographs. After studying Social Science and Journalism, in 1967 something happened that would be pivotal in Ferrer's trajectory: she joined ZAJ, an artists collective that had been created by Ramón Barce, Juan Hidalgo and Walter Marchetti in Madrid in 1964. ZAJ has often been viewed as a Spanish version of Fluxus, although less dramatic and with a specifically musical dimension that differentiates it from the latter.

In the mid 1970s, Ferrer returned to her activity as a visual arts practitioner, with manipulated photographs, installations and works based on series of prime numbers, objects... An oeuvre developed with constant references to the Minimal and Conceptual movements, and always imbued with a sense of humour and the absurd, coupled with the use of the body (more specifically Ferrer's own body) as an ongoing subject for her creations.

The starting point of some of her most accomplished pieces is her interest in the body and puns

en él el transcurrir del tiempo está en el origen de algunas de sus obras más logradas, como *Autorretrato en el tiempo* (1981-2006). *Euro-portrait* forma parte de la serie *Euroretrato A/B/C/D/E* (1977-2006) y muestra el rostro de una mujer madura, sin maquillaje, cuya desnudez se adivina más allá del encuadre, y que aparece en las fases de una gran vomitona. Expulsa dinero por su boca como un tragaperras, en un gesto no sabemos si de hartazgo o de generosidad. Juan Antonio Ramírez lo interpretaba así: "El creador (el ser humano en general) debe liberarse de lo que no puede comer sin un grave quebranto para su salud. El dinero es indigesto. Una entidad física y moral difícilmente compatible con nuestra naturaleza orgánica". El obsceno derramamiento de monedas, de diversa cuantía y pertenecientes a distintos países de la Unión Europea, muestra el envés de la riqueza. La imagen revela su dimensión más material y física, la que corresponde al término común de "vil metal" y nada de la promesa de felicidad que solemos asociar con el dinero.

riffing on it, its public dimension and the effect the passing of time has on it. This is the case of *Autorretrato en el tiempo* [Self-portrait in time], 1981-2006. The work we are commenting on here is part of the series *Euroretrato A/B/C/D/E* [Europortrait, A/B/C/D/E], 1977-2006, and shows the face of a middle-aged woman without make-up whose nudity beyond the framing can be guessed at. She is seen in various phases of vomiting: expelling money through her mouth like a slot machine, in a gesture we are not quite sure whether it is the result of indigestion or of generosity. Juan Antonio Ramírez interpreted it as follows: "The creator (the human being in general) must liberate himself from what he is unable to eat without seriously damaging his health. Money is hard to digest. A physical and moral entity is seldom compatible with our organic nature." The obscene spillage of coins, of various values and from different countries in the European Union, shows the other face of wealth. The image depicts its most material and physical dimension, corresponding to the common expression of "filthy lucre," totally removed from the promise of happiness we tend to associate with money.



CE01494 / Philipp Fröhlich (Schweinfurt, Alemania, 1975)

Sin título

2009. Témpera sobre lienzo. 245 x 175 cm

Philipp Fröhlich responde a los interrogantes sobre las posibilidades que tiene la pintura de ofrecer sucesos inacabados o de mostrar un campo donde la tensión dramática no recaer sobre ningún sujeto, a través de una superposición de tramas, recuperaciones, evocaciones y pérdidas. Fröhlich no pinta escenarios, aunque su brillo técnico los reproduzca a la perfección. Pinta las tensiones y misterios que los sustentan, dejando intervenir a los hechos y a los relatos que los originan, no para construir una narrativa, sino para suspenderla, colocando las imágenes en una zona intermedia entre figuración y abstracción, allí donde las interpretaciones son incapaces de desvelar nada. En esta “aventura sin narrativa”, como la describe Octavio Zaya en el texto que acompañó su segunda exposición individual en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid, sus imágenes resultan minuciosas. Philipp Fröhlich practica un riguroso silencio argumentativo, que le permite demostrar, entre otras cosas, que es posible resultar hermético y luminoso a la vez. Su profundidad antes que detallista es atmosférica, de ahí que la atención que promueven la frondosidad del paisaje y los detalles luminosos de sus interiores impriman un plus de extrañamiento. Las localizaciones y espacios huyen de los patrones, y resultan concretos,

específicos y muy poco genéricos. En más de una oportunidad, el artista ha señalado la importancia de que estos lugares existan y que sean los escenarios de algún acontecimiento. Sus fuentes no son únicamente los medios gráficos de información y las fotografías antiguas, sino también la literatura o ciertas estructuras musicales. Pero estas se mantienen ocultas; una vez que el artista comienza su actividad pictórica no hay relevancia argumentativa ni concatenación lógica que le vincule con ellas.

Las referencias, al igual que sucede en la transmisión de los relatos orales, empiezan a cambiar. Sin embargo, es este enfoque el que determina la construcción de las maquetas, que nunca han sido expuestas, y que utiliza como preparación para sus pinturas. Una vez que concibe estas maquetas o bancos de pruebas como espacios autónomos, las traslada al lienzo. Esto proporciona a Philipp Fröhlich los elementos necesarios para no alejarse de la pintura, habitando, durante meses, un tiempo escénico. En esta obra las tensiones son generadas en parte por una gran nube que borra o suspende el extraño paisaje que observamos. Un acontecimiento gobernado por un juego entre la aparición y la invisibilidad, que anula una parte de la imagen y solo emerge a través de la especulación.

CE01494 / Philipp Fröhlich (Schweinfurt, Germany, 1975)

Untitled

2009. Tempera on canvas. 245 x 175 cm

Philipp Fröhlich responds in the affirmative to questions about painting's potential to depict unfinished events or to render a field where the dramatic tension does not fall on any subject, through a layering of plots, recoveries, evocations and losses. Fröhlich does not set out to paint scenes, even if his technical brilliance reproduces them to perfection time and again. What he paints are the tensions and mysteries supporting them, allowing a free association of the facts and the stories behind them. And he does so not to build a narrative, but to suspend it, placing the images in some intermediary area half-way between figuration and abstraction, at the point where interpretation is unable to reveal anything.

In this “adventure without narrative,” to use Octavio Zaya's description in the text accompanying the artist's second solo exhibition at Galería Soledad Lorenzo in Madrid, the images are meticulous. Philipp Fröhlich practices a strict argumental silence that enables him to prove, among other things, the possibility of being at once hermetic and luminous. Rather than charged with detail, his depth is atmospheric, thus explaining how the attention paid to the luxuriance of landscape and the bright details of his interiors add a sense of estrangement. His locations and spaces eschew patterns and are ultimately specific, precise, and

devoid of any generic qualities. More than once, the artist has underscored how important it is that these places exist and that they are the settings for some event.

Far from limiting his sources to graphic media and old photos, he makes promiscuous use of literature and certain musical structures. However, he keeps those sources to himself; once the artist starts painting they no longer have any argumental relevance nor is there any logic concatenation connecting them back to him.

Similarly to the oral transmission of storytelling, the references mutate along the way. That notwithstanding, this initial approach requires the construction of preliminary models as a preparation for his paintings though he never exhibits them. After being conceived as autonomous spaces, these models or test grounds are then transferred to the canvas. This method provides Philipp Fröhlich with the necessary elements to remain close to painting, inhabiting within a theatrical tempo for months on end. In *Untitled*, tensions are partly generated by a large cloud that erases or suspends the bizarre landscape we are contemplating. An event governed by a play somewhere between appearance and invisibility, that suppresses a part of the image and emerges only through speculation.



CE01373 / Cyprien Gaillard (París, 1980)

The Smithsons

2005. DVD. 4'10"

El 20 de septiembre de 1967, el artista Robert Smithson dejó de leer el *New York Times* y el libro de bolsillo que le acompañaban (*Un mundo devastado*, de Brian Aldiss) y decidió bajarse del autobús donde viajaba desde Nueva York a su Nueva Jersey natal, para empezar a fotografiar, con una Instamatic 400, aquello que súbitamente se le presentaba como si fueran las ruinas de una ciudad que aún no había sido construida.

Lo que Smithson ve es una gran tubería, restos de una autopista en construcción, una grúa mecánica con una larga viga atada a ella, un cráter artificial, máquinas atrapadas en el barro, depósitos de coches usados, pero también los sonidos de una plataforma de bombeo o “el aire vidrioso de Nueva Jersey” atravesando toda la ribera. Este lugar, entendido como una gran imagen móvil, “parecía contener ruinas al revés, es decir, toda la construcción que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la ruina romántica, porque los edificios no caen en ruinas *después* de haberse construido, sino que *alcanzan* el estado de ruinas antes de construirse” (Robert Smithson, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, New Jersey*).

A partir de esta experiencia, Smithson comienza a entender las ruinas no como mausoleos de memoria, donde los acontecimientos permanecen congelados,

sino como espacios de actividad capaces de anunciar el futuro. Cyprien Gaillard filma la materialización de una arquitectura futura treinta y ocho años después. Y lo hace a través de una serie de planos fijos que recaen sobre los antiguos cimientos, ahora convertidos en construcciones modernistas.

En *The Smithsons* vemos los edificios de más de treinta pisos de las entidades financieras que hoy día conforman el paisaje de Nueva Jersey. Pero lo hacemos con cierta distancia, la misma que Cyprien Gaillard experimenta al colocar su cámara en la isla de Manhattan para filmar de norte a sur los monumentos de estas ruinas modernas. Las imágenes están acompañadas por la voz de Morrissey, que nuevamente le canta a la soledad en primera persona con frases como *I will feel so glad to go / Sing me to sleep (Me sentiré muy contento de partir / Cántame hasta que me duerma)*, imprimiendo sobre este atardecer urbano un plus de melancolía. Un engranaje de atmósferas y citas que le permiten a Cyprien Gaillard no solo poner en marcha conceptos relacionados con la entropía, sino además superponer subjetividades. El nombre de la banda (The Smiths) se mezcla con el nombre propio del descubridor de las “ruinas al revés”, hasta convertir el *The Smithsons* del título en un juego de palabras cifradas.

CE01373 / Cyprien Gaillard (Paris, 1980)

The Smithsons

2005. DVD. 4'10"

On 20th September 1967, the artist Robert Smithson interrupted his reading of *The New York Times* and of the book he was carrying (*Earthworks*, by Brian Aldiss) and decided to get off the coach that was taking him from New York to his native New Jersey to begin to take snapshots with an Instamatic 400 of what, all of a sudden, appeared to his eyes as if they were the ruins of a city still to be constructed.

What Smithson saw was a large pipe, the debris of a motorway under construction, a crane carrying a large beam, an artificial crater, machines trapped in the mud, second-hand car depots, but also the sounds of a pumping platform or “the glassy air of New Jersey” travelling along the riverbed. This place, understood as a large mobile image, “seemed to contain *ruins in reverse*, that is – all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the ‘romantic ruin’ because the buildings don’t *fall* into ruin after they are built but rather *rise* into ruin before they are built” (Robert Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*).

After this watershed experience, Smithson began to understand ruins not as mausoleums of memory

where events remain frozen, but as spaces for activity capable of announcing the future. Cyprien Gaillard films the materialisation of a future architecture 38 years later. And he does so using a number of stills layered over the old foundations, now turned into modernist constructions.

In *The Smithsons*, we see those over 30 storeys high constructions that house the financial corporations nowadays making up the landscape of New Jersey. But we do so from a certain distance, the same distance Cyprien Gaillard experiences when he places his camera on the island of Manhattan to film, from North to South, these modern ruins. The images are accompanied by the voice of Morrissey, once again singing to solitude in first person, with lyrics like *I will feel so glad to go / Sing me to sleep*, adding an extra touch of melancholy to the urban sunset. The accumulation of atmospheres and quotes allows Gaillard not only to explore concepts touching on entropy, but also to interpose subjectivities. The name of Morrissey’s band, The Smiths, thus blends with that of the discovery of the “ruins in reverse” to the point of turning *The Smithsons* in the title into a coded pun.



CE00768 / Jorge Galindo (Borox, Toledo, 1965)

Poupoune

2003. Acrílico sobre lienzo. 250 x 200 cm

El lenguaje de la pintura, combinado con diferentes recursos gráficos e iconográficos, ha sido prácticamente siempre el espacio expresivo referencial de Jorge Galindo. Dentro de los préstamos visuales y conceptuales con los que enriquece su pintura, los fotomontajes y los collages fotográficos ocupan un lugar destacado, y arrojan una luz complementaria sobre su discurso plástico. A tal fin, suele utilizar imágenes procedentes de los medios de comunicación de masas, revistas ilustradas de los años cincuenta y sesenta, y también representaciones vinculadas al mundo de la publicidad y del cine, en lo que es una suerte de auténtica fagocitación de imágenes, y que representan paradigmas iconográficos contemporáneos, característicos de la *low culture*; con todos estos mimbres teje un discurso crítico sobre la banalización de nuestra sociedad de consumo y también sobre la cada vez menor pureza de las imágenes. Con frecuencia recurre a la articulación de su obra a través de distintas series, a las que otorga una clara unidad temática, expresada con recursos estilísticos de compleja variedad. En los inicios de su trayectoria, Galindo estaba más interesado en los aspectos materiales y táctiles del territorio pictórico, usando para ello lonas, arpilleras o materiales de desecho, que en la propia sintaxis

CE00768 / Jorge Galindo (Borox, Toledo, 1965)

Poupoune

2003. Acrylic on canvas. 250 x 200 cm

Jorge Galindo's referential expressive space has practically always been circumscribed to the language of painting combined with a number of graphic and iconographic resources. Photomontage and collage have a special place in the visual and conceptual borrowings he uses to enrich his painting, and throw an additional light on his visual discourse. To that end, he tends to use images culled from the mass media, from 1950s and 1960s illustrated magazines and also depictions connected with advertising and cinema in a form of absorption of images representing contemporary iconographic paradigms characteristic of low culture. With all those elements he weaves a critical discourse on the trivialisation of our consumerist society and also on the reduction of purity in images. He often works in series, giving them a clear-cut thematic unity expressed through stylistic resources of a complex variety.

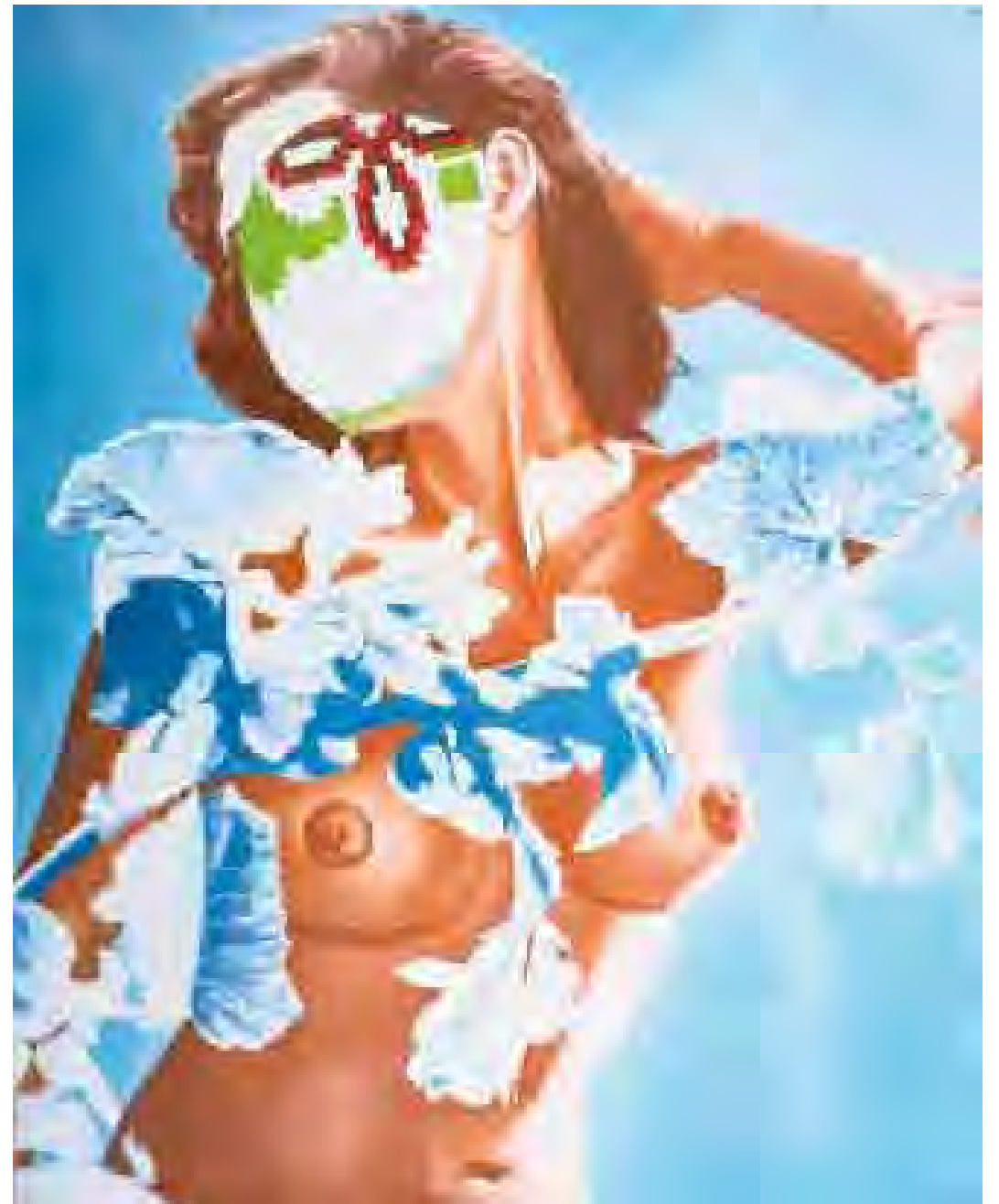
In his early years as an artist, more than in the compositional syntax of painting itself, Galindo was interested in the material and tactile aspects of the painterly territory, using tarpaulins, sacking or waste

compositiva de la pintura. Paulatinamente los referentes iconográficos y los registros visuales y formales que poblaban sus cuadros irían adquiriendo un mayor peso específico, un mayor grado de significación y de mediación. Esta superpoblación de información visual y formal que confiere a su obra una elevada temperatura barroca, e incluso francamente "excesiva", ha alcanzado un grado máximo en el proyecto expositivo presentado en el 2009 en el MUSAC, *La pintura y la furia*, título que alude a una cita de Shakespeare en *Macbeth*, y que, según el propio artista, representa "el poder de la pintura, una declaración de intenciones, una actitud vital y también la violencia de la emoción de la pintura como gran energía".

Poupoune, es una obra que participa fielmente de muchos de estos recursos y discursos que conforman la pintura de Jorge Galindo. Incuestionable referencialidad figurativa, hibridación de lenguajes formales, composición recargada y mestiza, relectura de las imágenes procedentes de los mass media, influencias de Papá pop-art, celebración de lo pictórico y plástico sobre lo puramente mental, erotismo de *pin-up*, rasgos todos que confluyen en este acrílico sobre lienzo, convirtiéndolo en toda una declaración de intenciones por parte de este pintor.

materials. Gradually, the iconographic referents and the visual and formal elements peopling his paintings acquired greater substance, more complex meaning and mediation. The overcrowding of visual and formal information that invests his work with a high baroque temperature and one might even say a frankly "feverish" pitch, reached its peak with the exhibition project *La pintura y la furia* [The Painting and the Fury] in 2009 at MUSAC, a title riffing on the sound and fury in Shakespeare's *Macbeth*, and, as Galindo himself puts it, "the power of painting, a declaration of intent, a vital attitude and also the violence of the emotion of painting as boundless energy."

Poupoune is a work faithfully predicated on many of the staple resources and discourses in the painting of Jorge Galindo. An unquestionable figurative referentiality, a hybridisation of formal languages, an over-elaborate and miscegenated composition, influences of Pop-Art, a defence of the painterly and the plastic over the purely mental, Pin-up eroticism, are all there to be seen converging on this acrylic on canvas which the painter turns into a true declaration of intent.



CE00499 / Carmela García (Lanzarote, 1964)

Sin título (Lago de Sanabria: Sabrina)

2002. Fotografía en color. 185 x 220 cm

Las fotografías de Carmela García ofrecen siempre una peculiar combinación de belleza y de ambigüedad acerca de su correcta interpretación. Un sentido del paisaje de claras raíces románticas o un tipo de encuadre cinematográfico son dos de los factores de ese aspecto estético. La extrañeza deriva del carácter narrativo de la escena fotografiada, una situación cuyos antecedentes y consecuencias desconocemos. Y también de la reiterada presencia de mujeres, que acabamos comprobando que son las absolutas protagonistas de sus fotografías. Un espectador masculino puede sentirse a veces “excluido” de ese mundo, en el que se subvierten los códigos habituales de representación (la reflexión, la acción, el encuentro y la seducción no tienen sus protagonistas habituales, o sus roles están cambiados).

Mientras que en la serie *Chicas, deseo, ficción* (2000) resulta abrumadora la tensión de las miradas, con referencias alteradas al mundo del cine y la publicidad, las fotografías de la serie *Paraísos* nos remiten a escenas típicas del romanticismo, que escenifican la contraposición entre hombre (mujer concretamente aquí) y naturaleza. Escenas llenas de melancolía, cuyas protagonistas podríamos decir que “vemos pensar” y sin embargo nada se nos dice de lo que piensan ni

CE00499 / Carmela García (Lanzarote, 1964)

Untitled (Lake Sanabria: Sabrina)

2002. Colour photograph. 185 x 220 cm

When it comes to a pointed interpretation of Carmela García's photographs, they invariably offer an odd combination of beauty and ambiguity. A sense of landscape with clearly romantic underpinnings or a cinematic framing are critical factors in this aesthetic aspect. The oddness is grounded in the narrativity of the photographed scene, a situation whose history or consequences are unknown to us; and also from the recurrent presence of women who, we end up realising, are absolute protagonists of her photographs, to the point that a male viewer could often feel “excluded” from this world in which the usual codes of representation are subverted (reflection, action, encounter and seduction do not have their usual protagonists or have exchanged roles).

Whereas the tension of the gazes, with altered references to the world of cinema and advertising, is overwhelming in her series *Chicas, deseo, ficción* [Girls, Desire, Fiction], 2000, the photographs from the series *Paraísos* [Paradises] remit us to typically Romantic scenes, dramatising the contrast of man (here, more specifically, of woman) and nature. These scenes are impregnated with melancholy and feature heroines which one could almost say we “see thinking,” albeit they do not explicitly say anything about what they think or about how they have arrived to the place

de cómo han llegado al lugar en que están. La cita de Diane Arbus que incluye en el texto de la autora: “Una fotografía es un secreto sobre un secreto” expresa perfectamente nuestro desconcierto.

Esta imagen, como las restantes de la serie, subvierte varios tópicos asociados tanto a la representación de la mujer como al paisaje. En este caso, la sublimidad de un lago alpino, trasladada aquí a un paisaje castellano, o la dulce pasividad de figuras femeninas encaramadas en rocas, como la Sirenita de Copenhague. En su lugar propone a una mujer en un lugar inaccesible y en actitud meditativa pero alerta. Es una estrategia típicamente postmoderna: apropiarse de estéticas bien conocidas para fines diferentes a los que las originaron. Y el fin es en este caso la exploración, la creación, la difusión de una nueva identidad femenina (esa es sin duda la causa del desconcierto mencionado). Una identidad que no es necesariamente lesbiana, aunque sin duda también lo es, pero que sobre todo se fundamenta en la autonomía personal del sujeto femenino y en la especificidad de sus interrelaciones. A las formas de esa representación en la Edad Moderna ha dedicado su autora otras investigaciones, como *Mentiras* (2001–2004) y *Constelaciones* (2009).

they find themselves in. “A photograph is a secret about a secret”, the quote from Diane Arbus included in the artist's text, expresses our sense of puzzlement to perfection.

This image, like the others in the series, subverts various commonplaces pertaining to both the representation of women and of landscape. In this case, the sublimeness of an Alpine lake is here transposed to a Castilian landscape, or to the gentle passivity of female figures perched on rocks, as in Copenhagen's famous Little Mermaid. Instead, García places a woman in an inaccessible spot and in a meditative albeit attentive pose. It is a typically post-modern strategy: the appropriation of well-known aesthetics with other intentions than those they were created for. And, in this case, the goal is to explore, create and disseminate a new female identity (undoubtedly at the origin of the above-mentioned puzzlement). An identity that is not necessarily lesbian—though it clearly also is lesbian—but, first and foremost, predicated on the personal autonomy of the female subject and on the specificity of her interrelations. García has dedicated other investigations to the forms adopted by this representation in the Modern Era, such as *Mentiras* [Lies], 2001–2004, or *Constelaciones* [Constellations], 2009.



CE01508 / Dora García (Valladolid, 1965)
*Que todo sea diferente no significa que algo
haya cambiado: Lenny Bruce en Sidney*
2008. Video HDV. 60'

Para ser arte, el arte conceptual ha de presentarse como una propuesta visual. No necesariamente como un objeto, pero sí como un conjunto de formas que conducen una idea original hacia su conclusión como tal arte, siendo otras posibles el periodismo de investigación, la literatura, la filosofía, la sociología... Este axioma, entender el arte conceptual como algo sensible, se olvida con alguna frecuencia, pero no en casos como el de Dora García, una de las más importantes artistas conceptuales de una generación que aparece tras la huella de los Muntadas, Ferrer, Valcárcel Medina, Hidalgo, Criado, Jerez... de quienes podría ser nieta o al menos hija. Su trabajo tiene que ver con la comunicación entre artista y público, traducida en ocasiones a lo que venimos llamando performance. Por supuesto, lo sustancial en la performance es su carácter presencial, pero su conservación y reproducción en un medio como el vídeo, aunque pierde ese cimiento, adquiere otros aspectos, específicos del nuevo medio. La historia de *Just Because...* es la siguiente: en 1962, el comediante norteamericano Lenny Bruce, que fue junto al alemán Wolfgang Neuss uno de los performers más brutalmente rompedores de la posguerra, iniciaba una gira por Australia, donde se encontró con una recepción tan hostil ante lo "obsceno y blasfemo" de su lenguaje (así lo calificó el diario *The Sun*, de Sidney) que no consiguió actuar más que una noche en el Hotel Aaron, ni siquiera cuando se ofreció a hacerlo

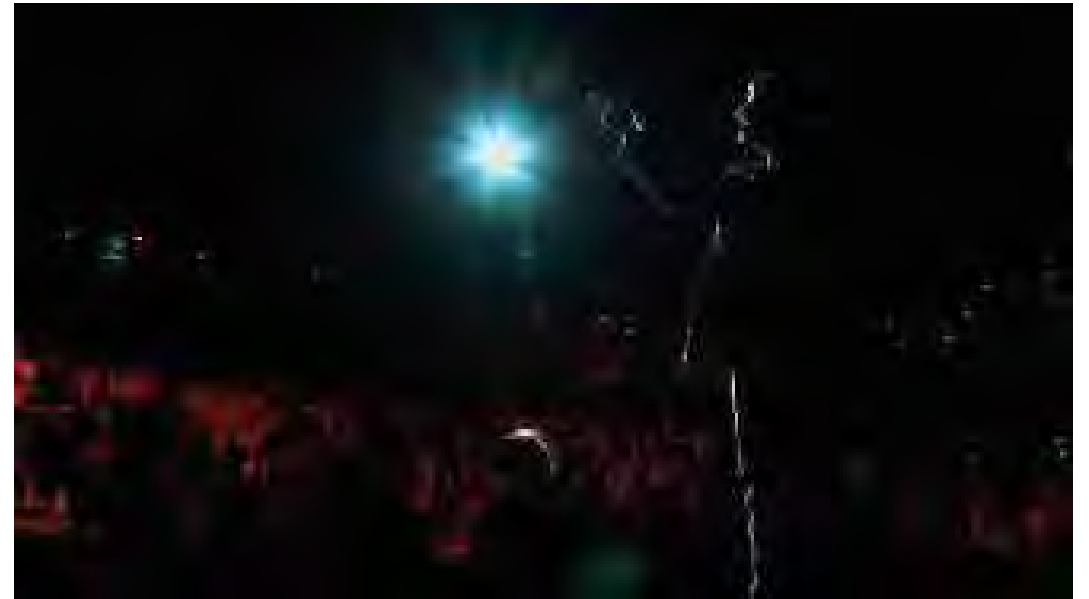
CE01508 / Dora García (Valladolid, 1965)
*Just Because Everything Is Different It Does Not Mean
That Anything Has Changed: Lenny Bruce in Sydney*
2008. HDV video. 60'

To become art, conceptual art has to be presented in a visual format. Not necessarily as an object, but in forms that take an original idea towards its conclusion as art, bearing in mind the existence of other possible outlets, like investigative journalism, literature, philosophy, sociology, etc. Understanding conceptual art as something sentient is often forgotten, but not in the case of Dora García, one of the most important conceptual artists from the generation that appeared in the wake of Muntadas, Ferrer, Valcárcel Medina, Hidalgo, Criado, Jerez... for whom could be a grandchild, or at least a child. Her work mines the communication between the artist and the public, sometimes translated into what we have come to call performance. Obviously, a substantial feature of performance art is its live nature; but having said that, its recording and reproduction through a medium such as video, though losing this foundational liveness, acquires other specific aspects inherent to the new medium.

The story of *Just Because...* goes as follows: in 1962, the American comedian Lenny Bruce, who was one of the most brutally cutting-edge performers of post-war years, began a tour of Australia, where he met such a hostile reception due to his "obscene and blasphemous" language (as described by the newspaper *The Sun* from Sydney) that he only succeeded in performing one

gratuitamente en algunas facultades en las que deseaban verle y escucharle. Con motivo de la Bienal de Sidney de 2008, Dora García retomó esta peripecia planteando llevar a cabo las actuaciones que Bruce no había podido realizar cuarenta años antes. Para ello montó un espectáculo en el Opera House Studio, presentado por Richard Neville, testigo participativo de aquellos sucesos y posterior editor de *OZ* -la revista más prohibida de la contracultura anglosajona- e interpretado por el actor Harli Ammouchi a partir de textos del propio Bruce. Para un observador casual, *Just Because...* puede representar el descubrimiento de una forma revolucionaria de hacer humor que hoy aparece caricaturizada hasta los extremos más torpes en los canales televisivos de comedia. Pero en el contexto de la Bienal, debió suponer una bofetada retrospectiva: "Esto es lo que vuestros abuelos no dejaron expresarse". Y sí puede percibirse una cierta incomodidad por parte del ahora favorable público que se enfrentaba a (muy bien escogidas) parrafadas con casi medio siglo de antigüedad. Quien contempla el vídeo no solo es un voyeur del falso Bruce redivivo, sino también de quienes lo contemplaban. Y todo ello inquieta y fascina porque en un solo acontecimiento se dan múltiples contradicciones y choques. Como que una ocasión irreplicable, la performance, se transforme en algo perfectamente distinto y reproducible en vídeo.

evening at the Aaron Hotel. He was not even able to perform free in some of the colleges that were eager to invite him. For the 2008 Sydney Biennale, Dora García picked up the thread of that incident and proposed putting on stage the shows Bruce had been unable to make forty years before. To do so, she organised a performance at the Opera House Studio, introduced by Richard Neville, a participative witness of those original occurrences and later editor of *OZ*—the most frequently censored magazine in Anglo-Saxon culture—and performed by the actor Harli Ammouchi from scripts by Bruce himself. For someone seeing the show by chance, *Just Because...* might be the discovery of a revolutionary form of humour currently caricatured to its most awkward extremes on TV. But at the Biennale, it was something closer to a retrospective slap in the face: "This is what your grandparents would not allow to be said." And one could detect a certain discomfort among the now favourable audience, confronted with (well chosen) monologues around fifty years old. The spectators of the video are not only the voyeurs of a phoney resurrected Bruce, but also of that audience. What is disturbing and at once fascinating is the coexistence of so many contradictions and conflicts in one single event. Like the transformation of an unrepeatable occasion into something perfectly reproducible on video.



CE01408 / Cristina García Rodero (Puertollano, Ciudad Real, 1949)

Velación colectiva de fuerza

2009. Fotografía en color. 92,5 x 132,5 cm

Las imágenes de Cristina García Rodero recogen todo el naturalismo y extravagancia de ciertas tradiciones y rituales populares que ha podido tomar de sus viajes por todo el mundo, reflejando testimonios verídicos que muestran los límites del ser humano. Su cámara ha podido captar desde lo perturbador de algunas costumbres arraigadas en la sociedad –como en la serie *Entre el cielo y la tierra*– la excentricidad de algunas manifestaciones religiosas y populares masivas como las fiestas patronales, peregrinaciones o romerías –en *España oculta*–, hasta sobrecogedoras escenas de rituales de vudú en Haití.

Trascendiendo el mero testimonio gráfico del fotoperiodismo, García Rodero transmite imágenes de fuerte contenido antropológico que muestran las expresiones de contraste que coexisten en el ser humano cuando se encuentra en el límite de la realidad, como la paz y la violencia, lo religioso y lo pagano, la lucidez y la locura, la euforia y la depresión o la vida y la muerte.

CE01408 / Cristina García Rodero (Puertollano, Ciudad Real, 1949)

Collective Vigil for Strength

2009. Colour photograph. 92,5 x 132,5 cm

Cristina García Rodero's images capture all the naturalism and extravagance of popular rituals and traditions that she has witnessed on her journeys around the world, reflecting truthful testimonies on the limits of the human. Her camera has caught everything from the disturbing images of some customs well-rooted in society—as in her series *Entre el cielo y la tierra* [Between Heaven and Earth]—and the eccentricity of certain mass religious and popular manifestations, like saint's days, pilgrimages or processions—*España oculta* [Hidden Spain]—to shocking ritualistic voodoo scenes from Haiti.

Transcending the purely graphic testimony of photojournalism, García Rodero fixes on images endowed with a strongly anthropological content, showing the contrasting expressions coexisting in human beings when they find themselves on the extreme edges of reality, such as peace and violence, the religious and the pagan, lucidity and insanity, euphoria and depression, or life and death.

Esta imagen representa un ritual pagano de superstición y magia en el que un grupo de personas pretende conseguir el remedio de una grave necesidad. La obra forma parte de una serie realizada por la artista durante la última década en una selva de Venezuela, donde recogió bellas y estremecedoras imágenes sobre los rituales dedicados a una suerte de espíritu o deidad llamada María Lionza, la diosa de los ojos de agua, a la que indígenas y nativos de Venezuela se someten encomendándole favores tan dispares como la solución a un problema, la curación, la venganza o el poder sobre los demás.

Esta contradicción espiritual queda recogida en cada una de las piezas de esta serie, donde la poesía de las imágenes contrasta con la crudeza del testimonio gráfico real, mostrándonos la expresiva comunicación gestual y corporal de este lugar mágico con el más allá a partir de fascinantes rituales de brujería, exorcismo, posesión, trances y todo tipo de conjuros.

This image represents a pagan ritual of superstition and magic in which a group of people are searching for a remedy to a serious need. The photo is part of a series the artist has been working on throughout the last decade in the jungle in Venezuela, where she has rendered beautiful and hair-raising images of the rituals devoted to a sort of spirit or deity called María Lionza, the watery-eyed goddess, whom the indigenous peoples and natives from Venezuela worship, asking her for such disparate favours as the solution to a problem, a cure for an illness, revenge, or power over another person.

This spiritual contradiction is patent in each of the pieces from this series, where the poetry of the images contrasts with the rawness of the real graphic testimony, showing us the expressive gestural and corporal communication of this magic place with the far beyond that is grounded in fascinating rituals of witchcraft, exorcism, possession, trances and all types of sorcery.



CE00475 / Alberto García-Alix (León, 1956)

Autorretrato. Mi lado femenino

1998. Fotografía en blanco y negro virada al selenio. 36 x 36,5 cm

El plural lenguaje de la fotografía (un mecanismo de expresión visual a la vez directo y construido, realista y ficcional) ha supuesto para Alberto García-Alix mucho más que un puro y duro instrumento de creación artística; sobre todo y ante todo, ha sido siempre una manera de ver, entender y vivir la vida. Su mirada representa, pues, una doble actitud: vital y visual, y ambas van a ir siempre engarzadas (como las dos mitades de una misma esfera) por el hilo conductor del objetivo de la cámara, que se convierte así en un fiel compañero y confidente de su personal visión de la realidad y del mundo.

Sus fotografías representan fundamentalmente la crónica de un tiempo determinado, la historia compartida en imágenes de su entorno, de sus amigos, de sus pasiones, de sus deseos, y también de sus derrotas (que es otra forma de demostrar que se ha vivido), todo ello reflejado y recogido en un personal diario de hojas emulsionadas. Dentro de ese íntimo registro destacan los retratos de toda una generación, lo que le ha convertido en el principal testigo fotográfico de la llamada movida madrileña, y en los que da cabida a una serie muy variada de singulares y plurales personajes. Moteros, músicos, actores, bohemios, actores porno, cuerpos desnudos vestidos de piel y tatuajes, yonquis, noctámbulos, criaturas de la noche y de las

calles, se dan cita en sus fotografías, en las que siempre emplea la enriquecedora dualidad del blanco y negro, y los también enriquecedores recursos analógicos del laboratorio.

En sus retratos, en los que con frecuencia se representa también a sí mismo, suele colocarse frontalmente ante su modelo, cara a cara, como una suerte de diálogo, o quizás de enfrentamiento. Son habituales sus retratos de desnudos directos, sin escenificación ni ficcionalización, llenos de potencia expresiva. En los últimos años, ha empezado igualmente a emplear el vídeo como medio para documentar sus imágenes, acompañándolas de su voz y sus propios textos.

Esta fotografía recoge algunas de sus principales señas de identidad artísticas. Su autorretrato en plano medio, recortado sobre un fondo neutro y desnudo, realza ese pulso de miradas y diálogos que lanza al espectador. Las manos crispadas, que inevitablemente nos llevan a recordar al Robert Mitchum de *La noche del cazador*, parecen a punto de arrojarse sobre nuestras mandíbulas, pero también, paradójicamente, a punto de acomodarse en nuestro espíritu. El dibujo de los tatuajes traza un paisaje familiar en su piel y lo remite al de aquellos que le son cercanos. La fuerza de la fragilidad. La ambigua fragilidad de los fuertes.

CE00475 / Alberto García-Alix (Leon, 1956)

Self Portrait. My Feminine Side

1998. Selenium toned B&W photo. 36 x 36,5 cm

For Alberto García-Alix, the open-ended language of photography—a direct and at once constructed, realistic and functional mechanism for visual expression—is much more than a mere tool for creating art. Above all else, for him it has always been a way of seeing, understanding and living life. This means that his gaze conveys a twofold stance, vital and visual, with the two always intertwined, or interlocked like the two halves of a sphere, in the common space of the camera lens, making it a loyal partner and confidant of his personal insight into reality and the world. His photographs are basically chronicles of a specific time and place, a history shared in the images of his surrounding environment, of his friends, passions, desires, and also of his defeats—another way of demonstrating that one is alive—in which everything is reflected and gathered in a kind of personal diary made of emulsified printing paper. This intimate record contains an outstanding portrait of a whole generation, and in fact he is often considered to be the main photographic witness of the movida madrileña, [the Madrid-based movement from the 1980s] that gave rise to a motley set of singular characters. Bikers, musicians, actors, bohemians, porn actors, tattooed naked

bodies, junkies, nighthawks and street people are all registered by his camera, in works enhanced by the constant duality of black and white and the equally enriching analogical resources of the laboratory.

In his portraits, often including himself, he usually looks frontally at his model, face to face, as in dialogue, or perhaps confrontation. His body of work also contains a notable amount of nude portraits, devoid of any dramatisation or fictionalisation, highly charged with expressive power. In recent years he has also started to use video as a means of documenting his images, accompanying them with his own voice and texts.

This photograph contains some of García-Alix's signatures. Shot at a medium distance against a neutral bare background, he highlights the duel of gazes and dialogues he challenges the beholder to. The tightly closed fists, inevitably bringing to mind Robert Mitchum in *The Night of the Hunter*, seem on the verge of socking us on the jaw, yet also, paradoxically, of punching their way into our spirit. The tattoos draw a familiar landscape on his skin and tie him in with his circle. The power of frailty. The ambiguous weakness of the strong.



CE01505 / David Goldblatt (Randfontein, Sudáfrica, 1930)

*Johannes Rens, Major Of The Letsemeng Local Municipality
In The Council Chamber, Koffiefontein, Northern Cape. 31 August 2004*

*Johannes Rens, alcalde de la localidad de Letsemeng en el salón de plenos, Koffiefontein, Northern Cape.
31 de agosto de 2004. (Serie: Municipal Officials). 2004. Impresión digital sobre papel de algodón. 40 x 50 cm*

A lo largo de casi cinco décadas David Goldblatt ha registrado minuciosamente la realidad de Sudáfrica, y, con el tiempo, el conjunto de su obra se ha convertido en la observación más completa, compleja y sutil de cuantas se han dirigido hacia la dramática historia de este país. Su práctica fotográfica se ha alejado de los parámetros del activismo y de la lucha, para situarse en una posición que ha sido calificada como “mirada contemplativa”. Una estrategia creativa que en absoluto indica falta de compromiso, sino desarrollo de un modelo específico de análisis alejado del reportero. Como él mismo ha señalado, no le interesaban tanto los hechos como los estados del ser que llevan a los hechos. Goldblatt no acentúa ni señala, no se sitúa en el centro del acontecimiento o la noticia, sino que se desplaza para exponer situaciones, analizar el tejido social, registrar el contexto, captar expresiones o explorar la relación entre los individuos y las estructuras que los enmarcan.

En coherencia con esta postura, ha revisado múltiples aspectos de la realidad sudafricana: Soweto, la ciudad de Boksburg, el mundo afrikáner, el paisaje, el simbolismo de la arquitectura, la situación de las familias indias, las condiciones de trabajo en las minas, o la compleja evolución y transformación de la sociedad sudafricana tras la caída del apartheid. Coincidiendo

precisamente con el fin del régimen segregacionista, Goldblatt introduce el color en su obra, tras haber utilizado hasta entonces el blanco y negro de manera exclusiva.

A estas nuevas condiciones, tanto políticas (fin del apartheid) como creativas (uso del color), corresponde la serie *Municipal Officials*, consistente en una serie de retratos de trabajadores y responsables del aparato administrativo en sus respectivos lugares de trabajo. En cada una de estas fotografías aparecen tres elementos perfectamente equilibrados: la propia humanidad del sujeto a través del cuerpo, el vestuario y la expresión, el contexto laboral e institucional a través del mobiliario, la arquitectura y los objetos, y, finalmente, toda una gama de símbolos y referentes de naturaleza simbólica, política y cultural.

La reunión de estos tres niveles de lectura e información, con su progresiva acumulación de detalles, aporta a la serie una gran capacidad de análisis y observación que tiene que ver tanto con la realidad general del país y su percepción en el ámbito local, como con su “estado de ánimo”. Las señales que se desprenden de estas imágenes nos van orientando detalladamente hacia una clara sensación de espera, provisionalidad y frágil equilibrio que se extiende más allá del contexto concreto que describen

CE01505 / David Goldblatt (Randfontein, South Africa, 1930)

*Johannes Rens, Major Of The Letsemeng Local Municipality
In The Council Chamber, Koffiefontein, Northern Cape. 31 August 2004*

(Series: Municipal Officials). 2004. Digital print on cotton paper. 40 x 50 cm

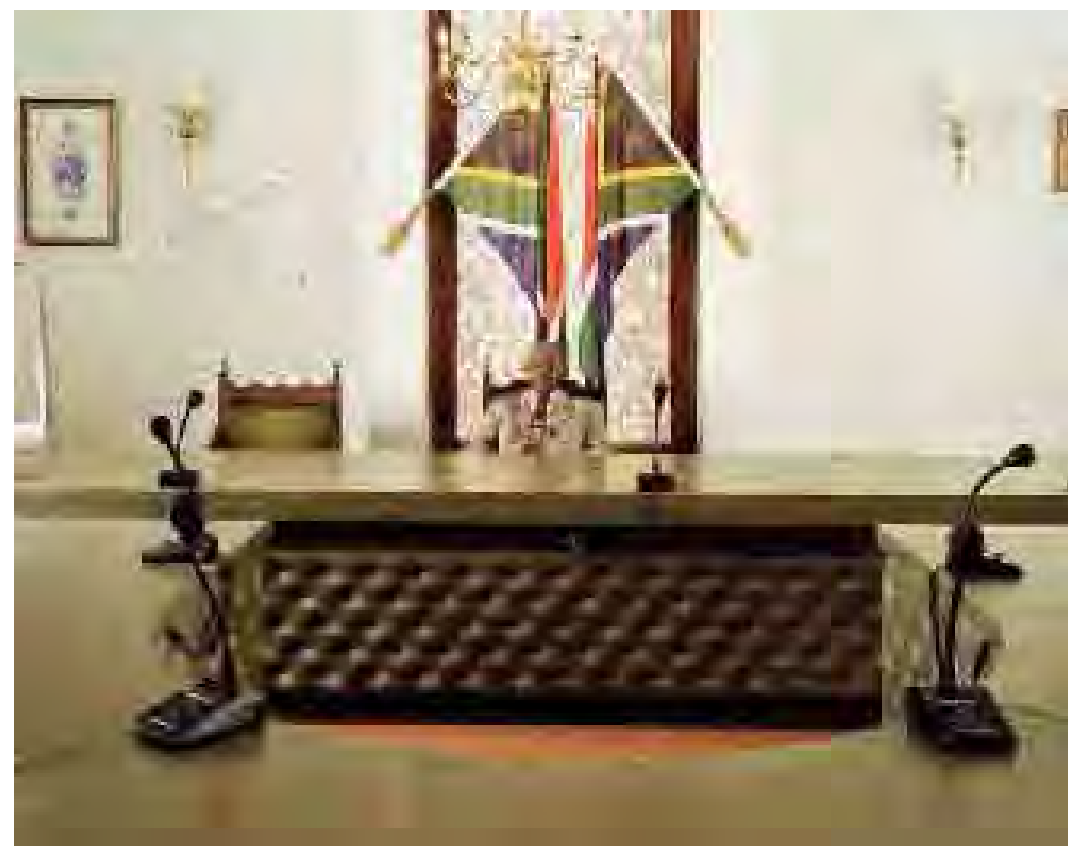
For nearly five decades now, David Goldblatt has been systematically recording the reality of South Africa, to the point that, with the passing of time, his work as a whole has been recognised as the most comprehensive and subtle observations ever focused on the country's dramatic history. However, his practice has eschewed the parameters of activism and confrontation to position itself more in what could be termed as “a contemplative gaze.” That said, this creative strategy by no means implies a lack of commitment, but rather the development of a specific model of analysis removed from photojournalism. As he himself has stated, he was less interested in the facts than in the states of the being that led to those facts or events. Goldblatt neither highlights nor underscores. He does not place himself at the centre of the event or under the spotlight, but rather he exposes situations, analyses the underlying social fabric, makes a recording of the context, captures expressions or explores the relationship between the individuals and the structures in which they are framed.

True to this stance, he has revisited many aspects of South African reality including Soweto, the city of Boksburg, the Afrikaner world, landscape, the symbolism of architecture, the situation of Indian families, working conditions in mines, or the complex

evolution and transformation of post-apartheid South African society. It was precisely coinciding with the end of the segregationist regime when Goldblatt introduced colour in his work for the first time, when up until then he had been working exclusively in black and white.

Municipal Officials, a series portraying employees and officials of the administrative apparatus in their respective workplaces, ought to be bracketed in these new political (end of apartheid) and creative (use of colour) circumstances. Each one of the photographs features three perfectly poised elements: the very human nature of the subjects expressed through their bodies, clothes and expression; the working and institutional context seen in the furniture, architecture and objects; and finally, a whole range of symbolic, political and cultural references.

By bringing together those three layers of interpretation and information, with their progressive accumulation of detail, the series contains a huge potential for study and observation that has to do both with the reality of the country and its perception on a local level, and with its “frame of mind.” The signs these images emit suggest a feeling of expectation, however provisional and faltering, that is extensible beyond the specific context they describe.



CE01475 / Pierre Gonnord (Cholet, Francia, 1963)

Incendio III

2009. Fotografía en color. 180 x 240 cm

Pierre Gonnord, a lo largo de la última década, ha renovado el género del retrato fotográfico hasta convertirse en uno de sus principales exponentes. Su práctica, netamente singular y claramente definida, ofrece una estricta depuración estilística y una particular conexión interpretativa con respecto a la pintura o al lenguaje pictórico. También forma parte de su estilo la capacidad introspectiva con respecto al modelo, aunque siempre desde un riguroso respeto hacia la integridad del sujeto. En este sentido, su trabajo quizás sea el mejor ejemplo de recuperación de la idea de individuo, de la especificidad de cada ser humano. Gonnord no explota al modelo, ni lo sorprende, ni lo expone, sino que lo esencializa. En los últimos años ha decidido acercarse a personas con un alto grado de representatividad y complejidad moral: gitanos, nómadas, mendigos, inmigrantes o personajes marginales. Aunque en ellos es evidente su pertenencia a un colectivo definido, sigue siendo capaz, incluso con mayor intensidad que antes, de construir su singularidad y exponer su individualidad. Este equilibrio entre lo psicológico y lo sociológico aparece también en su serie más reciente dedicada a trabajadores (mineros y marineros) y habitantes de zonas rurales del norte de España y Portugal. Fotografías realizadas al final de la jornada de trabajo

CE01475 / Pierre Gonnord (Cholet, France, 1963)

Fire III

2009. Colour photograph. 180 x 240 cm

Throughout the last ten years, Pierre Gonnord has renewed the genre of photographic portraiture to the extent that he is now recognised as one of its maximum exponents. His highly singular and clearly defined practice boasts a stylistic refinement and a personal interpretative connection with painting or with the painterly vocabulary. But his style is also underwritten by an introspective ability to engage with the model, though invariably with a strict respect for the integrity of the subject. In this regard, his work could be seen as a prime example of the recovery of the notion of the individual, of the specificity of each human being. Gonnord does not exploit his models, nor does he expose or catch them unawares, instead he essentialises them.

In recent years, Gonnord has entered into contact and worked with individuals endowed with a high degree of representativeness and moral complexity—gypsies, travellers, beggars, immigrants, outcasts. And even though their belonging to a well defined group is patent, he maintains intact his ability—with even more intensity than before—to build their singularity and to proclaim their individuality. The balance between the psychological and the sociological is also evident in his more recent series on workers (miners and seamen) and inhabitants in rural areas of northern Spain

and Portugal. Photographs taken at the end of the working day, when they still retain the marks of their work on their skin and clothes. These are portraits beyond any specific typology or references, aspiring to represent the humanity or universality present in any human being.

Es en el contexto de la realización de esta serie cuando Pierre Gonnord se lanza hacia la exploración de un nuevo territorio creativo: el paisaje. Sus primeras fotografías en este campo registran espacios naturales y deshabitados, o elementos básicos del paisaje que titula sucintamente *Océano, Bosque, Raíces, Nieve* o *Roca*. Y especialmente dirige su atención hacia alteraciones y cambios violentos de la naturaleza, como son una serie de imágenes de incendios.

A este grupo pertenece la obra *Incendio III*. El propio artista ha explicitado con claridad algunas de las conexiones que encuentra entre ambas prácticas: el aspecto común cambiante y violento de la vida, la expresión de los ciclos de la vida y la huella del paso del tiempo, la relación entre los individuos y el marco de vida natural. Esta fotografía se sitúa así al inicio de un viaje que lleva desde la estrecha proximidad que existe en el acto de acercarse a la intimidad de un ser humano hasta la intimidad que se despliega y explora en la contemplación de un paisaje.

and Portugal. Photographs taken at the end of the working day, when they still retain the marks of their work on their skin and clothes. These are portraits beyond any specific typology or references, aspiring to represent the humanity or universality present in any human being.

It was while working on this series that Pierre Gonnord began to explore landscape, a new creative territory, at least for him. His first works in this field depict natural uninhabited spaces, or basic landscape elements he succinctly titles *Ocean, Forest, Roots, Snow* or *Rock*, focusing particularly on violent alterations and changes in nature, like those seen in his series of images of fires, to which *Incendio III* belongs. The artist himself has spoken about some of the connections he finds between the two practices: the changing and violent aspect that is common to life, the expression of the cycles of life and the traces of the passing of time, the relationship among individuals and the context of natural life. This photograph must then be seen as the beginning of a voyage that departs from the proximity inherent in the act of getting closer to the intimacy of a human being and leads to the intimacy unfolded in and explored by the contemplation of a landscape.



CE00556 / Luis Gordillo (Sevilla, 1934)

Situación meándrica II

1986. Acrílico sobre lienzo. 159 x 397 cm

Situación meándrica II es uno de los tres cuadros pertenecientes a la serie que Luis Gordillo expuso en la galería Soledad Lorenzo en el año 1987 y que presentaba su obra de los dos últimos años. Junto a una mayoría de obras donde predominan los colores habituales fríos y ácidos de Gordillo en tonos azules y verdes, aparecen otros en los que la paleta queda reducida a blanco y negro acompañada de una gama de grises, donde la exclusión del color no hace a la obra perder un ápice de su fuerza.

En *Situación meándrica II*, Gordillo despliega su repertorio habitual de amebas, meandros y laberintos, como si se tratara de una visión del interior del cerebro humano, y lo lleva a un tamaño exagerado, convirtiendo la obra sobre papel en un inmenso dibujo semiautomático ampliado. Con esta serie culmina Gordillo el trabajo que comienza en la década anterior y abre la puerta a nuevas experimentaciones que tendrán lugar de ahora en adelante en la utilización de soportes múltiples. El lienzo se rompe en polípticos fragmentados, algunos de los cuales apoyan en el suelo, o unos sobre otros, y que le llevan a la expansión física en una búsqueda espacial.

La naturaleza de su obra, entre el pop y la abstracción, combina elementos hasta hacerlos absolutamente propios, en un estilo nervioso, reconocibles para

el público como exclusivos del autor. La imagen múltiple repetida, sinuosa y biomórfica, se convierte aquí en un juego sin entrada ni salida, de formas concatenadas y entrelazadas, sin principio ni fin, que nunca busca ser original sino auténtico, inconformista por naturaleza. La densidad del lienzo no puede ser aligerada siquiera por el fondo blanco. Gordillo pinta sus intestinos desde las tripas, ignorando los preceptos de la historia del arte y con una agilidad de ritmo que no tiene ataduras de ningún tipo, porque es en la libertad donde reside la base de trabajo, que también tiene mucho de biografía de sí mismo.

Gordillo es catalizador de la pintura española de los últimos treinta años, por su experimentación sin complejos, exenta de cualquier referencia concreta que le una a ningún grupo ni estilo, antídoto de lo establecido. La lucidez de Gordillo proviene de su interior, de una búsqueda que parte de un sufrimiento a la hora de ponerse delante del lienzo y cuyo conflicto resuelve de una manera intuitiva.

La vitalidad de su obra es contagiosa, y en los grandes formatos, Gordillo arrastra al espectador a sumergirse de manera inocente, confiada y feliz en este paisaje de *art-brut*, mapa lleno de poderosa energía visual, representado a través de la pulsión de la pintura.



CE00556 / Luis Gordillo (Sevilla, 1934)

Meandering Situation II

1986. Acrylic on canvas. 159 x 397 cm

Situación meándrica II is one of three paintings belonging to a series Luis Gordillo exhibited at Galería Soledad Lorenzo in 1987 in which he presented work from the previous two years. Alongside a majority of paintings with a prevalence of Gordillo's usual cold and acid colours in blue and green tones, we see others with a palette reduced to black and white and a range of greys, though the pared down colour does not take away one bit from the strength of the work.

In *Situación meándrica II*, Gordillo deploys his usual repertoire of amoebas, meanders and labyrinths, as if it were a view of the inside of the human being, amplifying it to an exaggerated scale, turning the work on paper into a hugely enlarged semi-automatic drawing. With this series, Gordillo culminates the work he had began in the previous decade and opened the door to new experimentations in the use of multiple supports that would take place from that moment onwards. The canvas is broken into fragmentary polyptychs, some of which are placed directly on the ground, or on top of each other, leading him towards physical expansion, in a kind of spatial quest. In his work, half-way between Pop Art and Abstraction, Gordillo combines elements until he makes them entirely his own, in his nervous style, making

them as easily recognisable for the public as they are exclusive to their author. The multiple, repeated, sinuous, biomorphic image is here turned into a play with no entry or exit, with concatenated and intertwined forms, without a beginning or end, never intending to be original but rather authentic and nonconformist. Not even the white background is capable of alleviating the density occupied by the canvas. Gordillo paints his inners from the gut, ignoring the rules accepted by Art History and with a liveliness of pace that reveals the lack of bonds of any kind, for it is in freedom where his work, which also has much of the biography, is grounded.

Gordillo is a catalyst for Spanish painting over the last thirty years, thanks to his uninhibited experimentation, removed from any specific reference that might connect him to a particular group or style, almost like an antidote to the established. Gordillo's lucidity is rooted in his inner self, in a quest driven by his suffering when standing in front of a canvas, a conflict he knows how to resolve intuitively.

His work has an infectious vitality, and in the large formats, Gordillo drags the spectator headlong, in an innocent, trusting and joyful way, into a *art-brut* landscape, a map full of powerful visual energy materialised through the drive of painting.

CE01402 / Elín Hansdóttir (Reikiavík, Islandia.1980); Margrét Bjarnadóttir (Reikiavík, Islandia.1981)

Shelf

Estante. 2009. Instalación audiovisual. 60,3 x 24,5 x 18 cm

La instalación *Shelf* se expuso por primera vez en 2008 en el espacio PROGRAM de Berlín, en una muestra titulada *Two Point Five*. En ella, la artista Elín Hansdóttir junto con la coreógrafa Margrét Bjarnadóttir, construyeron una instalación que modificaba la interpretación espacial y sensorial del espectador por medio de un juego de luces proyectadas sobre objetos cotidianos como una puerta o un estante. En este último, iluminado con un foco en una estancia oscura, comprobamos pasivamente las sombras de la balda comienzan a moverse de un lado a otro, como iluminadas por focos laterales, todo ello a pesar de que el foco circular de luz que lo ilumina sigue inmóvil. Las sombras que se forman caprichosamente alrededor de la balda remiten a un juego de percepción alterado por una animación imposible de luces y sombras equívocas.

Hansdóttir, según Ellen Blumenstein “propone espacios laboriosa y minuciosamente contruidos donde se provocan mínimos desplazamientos de percepción

basados necesariamente en el transcurrir del tiempo” (*Elín Hansdóttir*, Maribel López Gallery, Berlín, 2008, nota de prensa). La artista juega así, no solo con nuestra percepción sensorial y espacial, sino con la alteración de la seguridad de nuestras percepciones. En otras instalaciones, como *Path*, expuesta en Maribel López Gallery de Berlín en el mismo año, Hansdóttir reestructuró el espacio de la galería, desorientando la percepción espacial y provocando en el visitante una conciencia de su propia presencia por medio de la pérdida de los referentes espaciales acostumbrados. De esta manera, tomando como punto de partida las ideas preconcebidas del público que visita un espacio de exposición, Hansdóttir se sitúa en la estela de otros artistas que trabajan con poéticas de la confusión espacio-temporal como Gregor Schneider y su casa de Rheydt, los espacios de luz de James Turrell o las confusiones arquitectónicas de la artista polaca Monika Sosnowska.

CE01402 / Elín Hansdóttir (Reykjavík, Iceland.1980); Margrét Bjarnadóttir (Reykjavík, Iceland.1981)

Shelf

2009. Audiovisual installation. 60,3 x 24,5 x 18 cm

The installation *Shelf* was exhibited for the first time in 2008 at the PROGRAM space in Berlin, in a show titled *Two Point Five*. In it, the artist Elín Hansdóttir, in collaboration with the choreographer Margrét Bjarnadóttir, built an installation that altered the spectator's spatial and sensorial interpretation through a play of lights projected on everyday objects such as a door or a shelf. In the case of the latter, lit with a spotlight in a dark room, we passively see how the shadows of the shelf begin to move around, as if lit by spotlights placed on the sides, in spite of the fact that the circular spotlight illuminating it remains perfectly still. The shadows whimsically formed around the shelf speak to a perceptual play, altered by an impossible animation of vague lights and shadows. For Ellen Blumenstein, “Hansdóttir builds painstakingly and meticulously constructed spaces where tiny perceptual displacements take place, necessarily based

on the passing of time” (*Elín Hansdóttir*, Maribel López Gallery, Berlin, 2008, press release). Thus, the artist plays not merely with our sensorial and spatial perception, but also with the alteration of the security of our perceptions.

In other installations, for instance *Path*, exhibited at Maribel López Gallery, Berlin, that same year, Hansdóttir re-structured the space of the gallery, introducing a disorientation of the spatial perception and provoking in the visitor a consciousness of his/her own presence through the loss of the usual spatial referents. Consequently, starting from visitors' preconceived ideas of an exhibition space, Hansdóttir places herself in the wake of other artists working with poetics of space-time confusion, like Gregor Schneider and his house in Rheydt, James Turrell's light spaces or the architectural confusions of the Polish artist Monika Sosnowska.



CE01460 / Axel Hütte (Essen, Alemania, 1951)

Aranjuez I

2006. Fotografía en color. 157 x 237 cm

“Lo más interesante es lo que no se fotografía nunca”, explicaba Axel Hütte con motivo de su exposición *Tierras Extrañas* en la Fundación Telefónica de Madrid. Es una forma de entenderlo, porque otros artistas de su generación, como Fischli & Weiss pensaban de su serie *Bilder, Ansichten*, de finales de los ochenta, que lo más interesante es lo que fotografía todo el mundo. Estas dos concepciones de la fotografía reflejan no solo dos tipos de trabajos casi opuestos, sino dos ideologías muy diferentes que, en el caso de Axel Hütte, bien podría llamarse transromántica. No es el único. En los últimos decenios, músicos como Wolfgang Voigt (GAS) o pintores como Anselm Kiefer se han aplicado a retomar el tipo de romanticismo norteno y altamente conceptual de un Caspar David Friedrich, tratando de desbrozarlo de la ganga reaccionaria con que lo cubrió el racismo nacionalista germánico en el siglo XIX. Una tarea compleja y llena de trampas: todo aquello fue prácticamente inutilizado como motivo por el nazismo.

En la serie de Aranjuez, el estanque no parece el lugar de esparcimiento rococó que todos imaginamos, sino el trasunto de alguna laguna mohosa del bosque de Jasmund, en la Isla de Rügen, donde, según Tácito, se bañaba la diosa Nerthus (Hertha), la Madre Tierra de

los germanos. Lo mismo pasa con fotos de las Islas Canarias, Ecuador... Las fotos de Axel Hütte nunca habían sido hechas, pero en cierta forma son siempre la misma foto. Incluso los paisajes neblinosos del cráter de la Herradura en Nuevo México parecen más bien la entrada a un Hades germano, sin árboles, por supuesto. Hütte habla de “atrapar la realidad entre líneas, la que nunca ha sido capturada”. La realidad entre líneas que se encuentra en estos fascinantes paisajes es la que trae consigo el fotógrafo.

En su crítica a *Tierras Extrañas*, Javier Montes escribía: “Hütte ha enunciado en sus fotografías la idea de que todo paisaje es la creación, si no de un alma, de una mirada individual y sobre todo de otra colectiva: de una cultura del mirar”.

Esa cultura es la del misterio, la magia, lo recóndito, allí donde el horizonte apenas existe, oculto por la vegetación húmeda, la cultura del bosque primigenio. El espíritu alemán, más allá de la caricaturización tardoromántica, es algo fundado en siglos de vivencias que lo han ido transformando, pero en el cual el bosque, el árbol, ocupan un lugar tan nuclear como para un mediterráneo el campo abierto, el frutal. La mirada de Hütte es la mirada del norte. Incluso aunque la enfoque hacia el sur.

CE01460 / Axel Hütte (Essen, Germany, 1951)

Aranjuez I

2006. Colour photograph. 157 x 237 cm

“What is never photographed is always what’s most interesting,” Axel Hütte claimed during his exhibition *Tierras Extrañas* [Strange Lands] at Fundación Telefónica in Madrid. This is a different way of seeing it, especially if we consider that other artists from his generation, for instance Fischli & Weiss in their series *Bilder, Ansichten* from the late 1980s, believed that what is most interesting is precisely what everybody photographs.

These two views of photography not only reflect two almost diametrically opposed types of work, but also two disparate ideologies. In Axel Hütte’s case, we could well call it trans-romantic, a movement in which he would not alone. In recent decades, musicians like Wolfgang Voigt (GAS) or painters like Anselm Kiefer have revisited the kind of highly conceptual northern European romanticism that immediately brings to mind Caspar David Friedrich, yet clearing away the layer of reactionary rubble left by 19th century nationalistic Germanic racism. The task is pretty complex and laid with countless traps, as Nazism had rendered it virtually untouchable.

In the series on *Aranjuez*, the pond does not seem to be the bucolic rococo setting we would have imagined. Instead, it appears more akin to an overgrown lake from the Jasmund forest, in Rügen Island, where, according to Tacitus, the goddess Nerthus (Hertha),

Mother Earth of all Germans, used to bathe. The same could be said of photographs of the Canary Islands, Ecuador... Axel Hütte’s photographs are always new, but, to some extent, they are always the same. Even the foggy landscapes of the Herradura Crater in New Mexico seem more like the entrance to a Germanic Hades, naturally, without trees. Hütte talks about “trapping the reality hidden between lines; one that has never been captured.” The reality between the lines that we find in these absorbing landscapes is one the photographer brings with him.

In his review of *Tierras Extrañas*, Javier Montes wrote: “In his photographs, Hütte has articulated the notion that any landscape involves the creation, if not of a soul, of an individual gaze and, above all, of a collective one: a culture of looking.”

A culture of mystery, of magic, of what is hidden faraway, there where the horizon barely exists, concealed by humid vegetation—a culture of the primeval forest. Over and above the late-romantic caricature, the German spirit is based on centuries of experiences that have gradually transformed it. Yet, nonetheless, the forest, the tree, occupies the core place that would perhaps be occupied by an open field or a grove of fruit trees in the Mediterranean. Hütte’s gaze is from the North. Even when it is cast on the South.



CE00002 / Pello Irazu (Andoain, Guipuzcoa, 1963)

Espacio uno (en tránsito)

1987. Hierro soldado. 39 x 133,5 x 87 cm

La obra escultórica de Pello Irazu surge a mediados de los ochenta en el contexto del eclecticismo de la posmodernidad, en una lógica inspiración manierista de ciertas estructuras formales de las vanguardias que permanecen ya sólo como residuo o complejo cimientto creativo, estimulando a toda una generación de escultores españoles como Susana Solano, Txomin Badiola, Miquel Navarro o Ángel Bados.

En el caso de Irazu, encontramos una mirada libre a precedentes como el suprematismo de Malevich, la austeridad industrial del minimalismo de Richard Serra o el corpus de Jorge Oteiza, deconstruyendo poéticamente estos hitos y conceptualizando muchos de sus signos con evocador lirismo. Superando la dictadura estilística de los registros tanto del formalismo como del informalismo e incluso la anti-forma, la obra de Irazu se transforma en cada uno de sus trabajos de apariencia abstracta en una particular reflexión procesual sobre la imagen inmaterial de la memoria en evocadores signos alegóricos.

La estructura en hierro soldado de *Espacio uno (en tránsito)* se sitúa adosada a un muro que hace esquina,

ligeramente desplazada de la pared por un extremo, produciendo dos puntos de vista y de fuga que ofrecen una imagen siempre incompleta, pero activando el espacio físico donde reposa. El organicismo estructural de ciertas formas sinuosas, unido a la frialdad industrial y *hard edge* de otros elementos, sugiere esa dualidad del estado físico y el mundo de las ideas como esa imagen del otro lado de la realidad en el reflejo inmaterial de un espejo, allí donde realmente podemos vernos tal como somos pero donde nunca estamos.

Irazu ha manifestado su interés por “hacer patente la complejidad de lo sencillo, de lo mínimo, que nunca se manifiesta totalmente, es el lado oscuro de las cosas, la parte misteriosa que puedan tener”. Ese enigma latente queda recogido en el título de la obra: un tránsito que se intuye en las formas de lecho, dosel y túnel, espacios vinculados al nacimiento, el reposo, la enfermedad y la partida final, receptores de la vida y la muerte del ser humano, así como espacios de transformación de la idea en materia y ésta de nuevo en concepto.

CE00002 / Pello Irazu (Andoain, Guipuzcoa, 1963)

Space One (in Transit)

1987. Welded iron. 39 x 133,5 x 87 cm

Pello Irazu's sculpture first came to public notice in the 1980s—together with a whole generation of Spanish sculptors including Susana Solano, Txomin Badiola, Miquel Navarro or Ángel Bados—within the broader context of postmodernist eclecticism and its all-too-logical mannerist borrowings of certain formal structures from the avant-gardes that linger merely as a residue or as a complex creative foundation. In the specific case of Irazu we find a gaze that parses freely over foregoing models, like Malevich's Suprematism, the industrial austerity of Richard Serra's Minimalism, or Jorge Oteiza's body of work, in a poetic deconstruction of those milestones, many of whose signs he conceptualises with evocative lyricism. Superseding the stylistic dictatorship of the registers both of formalism and informalism, and even of the anti-form, in each one of his works Irazu's practice is transformed into a personal processual reflection of the immaterial image of memory expressed through evocative allegorical signs.

The welded-iron structure titled *Espacio Uno (en Tránsito)* is placed in a corner, with one end slightly

off the wall, thus generating two viewpoints and vanishing points providing an always incomplete image, but activating the physical space where it rests. The structural organicism of certain sinuous forms, together with the industrial coldness and the hard edge of other elements, suggests the duality of the physical condition and the world of ideas as that image of the other side of reality in the immaterial reflection of a mirror, a place where we can actually see ourselves just as we are, even if, in truth, we are never there. Irazu has stated his interest “in revealing the complexity of the simple, of the minimal, of what is never fully manifested—the dark side of things, the mysterious side they might have.” A latent enigma that the title of the work acknowledges: a transit sensed in the forms of a bed, a canopy, a tunnel, spaces connected to birth, to resting, to sickness, and to the final departure; recipients of the human being's life and death as well as spaces where ideas are transformed into matter and the matter is then, once again, turned into concept.



CE01068 / Francesco Jodice (Nápoles, 1967)

Sao Paulo Citytellers

2006. DVD. 48'

El trabajo *Sao Paulo Citytellers* es una pieza realizada para la 27ª Bienal de Sao Paulo, donde Jodice tuvo la oportunidad de residir una temporada previa a la inauguración para la creación de este vídeo que se enmarca dentro de la más pura tradición del documental (la pieza se realizó con el acuerdo previo de ser presentada posteriormente en la televisión estatal brasileña).

En un contexto absolutamente urbano, y en una ciudad, Sao Paulo, que es la megalópolis por excelencia, Jodice se interesa por diversos perfiles de los habitantes paulistanos, marcados por grandes diferencias raciales y sociales. Sin ningún dramatismo en la narración, Jodice cede la palabra a representantes de grupos tales como grafiteros, pilotos de helicóptero, vendedores de coches blindados, recogedores de cartones de la calle y otros individuos que oscilan entre la opulencia y la subsistencia en su vida cotidiana. “Casi 18 millones de personas viven en Sao Paulo; muchos fenómenos de autogestión tienen lugar en la ciudad para compensar las dificultades de gobierno de esta gran megápolis”. Esta es la introducción con la que el propio artista arranca el documental, de casi una hora de duración. Sao Paulo tiene una inmensa diversidad étnica entre sus habitantes y el 60% de su población es menor de 20 años. Pobreza, desempleo y crimen son tres de sus mayores problemas, sin dejar

de lado otros como el inmenso tráfico y las enormes distancias y tiempo que se emplean en los desplazamientos. Otro dato importante que queda reflejado en el documental de Jodice junto con los anteriores: Sao Paulo tiene un parque de más de mil helicópteros privados, mayor que el de Tokio o Nueva York.

El resultado es un retrato de Sao Paulo, gran urbe que obliga a sus habitantes a la lucha diaria, captada por la cámara con una naturalidad y un realismo aplastante, y con un conocimiento de lo que cuenta digno de un paulistano, como si Jodice fuera habitante de la ciudad desde siempre, cuando no es así en realidad.

La obra de Francesco Jodice viene marcada por su formación como arquitecto, posteriormente enfocada a su interés en los análisis sociológicos provocados por la vida urbana, y el efecto que tienen sobre los ciudadanos las pautas que imprime la ciudad, que estratifica a sus habitantes según distinciones originadas por la diversidad económica, étnica, etc., causantes de todo tipo de desórdenes sociales.

Su obra es de una gran productividad, tanto en vídeo como en fotografía. Jodice se comporta como habitante del mundo globalizado actual, viajando constantemente y volviendo de vez en cuando a su oficina y base en Milán, donde en el año 2000 fundó Multiplicity, una oficina para el estudio mixto de arquitectos y artistas.

CE01068 / Francesco Jodice (Napoli, 1967)

Sao Paulo Citytellers

2006. DVD. 48'

Sao Paulo Citytellers was made for the 27th Sao Paulo Biennial. Prior to the event, Jodice spent some time in the city creating this video work which could well be classified within the strictest documentary tradition (the piece was made after agreeing in advance that it would be broadcast on the Brazilian state television).

In a thoroughly urban context, and in a city—Sao Paulo—that stands in for the megalopolis par excellence, Jodice was drawn to the disparity in the city's inhabitants, characterised by sharp racial and social differences. Eschewing any dramatic effect in the narrative, Jodice gives a voice to different groups including graffiti artists, helicopter pilots, armour-plated car dealers, street cardboard collectors and other individuals whose daily lives range from affluence to survival. “Almost eighteen million people live in Sao Paulo. Many phenomena of self-organization take place to compensate for the difficulties of governing this hyper-city” are the opening words to this 48-minute documentary. Sao Paulo is ethnically diverse and over 60% of its population is under the age of twenty. Poverty, unemployment and crime are the city's three major challenges, though the incredibly dense traffic and the extremely long distances and time invested in

commuting are also problems to be addressed. One striking fact, among others revealed in Jodice's documentary, is that Sao Paulo has a fleet of over a thousand private helicopters, more than Tokyo or New York.

The end result is a portrait of Sao Paulo, a mega city that forces its inhabitants to a daily struggle, captured by the camera with naturalness and overwhelming realism, and with an insight worthy of a native of Sao Paulo, as if Jodice had always lived in the city when that is by no means the case.

Jodice's work is coloured by his background and training as an architect, yet shifting its focus to sociological analyses based on urban life and the effect on city dwellers of the patterns the city imposes upon them, classifying its inhabitants depending on economic, ethnic, and other differences that give rise to all sorts of social tension.

Jodice is a highly productive artist working across video and photography. He behaves as an inhabitant of today's globalised world, constantly travelling and occasionally returning to his office and base in Milan where, in 2000, he founded Multiplicity, an office for mixed research by architects and artists.



CE01537 / Joachim Koester (Copenhague, 1962)

The Kant Walks

Los paseos de Kant. 2003. Fotografía en color. 47,5 x 60,3 cm

Los *Kant Walks* de Joachim Koester son una serie fotográfica que provoca inquietud. Incluso aunque no se conozca la obra del filósofo prusiano. Al fin y al cabo, sobre él se basa todavía gran parte de nuestra manera de pensar.

Koester no explica con mucha claridad el origen del proyecto. Hay una curiosidad inicial ante el hecho de que no sepamos gran cosa sobre la vida cotidiana de uno de los grandes pensadores de la humanidad. Kant no salió en toda su vida de Königsberg (antigua capital de la Prusia originaria y rebautizada luego como Kaliningrado) y ni llevó diario ni en sus cartas explicaba lo que hacía. De joven era un personaje sociable, incluso fiestero, pero de mayor se convirtió en un recluso bastante hipocondríaco.

De él apenas se conocen sus paseos. Paseos que Kant emprendía siempre en solitario y que le ayudaban a centrar sus pensamientos. Conociendo donde estaban situadas las dos casas donde vivió Kant, Koester podía rehacer aquellos paseos, cuya puntualidad servía a los vecinos como marca horaria.

Esta aproximación ya sería interesante, pero existe otra capa. Königsberg fue tan destruida en la Segunda Guerra Mundial como prácticamente todas las grandes ciudades alemanas, con la diferencia de que su centro, al igual que el de Berlín, nunca se reconstruyó.

Así, los paseos cronométricos de Kant pueden rehacerse, pero despojados de su entorno, de su traza urbana original. Lo que surgen son postes de la luz, una fábrica añosa, un extraño castillo...

No hay por qué engañarse, es todo muy trivial y muy pobre. Cabe preguntarse si la mente de Kant hubiera podido operar en este Kaliningrado, si sus paseos servirían de algo, si se realizarían siquiera. Pero Koester no estaba buscando la simple invocación de un presunto *genius loci* al cual el filósofo podría haberle susurrado parte de su pensamiento estético, sino la historia propia de un lugar sobre el que se han superpuesto muchas historias. Parece que a esos espacios les hubiera gustado que los dejaran en paz. Que los Caballeros Teutones no se hubieran instalado allí a sangre y fuego, que de allí no hubiera surgido una de las potencias más belicosas de Europa, que no se la hubiera calcinado a bombazos, que no levantaran estos horrores de hoy, que jamás hubiera habido calles ni extrarradio, que Kant no hubiera tenido donde pasear, ni siquiera donde nacer. Es probable que ésta no sea la historia de Joachim Koester, pero, como en el caso de la obra de Axel Hütte, la historia de los lugares se amalgama con la propia del artista, y en último término la del espectador. Aunque también es cierto: cualquier historia que surja de estas fotos solo puede ser apocalíptica.



CE01537 / Joachim Koester (Copenhague, 1962)

The Kant Walks

2003. Colour photograph. 47,5 x 60,3 cm

The photographic series *The Kant Walks* by Joachim Koester disturbs the beholder, no matter if we are not familiar with the work of the Prussian philosopher to whom we owe a large part of our way of thinking. Koester avoids explaining the origin of the project in too much detail. The initial feeling is one of curiosity given how little we know about the everyday life of one of the greatest thinkers in humankind. Throughout his life, Kant never left his native Königsberg (former capital of Prussia, later renamed Kaliningrad), nor did he keep a diary or describe his habits in the letters he wrote. And although he was sociable as a young man, one might even venture to say gregarious, as a mature man he became rather reclusive and hypochondriacal.

All we know about him are his walks. Walks Kant invariably took unaccompanied and which helped him to focus his thoughts. Knowing where the two homes in which Kant lived are located, Koester was able to recreate those strolls the philosopher went on with such punctuality that his neighbours used to tell the time by them.

That in itself would well be an interesting approach. But there is yet another layer. During the Second World War, Königsberg, like so many other German cities, was destroyed, but with the difference that, like Berlin, the city centre was never rebuilt. Thus, it is possible to retrace Kant's chronometric strolls,

though now stripped of their surrounding environs, their original urban setting. What we are left with are lampposts, an old factory, a strange castle...

We have to face the terrible truth, everything is banal and shabby. One wonders whether Kant's mind would have been able to work in present-day Kaliningrad, whether his walks would be good for anything, if he would even have gone on his walks in the first place. But Koester is not in search of a mere invocation of a purported *genius loci* to whom the philosopher could have confided part of his aesthetic thought, but of the history of a place on which many histories have been layered.

Maybe those spaces might have preferred to have been left alone. That the Teutonic Knights had never settled there by force of arms; that one of the most warlike powers in Europe had never emerged from there; that it had not been devastated by bombs; that the present-day eyesores had never been built; that streets or outskirts had never existed; that Kant had never had a place to walk, not even a place to be born.

Possibly, this is not Joachim Koester's history, but as in the case of Axel Hütte, the history of places is confused with that of the artist himself, and ultimately, with the spectator's. Although it is equally true that any history emerging from these photographs could only be apocalyptic.

José Manuel Costa

CE00758 / Sigalit Landau (Jerusalén, 1969)

Barbed Hula

2000. DVD PAL. 2'

El vídeo *Barbed Hula* representa una agresiva performance que la artista Sigalit Landau grabó en la costa de Tel Aviv. Realizado para una pequeña audiencia y editado con toda su crudeza, la cinta muestra a una mujer desnuda haciendo girar un aro o *hula hoop* de alambre de espino mientras éste impacta y desgarran levemente su cuerpo durante dos minutos a cámara lenta. La conversión del uso del divertido juego del *hula hoop* a un acto de danza cruel y violenta remite en teoría a ciertas performances del accionismo vienes de los años setenta o a experiencias artísticas de Marina Abramović o Ana Mendieta, cercanas al body art o a posturas del arte feminista.

En el caso de Landau, la intención y el concepto de su obra es distinto, ya que la propia artista se expone a sí misma a la radicalidad de un ritual autodestructivo para proyectar las sensaciones de sus propias experiencias personales en una acción física. El hecho de que este vídeo se exhiba en un *loop* continuo permite construir el significado de esta acción como una imagen sin solución ni final. El cuerpo realmente

automutilado y expuesto a una laceración continua demuestra un “comprometido acto de unir lazos entre vida y arte —en palabras de Katrin Steffen en el catálogo de *La Collection Nouveaux Médias, Pompidou 2006*— como un medio de comunicación directa acerca de las relaciones entre la identidad individual y colectiva, así como entre la experiencia personal y la situación sociopolítica de su país”, realzando así que la identidad y la historia son partes inseparables del cuerpo humano.

Al fin y al cabo, la acción recogida en *Barbed Hula* sugiere finalmente la triste imagen de la espiral de violencia que restringe el espacio de libertad individual en los conflictos sin fin que siguen asolando a generaciones de árabes e israelíes en Oriente Medio. Por otro lado, el hecho de mostrar un lugar indeterminado, utilizando el horizonte infinito del mar como fondo, hace pensar en la experiencia traumática de todos los conflictos de violencia que continúan desgarrando la paz en el mundo.

CE00758 / Sigalit Landau (Jerusalem, 1969)

Barbed Hula

2000. PAL DVD. 2'

The video work *Barbed Hula* documents an aggressive performance recorded by the artist Sigalit Landau on the coast of Tel Aviv. Acted out in front of a small audience and edited in all its crudity, the piece shows a naked woman rotating a barbed wire hula hoop around her waist as it hits off her body and slowly tears it for two minutes. The transformation of such a playful game as hula hoop into a cruel and violent dance theoretically remits to certain performances of 1970s Viennese action art, or to the art practice of Marina Abramović or Ana Mendieta, closer to body art and feminist art.

However, here Landau has a different intention and concept, for the artist exposes herself to the radicalism of a self-destructive ritual to project the sensations of her own personal experiences in a physical action. The exhibition of this video in an ongoing loop builds the meaning of this action as an image without any solution or ending. The actually

self-mutilated body, exposed to uninterrupted laceration, shows, as Katrin Steffen wrote in the catalogue of *La Collection Nouveaux Médias, Pompidou 2006*, “a committed act of binding life and art as a means of directly communicating the links between individual and collective identity, as well as between personal experience and the social and political situation of a country,” thus highlighting the fact that identity and history are inseparable parts of the human body.

At the end of the day, the action depicted in *Barbed Hula* ultimately suggests the sad image of the spiral of violence that restricts the space of personal freedom in the endless conflicts that continue to ravage generations of Arabs and Israelis in the Middle East. On the other hand, the choice of showing an undetermined location against the backdrop of the infinite open horizon of the sea, brings to mind the traumatic experience of all the violent conflicts that continue shattering world peace into little bits.



CE01472 / Anika Larsson (Estocolmo, 1972)

Fire

Fuego. 2005. DVD PAL. 18'30"

El trabajo de esta artista es una de las propuestas más sobrias y solventes dentro del panorama de la video-creación internacional. A ella se deben obras emblemáticas dentro de este lenguaje, que le han garantizado un reconocimiento general por parte de la crítica especializada, ganando adeptos e inspirando el trabajo de otros artistas jóvenes. Varios son los conceptos y discursos que inspiran su trabajo y sobre los que se orquestan sus formulaciones videográficas. Entre ellos destacan: la recurrencia al universo complejo de las estrategias de poder, las contradicciones entre la esfera pública y la esfera privada y, como un elemento que destaca siempre a modo de argumento casi obsesivo, su particular visión de la masculinidad en tanto constructo cultural sujeto a un grupo de normas cerradas e investidas de hegemonía.

Todas las nociones del poder al uso que hace circular el discurso cultural dominante en forma de recetas o prescripciones están siempre en la base argumental de su trabajo. Cada pieza es un ejercicio de deconstrucción y de análisis crítico de esas estructuras y de sus engañosas estrategias persuasivas. Las subculturas urbanas y los modelos de subjetividad que resultan de este tipo de práctica de vida, siempre en el margen y al límite de la norma y la centralidad, es otro aspecto sobre el que indaga su trabajo, buscando ese

vocabulario estrictamente personal y de signo periférico que se trenza entre imagen, poder y deseo.

En el caso concreto de la pieza *Fire*, tal y como hace con el resto de sus propuestas, es el imaginario y la estética del terrorismo, como mal contemporáneo que lacera todo paradigma de virtud y de convivencia, el tema que se convierte en un ejercicio de relectura y deconstrucción programática y especular. El vídeo fue realizado a partir de una investigación pormenorizada en el incómodo tejido cultural y mediático del espectáculo de la violencia, sobre todo de ése al que la sociedad entera se ha visto expuesta desde el 11 de septiembre.

El trazado narrativo de la obra pone en evidencia la contradicción y la paradoja de una cultura en la que, cuanto mayores son las medidas profilácticas amparadas en un modelo de vigilancia y control que dismantela la vida privada, mayor es el deterioro de los paradigmas de seguridad y de estabilidad provocados por la violencia desmedida. La artista advierte, incluso, de ese mecanismo esquizofrénico de la industria cultural que opera bajo la anorexia más fronteriza de la estetización de la violencia, vaciando su contenido real y procurando un estado de falta total de conciencia.

CE01472 / Anika Larsson (Stockholm, 1972)

Fire

2005. PAL DVD. 18'30"

The work of this artist is one of the most commanding and serious proposals in the field of international video creation. Larsson has created emblematic pieces in this medium which have gone on to garner widespread critical acclaim, gained numerous followers and influenced the practice of other young artists. Larsson's work is inspired by and revolves around a number of key conceptual and discursive concerns. These include a recurrence to the complex mesh of power strategies; the contradictions between public and private spheres; and her highly personal vision of masculinity as a cultural construct tied to a closed set of norms invested with a cloak of hegemony, an almost obsessive element underlying her whole work. Larsson's narrative concerns are always underpinned by the usual notions of power that the hegemonic cultural discourse puts into circulation in the form of recipes or prescriptions. Subsequently, each piece is an exercise in deconstruction and a critical analysis in relation with those structures and their deceptive, persuasive strategies. Urban subcultures and the models of subjectivity deriving from this type of life practice—always on the edge and at the limit of the norm and centrality—is another aspect on which the artist focuses her work, searching for the strictly

personal and peripheral vocabulary woven by image, power and desire.

Similarly to the rest of her proposals, in the specific case of *Fire*, the aesthetics and the imaginary of terrorism, the contemporary evil beleaguering any paradigm of virtue or peaceful coexistence, is the issue turned into an exercise of rereading and programmatic and specular deconstruction. The video was the outcome of meticulous investigation into the uncomfortable media-driven cultural fabric of the spectacle of violence, particularly what society as a whole has been exposed to since 9/11.

The piece's narrative drive foregrounds the contradiction and paradox involved in a culture in which the bigger the prophylactic measures propagated by a model of surveillance and control effecting the field of private life by curtailing its orbit, the larger will be the deterioration of the paradigms of safety and stability provoked by uncontrolled violence. The artist even warns us about the schizophrenic mechanism of the cultural industry that operates under the borderline anorexia of the aesthetization of violence, emptying its contents and fostering a state of total lack of conscience.



CE01412 / Juan López (Alto Maliaño, Cantabria, 1979)

New Grecas

2009. Vídeo monocal (mini DVD). 6'50"

En medio de un escenario de práctica artística que repite formulas y apela al tic y a la pose de una manera recurrente, López ha sabido alcanzar un lenguaje propio, no solo en lo que concierne a la morfología y modos de hacer, sino también en la construcción de una estructura conceptual sobria que se alimenta de los resortes discursivos del pensamiento teórico contemporáneo. Su modus operandi busca la modificación, transformación y alteración del espacio con el propósito de articular un dispositivo retórico contenedor de múltiples significados culturales. La propuesta de Juan López basa su vocabulario visual en los elementos y estilemas que le proporciona la cultura urbana, de la que se reconoce como muchos de sus homólogos, una especie de arqueólogo indiscreto a la caza de todos sus accidentes y enclaves hermenéuticos.

Al igual que ocurre con muchos de sus trabajos, en el vídeo que forma parte de esta Colección, se materializa en forma de testimonio crítico y lúdico, una mirada corrosiva respecto de las instituciones del arte, sus mecanismos de prefiguración del sentido y las plataformas azarosas y movilizadas de los juicios de valor, en tanto estrategias de jerarquización y de segregación. Esta pieza acredita en su dramaturgia interna una perspectiva performática y el sentido lúdico que desarrolla en toda su obra. Su argumento surge de la historia del propio espacio: un antiguo salón de actos de lo que fuera un colegio de monjas en Linz y que

López intervino durante el Programa de artista en residencia en el que estaba participando (OK Centro de Arte Contemporáneo, Austria). El vídeo muestra una actuación en directo del grupo Rouner Seind versionando la canción del grupo Las Grecas "Te estoy amando locamente". Mientras la banda es animada por sus fans, el artista, en un acto de nueva escritura, interviene el espacio con murales de grafitis, dibujos y grecas realizados con cinta adhesiva.

De este modo el vídeo describe un hecho estético de naturaleza dual y polivalente, en el que obra y acción se superponen en un texto único de abierta intencionalidad discursiva. La acción apunta, así, directamente a la subjetividad de los espectadores, encargados de completar el sentido e interactuar con el peso conceptual de la pieza.

El vídeo, en su narratividad, describe, una gran instalación. Pieza que ha sido construida in situ, articulada minuciosamente, a partir de materiales de desecho y de cinta aislante. Juan López tiene la gran capacidad de moverse por la fisicidad del espacio, por el ámbito de todas las superficies, con una habilidad camaleónica, asombrosamente particular. Cada proyecto suyo (este vídeo es testimonio de ello) supone un lance hacia la multiplicidad y la polivalencia de sentidos, todos ellos en la misma estructura de un discurso que alcanza claros tintes sociológicos y culturales de gran envergadura.

CE01412 / Juan López (Alto Maliaño, Cantabria, 1979)

New Grecas

2009. Single-channel video (mini DVD). 6'50"

Running against the grain of an art scene overly fond of repeating formulas and recurring to clichés and stock poses, López has managed to forge his own personal language, not only in terms of morphology and his approach, but in all aspects related to a sober conceptual structure drawing from the more discursive strands of contemporary thought.

López's modus operandi consists of changing, transforming and altering space with a view to articulating a rhetorical device containing manifold cultural meanings. His proposal predicates its visual vocabulary on the breadth of elements and stylemes he finds in an urban culture in which he recognises himself—like so many of his counterparts—as a sort of snoop-ing archaeologist always in search of singular features and hermeneutic keys.

Similarly to much of his works, this video was rendered as a critical yet playful testimony of a corrosive way of looking at the art institution, its mechanisms for constructing meaning and arbitrary, slippery platforms of judgement values as strategies for hierarchisation and segregation.

The internal dramatic structure of the piece is based on its performative perspective as well as the

playfulness underlying all López's practice. The video is based on the history of the place itself: an assembly hall in a former convent school in Linz in which López worked during an artist's residency at the OK Centre for Contemporary Art in Linz, Austria. The video shows a live performance by the local group Rouner Seind playing a version of the song "Te estoy amando locamente" by the Spanish duo Las Grecas. While the band is being cheered on by its fans, the artist intervenes in the space with wall drawings, graffiti and friezes—*grecas* in Spanish—created with adhesive tape, in an act of new writing.

In its narrativity, the video ultimately describes a vast installation. A piece built on site, meticulously constructed from waste materials and insulating tape. Juan López has an exceptional ability to negotiate the physics of space and differing surfaces, with a chameleonic and startlingly personal quality. Each one of his projects—and this video is no exception—is a step towards the multiplicity and polyvalence of meanings, each one connected and adapted to the same structure of a discourse tinged with highly significant, evident sociological and cultural nuances.



CE00759 / Rafael Lozano-Hemmer (Ciudad de México, 1967)

Intervención literal

2003. DVD. 3' 10"

Comunicar puede (debe) ser uno de los verbos más conjugables dentro de los propósitos y funciones del arte, pero al hablar del trabajo de Rafael Lozano-Hemmer, igualmente tenemos que incorporar otro verbo, otra acción para conjugar: interactuar. Para este artista, nacido en México de ascendencia española, la creación artística debe ser compartida y experimentada por el público, convirtiéndose en una práctica dialéctica, y también en una estrategia para conseguir que la experiencia artística y tecnológica se transforme en algo más humano. Como él mismo afirma: "el arte intenta recuperar la posibilidad de que el público sea un espectador activo, una parte integral de la obra".

Este papel activo y protagonista del espectador se convierte en uno de sus principales rasgos artísticos identitarios. Así, frente a otros creadores que utilizan recursos y herramientas electrónicas y tecnológicas, que buscan enfrentar-confrontar al espectador con algún tipo de máquina o dispositivo electrónico, Lozano-Hemmer intenta establecer, mediante el recurso de la robótica, proyecciones, sensores y redes de comunicación, una elevada temperatura interactiva entre el público y la propia obra, a través de un código de acciones, gestos, movimientos y palabras.

CE00759 / Rafael Lozano-Hemmer (Mexico City, 1967)

Literal Intervention

2003. DVD. 3' 10"

Communicating could (and should) be one of the most easily conjugated verbs within the overall aims and functions of art. However, when discussing the practice of Rafael Lozano-Hemmer, we have to add another verb, another action to conjugate: interacting. For this Mexican-born artist of Spanish descent, art must be shared and experienced by the public and thus turned into a dialectic practice and also into a strategy aimed at transforming artistic and technological experience into something more human. In his own words, "art wants to recover the possibility for the public to be an active spectator, a constitutive element of the work."

In his practice, the active lead role of the spectator is one of his main signs of identity. Therefore, unlike other art practitioners who employ electronic and technological resources and tools which look to confront, to bring the spectator into conflict with some type of machine or electronic device, using robotics, projections, sensors and communication networks, Lozano-Hemmer tries to establish a high interactive temperature between the audience and the work itself through a code of actions, gestures, movements and words.

De esta manera, resulta muy frecuente encontrar en sus piezas mecanismos y dispositivos digitalizados de seguimiento, que detectan la presencia humana, siguen sus movimientos, reproducen siluetas y capturan determinadas huellas, como si fueran auténticos espejos mágicos y animados. Estas estrategias le sirven igualmente para elaborar un discurso vinculado a la reflexión y el cuestionamiento de los actuales sistemas de control y vigilancia que condicionan y rigen nuestra vida cotidiana, hasta límites desgraciadamente más allá de lo imaginable. Ante ello, este artista reacciona y se rebela de una forma crítica y, hasta cierto punto, subversiva. Su formación científica (se licenció en Física y Química en Canadá) le ha servido para encontrar los vehículos apropiados a la hora de plasmar formalmente sus intereses creativos y sus proyectos, que ha llevado a cabo en numerosos espacios en Europa, Asia y América.

Otra de sus señas de identidad es la utilización de letras, palabras y textos, que adquieren dentro de su obra una dimensión igualmente interactiva, y a la vez, una significación formal, un valor plástico, como puede contemplarse en esta obra, un vídeo en el que determinados elementos textuales se combinan con otros puramente cromáticos, visuales e iconográficos.

As a result, it is not difficult to find in his works digitalised tracking devices and mechanisms to detect the presence of people, follow their movements, reproduce their silhouettes and capture their traces, as if they were magical and animated mirrors. Strategies that are also useful in elaborating a discourse connected to reflections about, and a questioning of, those present-day systems of control and surveillance that rule our everyday lives to extremes that unfortunately often go beyond the imaginable. Against all this, Lozano-Hemmer reacts, rebels in a critical and we could even say subversive way. He uses his scientific training (he obtained a degree in Physics and Chemistry in Canada) to find the best channels to formally render his creative interests and projects, which he has put in place in many venues in Europe, Asia and America.

Another of his signs of identity is the use of characters, words and texts which acquire an equally interactive dimension in his work together with a formal meaning, a plastic value, something that can be readily seen in this work, a video combining certain textual elements with others that are purely chromatic, visual and iconographic.



CE01498 / Cristina Lucas (Jaén, 1973)

Light Years

2009. Instalación. 300 x 400 cm

La Historia y su acción, es decir, el proceso por el cual el conjunto de nuestra especie va configurando las relaciones entre sus individuos y divide a estos en subgrupos mediante el territorio, la economía y el entramado simbólico: ese parece el asunto primordial que aborda el conjunto de la obra de Cristina Lucas. En ella, el devenir del poder, su uso y abuso son sometidos a un proceso (investigación fiscal y juicio) cuya condena viene inscrita en la propia escenificación de acciones narrativas en que se ponen de manifiesto las estrategias (sobre todo simbólicas) y las formas de tal apoderamiento. Dicho de un modo más claro: Lucas escribe e ilustra una y otra vez el cuento del traje nuevo del emperador, aplicándolo (como si fuera ley) de manera sencilla, graciosa y falsamente ingenua a diferentes casos de abuso histórico enmudecidos, ridiculizados o dados por resueltos.

Light Years es una instalación que Cristina Lucas realizó para la exposición de igual nombre en el CA2M durante el otoño de 2009. Allí, diversas piezas fechadas desde 2003 repasaban la particular mirada de la artista hacia la Ilustración y las cuentas pendientes dejadas por su huella histórica.

Si poco antes el vídeo de animación *Pantone -500+2007* representaba a través del color la evolución

del mapa político universal desde el 500 a. C. hasta la actualidad, en *Light Years* se vale de una caja de luz de gran tamaño para, gracias a la iluminación, ir haciendo florecer a los diferentes países a medida que éstos adoptan el sufragio universal, que se “ilustran”, si se prefiere.

Cristina Lucas propone una cuenta atrás cronológica que llega hasta el presente, pero que no es irreversible y trabaja con oscilaciones de viveza lumínica en función de las excepciones de cada territorio a la aplicación de esa forma de soberanía universal, manifestando la existencia de exclusión de sujetos por motivos de raza, cultura, creencias, estatus social o género.

Esta manera tan gráfica y descriptiva que casi guarda la apariencia de un juego para niños, no está exenta de una ironía en realidad menos sarcástica que cercana a cierto candor. Al mismo tiempo, deviene una armonía plástica que por momentos se vuelve musical, rítmica y sensual, confundiendo y ampliando la mirada; una especie de hipersensibilidad estética que conecta con alguna capa del inconsciente. Con tales herramientas, Cristina Lucas prepara un discurso conceptual cargado de exposición política con el que se divierte manifestando las trampas del poder de modo obvio, sin por ello perder fuerza en su señalamiento.

CE01498 / Cristina Lucas (Jaén, 1973)

Light Years

2009. Installation. 300 x 400 cm

The critical question Cristina Lucas deals with in almost all her work seems to be History and its action, that is, the process by which our species, as a whole, configures the relationships between its individual members, dividing them into sub-groups depending on territory, economy and symbolic structure.

In her work, the evolution of power, its use and abuse, are subjected to a process (investigation, trial and judgement) whose sentence is inscribed in the very staging of narrative actions that bring to the fore the—mostly symbolic—strategies and the forms involved in that empowerment. In other words, time and time again, Lucas writes and illustrates the story of the emperor's new clothes, applying it, as if were rule of law, in a simple, amusing and falsely naïve way to various cases of historical abuse that have been silenced, ridiculed or brushed under the carpet.

Light Years is an installation Cristina Lucas created for the exhibition of the same title held at CA2M in Autumn 2009. There, a number of pieces dated from 2003 onwards overviewed the artist's personal take on the Enlightenment and the unresolved problems left by its historical traces.

While, a few years previously, the animation video *Pantone -500+2007* used colour to represent the evolution of the world political map from 500 BC

to date, in *Light Years*, Lucas uses a huge lightbox to make the various countries light up as soon as they embrace universal suffrage, or become “enlightened” so to speak.

Cristina Lucas proposes a chronological countdown that arrives all the way to the present, yet one that is nevertheless reversible. She works with oscillations in the intensity of light that take into account exceptions in the enforcement of this form of universal sovereignty in each territory, thus mirroring the existence of exclusion of subjects based upon race, culture, beliefs, social status or gender.

This graphic and descriptive procedure, which in some ways is almost reminiscent of a children's game in its appearance, is not exempt from irony that, as it turns out, is less caustic than it is close to a certain innocence. Having said that, at the same time, it is transformed into a visual harmony that becomes more musical, rhythmic and sensuous by the minute, creating confusion and expanding the gaze. An aesthetic hypersensitivity of sorts that connects with some layer of the unconscious. With these tools, Cristina Lucas prepares a conceptual discourse that is loaded with political exposure, clearly enjoying uncovering the abuses of power in a clear-cut way, yet without dissipating any energy in their denunciation.



Abel H. Pozuelo

CE00489 / Chema Madoz (Madrid, 1958)

Sin título (Atlas)

1998. Fotografía en blanco y negro virada al selenio. 106,5 x 106,5 cm

Chema Madoz es un auténtico artesano del blanco y negro, polaridad en la que se mueve con la solvencia y la gracia que solo tributa el buen arte. A través de la especulación con la imagen, Madoz ha alcanzado a articular una poética de sello tan propio e incuestionable que estimula el trabajo de muchos jóvenes artistas y que le ha valido un gran reconocimiento internacional.

Su mundo se teje, como una gran cartografía enfática, sobre las bases de un imaginario portentoso donde las cualidades táctiles de la imagen y su capacidad para trasmutar en texto se convierten en un relato cultural que rinde culto a la imaginación, a la paradoja y a la asociación irreverente como condiciones de la experiencia vital. Chema Madoz disfruta de la virtud y la paciencia de los cartógrafos. Sus visiones son mapas que articulan la imagen en clave de territorio donde el accidente cobra sentido una vez que se ubica y potencia en tanto signo poético.

El protagonismo del objeto y sus manipulaciones caprichosas a partir de un margen de azar y de asociación imaginaria infinita, es una de las claves de su quehacer fotográfico. La luz se convierte en una de las nociones de lujo de su trabajo. A diferencia de muchos de sus contemporáneos, este artista prefiere y defiende la calidad de la luz natural en casi todo su registro

CE00489 / Chema Madoz (Madrid, 1958)

Untitled (Atlas)

1998. Selenium toned B&W photo. 106,5 x 106,5 cm

Chema Madoz is a true artisan of black and white photography, a world in which he moves with the inventiveness and polish defining true art. From that point of speculation with the image, Madoz has succeeded in articulating a poetics with such a personal and unquestionable signature that has stimulated the work of many young artists and has earned him ever-growing international recognition.

Like a large emphatic cartography, Madoz's world is woven on the loom of a magnificent imaginary where the tactile qualities of the image and its power to transmute into text produce a cultural narrative that pays tribute to imagination, paradox and to irreverent association as conditions for life and for experience. Chema Madoz boasts the virtues and patience of cartographers. His visions are like maps that organise the image as in a territory where the accident acquires sense once emplaced and empowered as a poetic sign. The centrality of the object and the whimsical manipulations carried out from a margin of randomness and of an infinite imaginary association is one of the operational codes of Madoz's photography. In his work, light becomes one of the key concepts. Unlike many of his coevals, since his beginnings and right up to the present day, this artist has preferred and championed the quality of natural light in nearly all his photographic renderings. His focus on drawing and building the

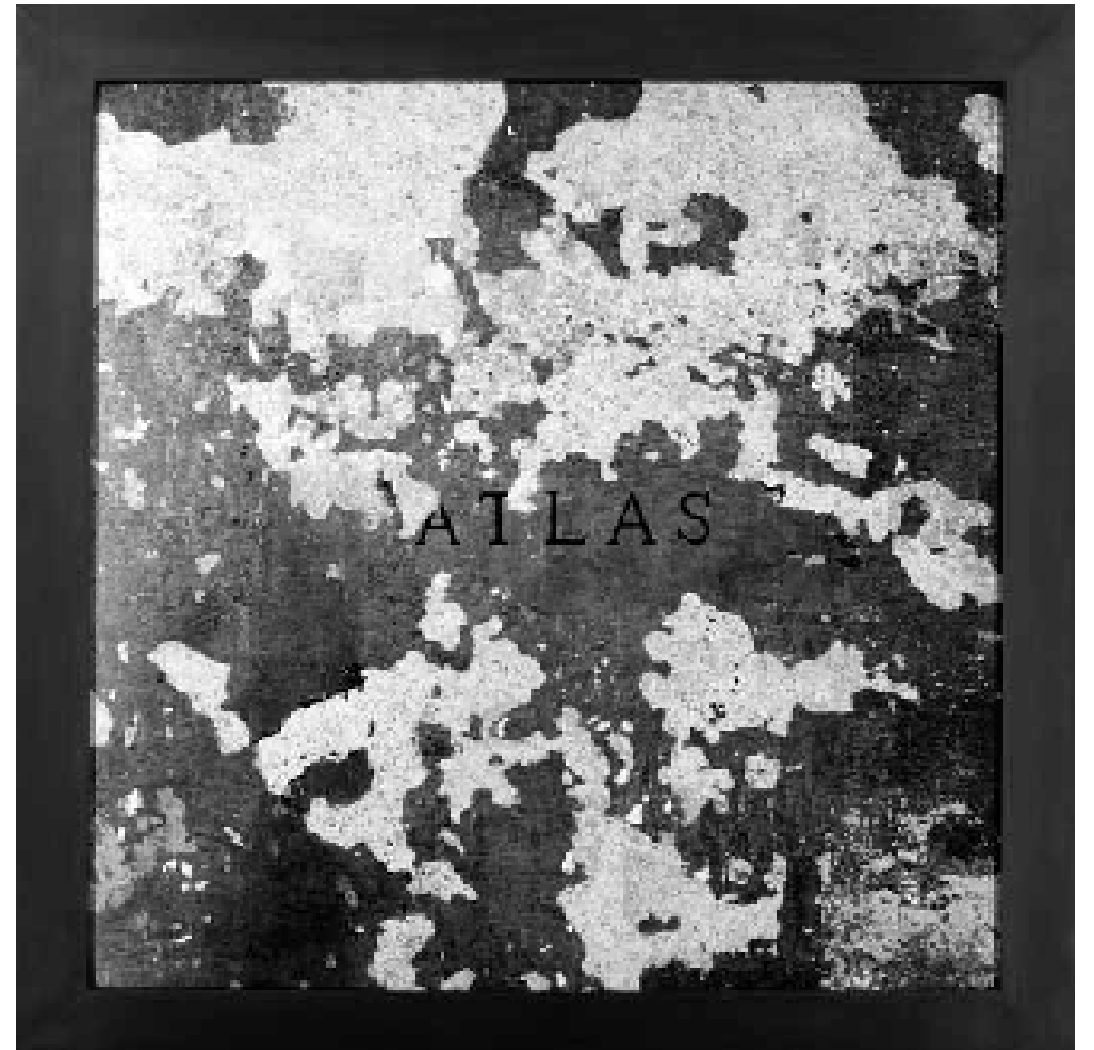
fotográfico desde sus comienzos hasta la actualidad.

Su capacidad para dibujar y construir el objeto le ha supuesto el reconocimiento de escultor de imagen. Sin embargo, el propio artista asegura que su esencia es la fotografía, y que su modo de concebir la construcción artística y el hecho estético en sí parte siempre de su preferencia por la imagen fotográfica. Lo que antecede es un ejercicio de articulación objetual cuyo fin es el registro de una imagen casi lírica. Esa ambigüedad es otra de las virtudes de su trabajo que el artista aprovecha de un modo impecable y rentable.

No se trata, por tanto, de limitar el alcance de su obra, pero tampoco de utilizar nomenclaturas y taxonomías que complican la esencia de un trabajo que aspira fundamentalmente a alcanzar el umbral más simple de la belleza. Una belleza que se advierte en todo accidente cotidiano, por más que la mano del artista intervenga para componer esos escenarios de tintes surrealistas y paradójicos. El azar, conjugado con la matemática de un pensamiento lúcido, busca hallar el efecto poético deseado. Algo que, sin duda, consigue su trabajo desde la idea misma, desde lo intangible como modo de pensar la realidad y sus continuos accidentes. Utiliza el objeto y su representación como si todo formara parte de un vocabulario muy personal e íntimo.

object has earned him recognition as a sculptor of image. However, Madoz himself defends photography as the essence of his work, and that his way of conceiving art and the aesthetic fact in itself is invariably grounded in his preference for the photographic image. What comes beforehand is an exercise in objectual articulation aimed at recording an almost lyrical image. An ambiguity that represents yet another of the virtues of a work Madoz uses to his benefit in an impeccable and profitable way.

It is not a question of pigeonholing his work, nor yet of underscoring it by resorting to nomenclatures and taxonomies further complicating the essence of a work which, among other things, pursues the precise threshold of beauty. A beauty noticed in any daily accident, even if the hand of the maker intervenes to compose those scenarios endowed with surrealist and paradoxical nuances. Chance, combined with the mathematics of coherent thought, is used to achieve the desired poetic effect. Something which Madoz undoubtedly manages to obtain with his work although from the idea itself, from the intangible as a means to rethink external reality and its continuous accidents. He uses the object and its representation as if everything were part of a highly personal and intimate vocabulary.



CE01393 / David Maljkovic (Rijeka, Croacia, 1973)

Nothing Disappears Without A Trace

Nada desaparece sin rastro. 2008. Instalación con collages (detalle).

En 2009, David Maljkovic consiguió el Premio ARCO Comunidad de Madrid para Jóvenes Artistas con esta instalación. Es una pieza representativa del conjunto del trabajo de Maljkovic, artista que viene interesándose fundamentalmente por la cuestión de la memoria histórica del modernismo de la antigua república yugoslava, el choque entre pasado y futuro y el abandono a que son sometidos los monumentos o hitos cuando pasa su momento histórico.

En esta ocasión prescinde del vídeo, que es su medio habitual, para centrarse en el collage. Veintiseis de estos, enmarcados de modo independiente, se organizan en torno a una construcción de carpintería compuesta por cinco planos. La disposición de esa estructura genera aristas que provocan una ruptura en el ánimo meramente pasivo del espectador, que es empujado suavemente a implicarse en la observación de la obra un poco más allá de la mera contemplación.

Lo arquitectónico es así sutilmente incluido en una pieza muy abstracta que pone su acento en cuestiones relativas a ese mismo tema. Las imágenes creadas aquí por Maljkovic parecen encriptadas, sugiriendo una atmósfera estética más que un concepto claramente definido. La indefinición, de hecho, remite a una fluidez y abundancia de preguntas frente a la escasez de respuestas claras. Muchas de las imágenes son fotografías en un blanco

y negro desvaído (como copias de copias de copias) donde aparecen espacios urbanos al aire libre como jardines, aceras o aparcamientos donde el artista ha fijado objetos creados a propósito, o lo que parece fruto del reciclaje de otros (sillas, mesas), a medio camino entre lo escultórico y la maqueta de construcciones.

Otra parte de las obras son collages más definidos y sumamente estilizados, que por momentos parecen sugerir diagramas o gráficos. En otras ocasiones remiten al diseño de revistas de arquitectura. En esos casos suele reutilizar detalles extraídos de los otros montajes fotográficos ya mencionados.

Con una sombra burlona, Maljkovic remite a una arquitectura y escultura modernistas que se muestran como utopía no cumplida, como ilusión colectiva perdida para la siguiente generación. De esa manera, el galimatías que nos ofrece puede leerse como oda a la belleza de un pasado artístico, arquitectónico y político, pero también a la reutilización siempre en presente del pasado y la noción de que, como bien reza el título de la instalación, nada desaparece sin dejar rastro y toda idea del futuro (toda ciencia-ficción) acaba repercutiendo en los planteamientos que a su vez hacen los hombres cuando ese futuro devenga presente.

CE01393 / David Maljkovic (Rijeka, Croatia, 1973)

Nothing Disappears Without A Trace

2008. Installation with collages (detail).

In 2009, David Maljkovic won the ARCO Comunidad de Madrid Award for Young Artists with this installation. Indeed it is pretty representative of the production of this artist who is basically interested in the issue of the historical memory of modernism in the former republic of Yugoslavia, in the collision of past and future and in the abandonment to which monuments or milestones are often relegated once their historical moment is over.

On this occasion, Maljkovic leaves his usual work with video on pause in order to focus instead on collage, with nearly 26 pieces made in this medium, separately framed and arranged around a wooden construction with five different planes. The arrangement of the structure generates an angular play that forecloses a purely passive attitude on the behalf of the spectator, who is gently nudged into involving himself more actively in an observation of the work, demanding more than mere contemplation.

Thus, the architectural is subtly included in a highly abstract piece that brings to the fore questions revolving around that very subject. The images Maljkovic creates here have an encrypted appearance, evoking more an aesthetic atmosphere than a clearly defined concept. The lack of definition in fact remits to the fluidity and abundance of questions as opposed to the shortage of clear-cut answers.

Many of the images are photographs in faded black

and white (almost like copies of copies), showing open-air urban spaces such as gardens and parks, sidewalks and car parks, where this artist has installed objects expressly conceived with that purpose in mind or that seem to be the result of recycling other objects, such as chairs and tables, half way between a sculpture and an architect's model.

Another part of the works are more defined and highly stylised collages which gradually become more apparent as diagrams or graphics. On other occasions, they remit to the design of architectural magazines. In those cases, the artist tends to reuse details drawn from the above-mentioned photographic collages or montages.

With a hint of mockery, Maljkovic addresses modernist architecture and sculpture, often seen as an unfulfilled utopia and a collective hope lost for the next generation. Hence, the confusion he offers to us may be read as an ode to the beauty of an artistic, architectural and political past, but also to the always present reutilisation of the past and to the notion that, as the title of the installation rightly claims, nothing disappears without leaving a trace and that any notion about the future (any science fiction) ends up having an effect on the concepts formulated by human beings when that future finally becomes a present.



Abel H. Pozuelo

CE01542 / Teresa Margolles (Culiacán, Méjico, 1963)

Para quien no se las cree hijos de puta

2010. Bordado en oro en tela con sangre de persona asesinada en el norte de México. 254 x 132 cm

Teresa Margolles reflexiona en su trabajo sobre la muerte y la violencia de una manera explícita, incorporando directamente sus huellas, en un ejercicio de realismo conceptual. En la pasada Bienal de Venecia de 2009 expuso su obra en el pabellón mexicano, convirtiéndolo en un espacio de concentración de dolor y sufrimiento. Entre las piezas expuestas en el Palazzo Rota se encontraban joyas manufacturadas con pedazos de cristal de parabrisas rotos a balazos o estancias fregadas con sangre de fallecidos en ajustes de cuentas. Cerca de este palacio, en una pequeña plaza, se podía observar a unas costureras asalariadas por la artista, hilando una frase con oro sobre telas impregnadas de sangre humana. Estos sudarios, como el presente, recogidos directamente de morgues mexicanas, y desinfectados posteriormente, fueron utilizados para recoger personas asesinadas violentamente en el norte de México. Hay escalofriantes datos públicos que cifran en más de cinco mil las personas ejecutadas por ajustes de cuentas en ese país durante 2008, entre ellas 500 niños, producto del fuego cruzado. El trabajo de Margolles no sólo denuncia estos hechos

sino que nos enfrenta directamente con ellos, sin prejuicios ni sentimentalismo, como lo han hecho otros coetáneos como Andrés Serrano o Joel-Peter Witkin, pero mostrando el espectro de la huella física y conceptual de una triste realidad. El sudario remite tanto a la tradición cristiana de la Verónica, que limpió la sangre del rostro de Cristo, o a la sábana santa de Turín, como también a fenómenos artísticos del arte fluxus de los años sesenta, si pensamos en las telas ensangrentadas por el sacrificio de animales en el Teatro de Orgías y Misterios de Hermann Nitsch, pero el verismo de Margolles queda justificado conceptualmente con una sentencia *Para quien no se las cree hijos de puta*, bordada en oro, que hace referencia a los mensajes que las mafias mejicanas suelen dejar escritos junto al cadáver como razonamiento de su ejecución. Margolles se opone a la imaginación y sensibilidad asociadas comúnmente a la contemplación de una obra de arte, sea ésta conceptual o visual, mostrándonos una cruda realidad, cuya acción es tan absurda como el motivo que reza en la tela: por no creer...

CE01542 / Teresa Margolles (Culiacán, Mexico, 1963)

For Those Who Don't Believe Them. Sons of a bitch

2010. Gold embroidery on fabric with blood of person murdered in northern Mexico. 254 x 132 cm

Teresa Margolles explicitly dissects death and violence in her work, directly incorporating its traces in an exercise of conceptual realism. At the 2009 Venice Biennale, the artist turned the Mexican Pavilion into a space of concentrated pain and suffering. The pieces exhibited at Palazzo Rota included jewellery manufactured with fragments of the glass of windshields broken by bullets, or rooms mopped with the blood of people killed in settlements of scores. In a little square near the Palazzo, visitors could see seamstresses paid by the artist who were sewing with gold thread a sentence into fabrics impregnated with human blood. Those were shrouds that, like the one under discussion here, were used to cover the bodies of people violently murdered in Northern Mexico and then collected directly from Mexican morgues after being disinfected. Horrifying public statistics speak of over 5,000 people murdered in settling scores in Mexico in 2008, including 500 children caught in crossfire. But Margolles does not limit herself to publicly denouncing this situation: she confronts us directly with the evidence, without any prejudice or sentimentality,

like her coevals Andrés Serrano and Joel-Peter Witkin have done, but here displaying the spectre of the physical and conceptual traces of a sad reality. The sudarium brings to mind both the Christian tradition of Veronica, who cleaned the blood from Christ's face with her veil, and the Shroud of Turin, and also developments in art like the 1960s Fluxus movement, and especially the fabrics covered in the blood of animals sacrificed in Hermann Nitsch's *Theatre of Orgies and Mysteries*. But Margolles' verism is conceptually justified by a sentence—*Para quien no se las cree hijos de puta*—embroidered in gold, alluding to the messages that Mexican drug mafias usually leave next to the murdered body as justification for the execution. Here, Margolles runs counter to the imagination and sensibility commonly associated with the contemplation of an artwork, either conceptual or visual, showing us a crude reality whose action is as absurd as the justification written in the fabric: Don't Believe.



CE00605 / Alicia Martín Villanueva (Madrid, 1964)

Dislexia

2004. Instalación, cajas de luz. 210 x 212 cm

Decía Borges que “de los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación...”.

El libro, esa tangible e intangible extensión humana, ha sido también uno de los elementos, materiales, objetos, sujetos y conceptos más recurrentes y referenciales en el trabajo de Alicia Martín. Un libro que desborda las concretas fronteras del saber impreso y acaba convirtiéndose en metáfora y en icono polisémico, en emblema del tiempo, en explorador del espacio, y en reflejo del diálogo continuo entre arte y cultura, tratando de hacernos reflexionar acerca de la unión entre la cultura, el libro y el arte con el mundo y la sociedad en general. En este sentido, ella misma señala: “Un libro es una caja de memoria cuya herencia nos pertenece”.

Utilizando, pues, el libro de una manera muy personal y original, no únicamente como contenedor de saber, memoria y conocimiento, sino como emblema de comunicación, y a veces también de incomunicación, esta artista ha levantado espacios aprovechando su

evidente y constructiva fisicidad, e igualmente los ha derribado, en una suerte de voluntad tectónica y al mismo tiempo destructiva; ha poblado con estas criaturas el (aparentemente) quieto paisaje de la fotografía y el mudable territorio del vídeo; ha construido volúmenes con volúmenes impresos, incrustándolos en las paredes, y/o arrojándolos por sus vanos, formando cascadas de libros, como gotas prismáticas de papel; y ha contemplado cómo sus esquinas y lomos se transformaban a su vez en hirientes formas a través de las heridas de una grieta en el muro. El libro se convierte así en su objeto-sujeto de deseo (creador), en un fetiche, y al mismo tiempo en una constante referencia expresiva y plástica.

Junto a esta peculiar y particular “bibliofilia”, Alicia Martín ha utilizado igualmente a lo largo de su trayectoria creativa, otros medios y lenguajes expresivos como la fotografía, la escultura, la instalación, el dibujo, el *letterismo*, o, más recientemente, el vídeo para la consecución de sus objetivos artísticos.

Dislexia es una caja de luz en la que nos muestra buena parte de estas señas de identidad: los libros, una vez más, parecen cobrar vida propia, creando espacios (y en cierta forma también tiempos) e incitando al espectador a que los “lea” con otros ojos, con otro cerebro.

CE00605 / Alicia Martín Villanueva (Madrid, 1964)

Dyslexia

2004. Installation, lightboxes. 210 x 212 cm

Borges said: “Of the various instruments of man, the most striking is undoubtedly the book. The others are extensions of his body. The microscope, the telescope, are extensions of his sight, the phone, the voice, then the plough and the sword, their arm extensions. But the book is something else: it is an extension of memory and imagination...”

The book, that both tangible and intangible human extension, has also been one of the most recurrent and referential elements, materials, objects, subjects and concepts in Alicia Martín’s work. A book that transcends the specific boundaries of printed knowledge and ends up turned into a metaphor and a polysemous icon, into an emblem of time, a space explorer and a reflection of the ongoing dialogue between art and culture, encouraging us to rethink the connections between culture, books and art and the world and society as a whole. In this sense, and as she herself points out: “A book is a box of memories which has been bequeathed to us.”

Using the book in a highly personal and original fashion, not just as a container of knowledge, memory and wisdom but also as an emblem of communication and sometimes even of lack of communication, this artist has constructed spaces using the evident

and constructive physics of the book, only to knock them down again in a kind of tectonic and at once destructive will. She has peopled the (apparently) still landscape of photography as well as the ever changing territory of video with these creatures. She has built volumes with printed volumes, embedding them into walls and/or throwing them through their openings, creating cascades of books like prismatic paper drops. And she has witnessed how their corners and spines are in turn transmuted into lacerating forms through the wounds of a crack in the wall. The book is thus turned into Martín’s object-subject of (creative) desire, into a fetish, and at the same time into a constant expressive and visual reference.

Apart from this peculiar and personal “bibliophilism,” throughout her creative trajectory Alicia Martín has also used other expressive media and languages to achieve her artistic goals, including photography, sculpture, installation, drawing, *Letterism* or, more recently, video.

Dislexia consists of a lightbox displaying a significant number of these signs of identity; once again, books seem to gain a life of their own, creating spaces (and, to some extent, times) and encouraging the beholder to “read” them with other eyes and another mind.



CE00691 / Ramón Masats (Barcelona, 1931)

Semana Santa, Sevilla

1989. Fotografía en color. 90 x 60 cm

Fue suficiente una sola década, de mediados de los cincuenta a mediados de los sesenta del pasado siglo, para que Ramón Masats se convirtiera en uno de los principales protagonistas de la renovación de la fotografía documental que tuvo lugar en España en dichos años. Algunos de sus reportajes, publicados en forma de libro en los sesenta, se mantienen como referencias fundamentales del periodo. Es el caso de su trabajo sobre *Los Sanfermines*, o de *Neutral Corner*, sobre el mundo del boxeo. Formó parte destacada de los principales movimientos situados a la cabeza de la actualización del medio, como AFAL o el grupo La Palangana de Madrid.

Como otros miembros de su generación, muestra un interés especial por determinados ritos o fiestas, como los toros o la Semana Santa, cuyo registro permite un acercamiento no exento de crítica o de distancia respecto a la realidad del momento. Poseedor de una gran intuición y de un innato instinto para captar situaciones y expresiones fugaces pero altamente reveladoras, su medio natural es el reportaje.

Pese a la excelente recepción de su obra, Masats abandona durante un largo período la fotografía, de 1965 a 1982, para dedicarse a la realización de documentales para televisión. Cuando vuelve a la práctica fotográfica de nuevo, incorpora el color. Este paso del blanco y negro al color da entrada a preocupaciones

más formales o plásticas en su trabajo, cuestiones hacia las que siempre se había mostrado sensible, pero que había mantenido claramente separadas de su dedicación al reportaje. Ahora, sin embargo, los dos aspectos se encuentran.

En su trabajo en color la espontaneidad y la inmediatez aparecen controladas por la sensibilidad y la atención al lenguaje formal. Un aspecto que se percibe con claridad en esta fotografía tomada en la Semana Santa de Sevilla. El asunto central de la imagen ya no reside en la expresión, en la relación de un sujeto con un contexto, o en la lectura general de la fiesta o del rito, sino en el selectivo contraste entre algunos de los elementos constitutivos del acontecimiento: una vela y el brazo y la mano cubiertos de encaje que la sostienen.

Por una parte, la condensación simbólica de la Semana Santa en estos detalles hace que los mismos adquieran la condición de signos. Pero al mismo tiempo, la esencialización, a través del detalle y la fragmentación, traslada el centro de atención hacia la propia composición de la toma: el ángulo que se forma entre el brazo y la vela o el contraste entre materiales y superficies. El resultado es un ejercicio de abstracción formal en perfecta sintonía con la carga significativa que contiene la imagen.

CE00691 / Ramón Masats (Barcelona, 1931)

Holy Week, Seville

1989. Colour photograph. 90 x 60 cm

It took just but one decade—mid 1950s to mid 1960s—for Ramón Masats to emerge as one of the instigators of the renewal of documentary photography taking place in Spain at the time. Some of his reports, published in book form in the 1960s, still remain as seminal studies of that period. That is the case for instance of works such as *Los Sanfermines* on the running of the bulls in Pamplona, or *Neutral Corner* exploring the world of boxing. Masats played a key role in the movements pioneering the modernisation of the medium, including AFAL or the Madrid-based group La Palangana.

Similarly to other members from his generation, he was greatly interested in rituals and festivals, including bullfighting and Holy Week processions. In recording them he was able to get up close to them though always maintaining a critical distance in relation to the reality of the time. Thanks to a keen intuition and an innate instinct for capturing fleeting albeit highly revealing situations and expressions, his natural medium is reportage.

Notwithstanding the excellent critical response to his work, Masats quit photography for a long period, from 1965 to 1982, to focus on making documentaries for television. When he returned to photography,

he made the leap from black and white to colour, a shift that paved the way for the incorporation of more formal or visual concerns in his work, questions to which he had always been particularly open but that had not found a place in his dedication to photojournalism. However, the two aspects now came together. In his works in colour, the sense of spontaneity and immediacy was counterbalanced by his sensibility and attention to formal aspects. Something clearly noticeable in this photograph taken during the Holy Week processions in Seville. The kernel of the image no longer lies in the expression, in the relationship between a subject and a context, or in a charged overview of the festival or the ritual, but rather in the selective contrast between some of the constitutive elements of the event: a candle and the lace-gloved arm and hand holding it.

On one hand, the symbolic condensation of the Holy Week in these details transforms them into signs while, on the other, the essentialising and fragmentation through detail shifts the focus to the very composition: the angle formed between the arm and the candle, or the contrast between materials and surfaces. The result is an exercise in formal abstraction totally in synch with the signifying weight of the image.



Alberto Martín

CE00795 / Mateo Maté (Madrid, 1964)

Nacionalismo doméstico

2004. DVD. 7'

El camuflaje y el travestismo de superficies y de significados sociales y culturales son una constante en el trabajo de Mateo Maté. La suya es una propuesta de desmantelamiento y puesta en crisis de modelos retóricos avalados por el discurso cultural dominante. Todo su trabajo se articula en torno a una gran metáfora que cuestiona los modos literales de ciertos mitos, costumbres, axiomas culturales de gran rentabilidad simbólica y hasta perspectivas populares que condicionan los sentidos múltiples de lo cotidiano. La mirada sobre la cultura, en tanto palimpsesto que acopla infinidad de discursos y posiciones aleatorias, muchas de ellas inclinadas hacia los ámbitos del poder reaccionario y excluyente, es observada por el artista, quien explora su complejidad y sus paradojas para advertir sus fallas, sus accidentes, sus mecanismos de expoliación y de desagravio. El resultado de esta operación suya es el hallazgo de una obra claramente conceptual que se recrea en las estrategias enfáticas de la ironía y el cinismo.

Nacionalismo doméstico, tal y como ocurre con el resto de su obra, se inscribe en esta línea de investigación que observa la complejidad y paranoia de los procesos de militarización excesivos que tiene lugar en el mundo contemporáneo y su incidencia directa en los ámbitos de lo cotidiano, lo familiar, lo doméstico y

CE00795 / Mateo Maté (Madrid, 1964)

Domestic Nationalism

2004. DVD. 7'

Camouflage and the cross-dressing of surfaces and social and cultural meanings is a constant in the work of Mateo Maté. His work is a dismantling and mise en crisis of rhetorical models sustained by the dominant cultural discourse. All his production revolves around an overarching metaphor that questions the literal forms of certain myths, habits and cultural axioms that condition the multiple meanings of the everyday. A gaze cast on culture, inasmuch as a palimpsest containing an infinity of discourses and random positions, many of them inclined towards the spheres of the reactionary and exclusive power, is observed by the artist, who explores their complexity and paradoxes in order to detect their flaws, accidents, their mechanisms of plundering and of redress. The result of Maté's operation is an evidently conceptual work that takes pleasure in the emphatic strategies of irony and cynicism.

Similarly to the rest of his oeuvre, *Nacionalismo doméstico* must be ascribed within that line of symptomatic research that looks at the complexity and paranoia or the excessive militarization processes taking place in the contemporary world, and at the direct effect they have on the realms of the everyday, the familiar, the domestic as well as on the very thresholds of subjectivity. Given its social and cultural echoes, this video

en los umbrales mismos de la subjetividad. Este vídeo, de resonancias socioculturales, explora el cuerpo social, exponiendo a la evidencia pública las instrucciones y prescripciones de la sociedad de control y su injerencia vehemente en el orden de lo familiar y lo doméstico. El tamiz de la ironía y un revisionismo compulsivo de la crítica cultural se hallan en esta obra. Mateo Maté es un artista irónico y lo es con todas las consecuencias que ello implica.

La obra en cuestión escribe una metáfora congruente y oportuna respecto de la producción de identidades y subjetividades que reproducen y acreditan el sesgo nacionalista. La burla hacia cierto imaginario patriótico y la puesta en crisis de la ideología que sustenta esta retórica orquestan el anclaje hermenéutico de la pieza. Los órdenes amplificadas de lo cotidiano, las relaciones de poder basadas en dinámicas de exclusión y vasallaje, el encontronazo entre lo privado y lo público en tanto antípodas y momentos de transitoriedad impenitente, se organizan en el cuerpo de todo su trabajo y permeabilizan el ensayo conceptual que supone cada una de sus obras. Este vídeo es una clara evidencia de ese proceder estético que vuelca en el territorio de la imagen la experiencia de un hacer donde cultura y hecho estético conviven.

explores the social body, exposing to public evidence the instructions and prescriptions emanating from the surveillance society and its vehement interference in the sphere of the familiar and the domestic. This work, through a filter of irony and of the compulsive revisionism of cultural critique. Mateo Maté is an ironic artist with all the consequences that condition entails.

The work in question writes a coherent and timely metaphor in relation to the production of identities and subjectivities that reproduce and demonstrate nationalistic bias. The mockery of a certain patriotic imaginary and the *mise en crisis* of the ideology behind this rhetoric orchestrate the hermeneutic anchorage of this piece. The magnified orders of the everyday, the power relations based on dynamics of exclusion and vassalage, the head-on collision of the private and the public inasmuch as opposite poles, and moments of unrepentant impermanence are organised throughout his whole body of work, permeating the conceptual essay each one of his works represents. This video is a clear demonstration of that aesthetic behaviour that spills over the territory of image the experience of a way of making where culture and aesthetic fact engage in interconnection.



CE00750 / Jill Miller (Pensilvania, EEUU, 1967)

I Am Making Art Too

2003. Mini DV. 3' 28"

Jill Miller se apropia (con la autorización del propio artista, encantado) de la pieza *I Am Making Art Too* (Yo también estoy haciendo arte) de John Baldessari del año 1971 para realizar un *remake* en el que introduce una serie de cambios que actualizan al gran autor, con un sentido de la ironía que subraya la falta de sentido del ridículo de ambos, y que cuenta mucho de las reinterpretaciones y apropiaciones en el arte contemporáneo y en concreto en el campo conceptual. Sobre el original, en el que Baldessari graba una performance en la que repite constantemente “estoy haciendo arte” mientras se mueve espasmódicamente (aunque en realidad se trata de ejercicios de *tai-chi*), Jill Miller se incorpora alrededor (entre otras detalles, la escala de ambos nos da la pista) y se mueve, no ya en un vacío de silencio como hizo Baldessari originalmente, sino que baila al ritmo de *rap* de *Work It*, de Missy Elliott, generando así la transformación de la pieza: del arte conceptual y performativo en versión radical, en un videoclip de moda más *fashion* posible, gracias al uso del rodaje en *chroma*, y convirtiendo el original de Baldessari en una pieza de triple autoría. Este chiste deja de serlo cuando analizamos de lo que se está hablando: Miller presenta un homenaje al

maestro y su obra, lo transfigura y actualiza 32 años después. Siguiendo sus pasos, el humor y lo irrelevante se transforman en arte accesible para el público, a la vez que toca otros temas que interesan a Jill Miller: el papel de la mujer en el arte, la suplantación del autor original y su reapropiación, el movimiento y la performance como orígenes claves de registro del videoarte, mimesis y mimética, etc. Jill Miller estudió con John Baldessari en la universidad de UCLA, donde además tuvo como profesores a Paul McCarthy y Mary Kelly. El hecho de pertenecer a una generación posterior a Baldessari le permite a Jill Miller distancia suficiente y un acercamiento sin complejos a la revisión de la obra del maestro. Baldessari proporcionó una copia del video original a Jill Miller para que fuera la base de su trabajo, ella dialogó con el artista sobre sus ideas para la pieza, y, una vez realizada, recibió las bendiciones del autor para que se hiciera pública.

Parodia, banalidad, sentido del humor y seriedad se mezclan en esta pieza, como sucede en otras de alrededor de los años setenta del mismo Baldessari; por ejemplo, la famosísima en la que una mano escribe incesantemente en inglés sobre un papel: “no volveré a hacer más arte aburrido”.

CE00750 / Jill Miller (Pennsylvania, USA, 1967)

I Am Making Art Too

2003. Mini DV. 3' 28"

Jill Miller makes an appropriation, with the enthusiastic permission of John Baldessari, of the latter's *I Am Making Art*, made in 1971. Miller takes the original work and introduces a number of changes bringing the great artist's movements up-to-date, with a sense of irony underscoring the unembarrassable nature they both share, while at once speaking directly to the reinterpretations and appropriations characteristic of contemporary art, particularly in conceptualism. Taking the original, in which Baldessari records a performance in which he keeps repeating “I am making art” while moving spasmodically in tai-chiesque movements, Jill Miller edits herself into it (given away by the disparity in scale of the two), but no longer moving around in a silent void as Baldessari originally did, but now dancing to the beat of Missy Elliott's *Work It*. This transformation of the piece from conceptual and performative art in its radical version to the most fashionable possible music video, thanks to the use of chroma recording, also turns Baldessari's original into a collaborative 3-artist piece. But the joke stops being funny when we analyse what it is all about: Miller pays a tribute to her master and

his work, transfiguring and updating it 32 years afterwards. Following in his footsteps, she makes humour and irrelevance into an art accessible to the public, while addressing other concerns, namely the role played by women in art; the substitution of the original author and the subsequent reappropriation; movement and performance as the original keys to video art; mimesis and mimetics, etc. Jill Miller studied under John Baldessari's tutorship at UCLA, where she also had Paul McCarthy and Mary Kelly as teachers. Miller belongs to a different generation than Baldessari, a fact that enables a distance and at the same time a complex-free approach in revising the master's work. Baldessari gave Jill Miller a copy of the original video for her to use it as the basis for her work. She discussed her ideas for the piece with Baldessari who, once finished, gave his blessing for its presentation. This work combines parody, banality, sense of humour and seriousness like other pieces by Baldessari from the 1970s, for instance the seminal work with a hand incessantly writing on a piece of paper “I Will Not Make Any More Boring Art.”



CE00783 / Antoni Miralda (Barcelona, 1942)

Kennedy

1971. Collage. 82 x 100 x 10 cm

La obra heterodoxa de Antoni Miralda se ha vinculado siempre a lo que podríamos llamar estética pop, en su sentido original de interés por la “baja cultura”, los objetos de consumo o sus manifestaciones sociales. Por esta razón, autores como Simón Marchán le han considerado un precedente de artistas como Jeff Koons o Haim Steinbach.

Nos referimos, por ejemplo, a la que es tal vez su obra más conocida, el complejo *Honeymoon Project* (1992), cuya idea central consistía en celebrar el matrimonio entre la Estatua de la Libertad neoyorquina y la barcelonesa Estatua de Colón (lo que realizó con todo detalle, incluidos el ajuar, el traje de novia y el pastel de boda). En una dirección paralela podemos colocar otro ambicioso proyecto: *Sabores y Lenguas. 15 platos capitales* (2002), su primera y tardía exposición en Madrid, que consistió en un homenaje a la gastronomía como vínculo cultural entre los países de la Unión Europea.

Después de estudiar en el Institute of Contemporary Art de Londres, en 1967 presenta por primera vez sus *Tableaux* (mesas o cuadros) en los que instala formaciones de soldaditos de plástico. También sus *Essais d'Amelioration*, que consisten en propuestas fabulosas de mejora de la vida diaria. Aún en Europa,

CE00783 / Antoni Miralda (Barcelona, 1942)

Kennedy

1971. Collage. 82 x 100 x 10 cm

Antoni Miralda's unclassifiable body of work has always maintained an open line to what we might call a Pop aesthetics, in its original sense of interest in “low culture,” mass consumer objects or their social expressions. For this reason, writers such as Simón Marchán have seen him as a forerunner of artists of the stature of Jeff Koons or Haim Steinbach.

In this regard, we could raise the complex *Honeymoon Project*, 1992, perhaps his best known work, whose core idea consists in celebrating a wedding between New York's Statue of Liberty and Barcelona's Statue of Columbus (which was executed down to the tiniest detail, including trousseau, the bride's dress and the wedding cake). On a similar tack, we could also reference another ambitious project: *Sabores y Lenguas. 15 platos capitales* [Tastes & Tongues. 15 Capital Dishes], 2002, his first and belated exhibition in Madrid, which paid tribute to food and drink as a cultural link between European Union countries.

After studying at the Tarrasa Textile School and at the Sevres International Centre of Pedagogic Studies in Paris, in 1964 he began his art training at the Institute of Contemporary Art, London. In 1967 he exhibited his *Tableaux* for the first time, tables or pictures on which he arranged plastic toy soldiers in formation. And also his *Essais d'Amelioration*, consisting of

desarrollará sus primeros *Ceremoniales*, montajes para espacios públicos que requieren de la participación colectiva.

La adquisición, en una fábrica parisina, de miles de soldaditos de juguete, le proporcionó la materia prima de sus obras objetuales más conocidas. Extremando las posibilidades paródicas de la uniformidad y la regularidad, fabrica los mencionados *Tableaux*, así como otras obras de tipo netamente escultórico. En esta obra, las figuritas de plástico son a la vez imágenes castrenses y elementos abstractos de una decoración excesiva y barroquizante, cuyo resultado es una especie de objeto de artesanía popular cuyo motivo central es la sonriente imagen de Kennedy. Ese carácter decorativo e intrascendente se esfuma a poco que recapitemos ante el hecho de que nos encontramos ante la imagen de un político asesinado en extrañas circunstancias, aquí rodeado de miríadas de soldados, anónimos y obedientes. Como en otras de sus obras, la apariencia intrascendente, casi de juego infantil en este caso, encierra una alusión de serio calado político. Pero la obra también tiene algo de relicario popular, en el que una imagen de veneración se adorna como muestra de devoción y como homenaje.

far-fetched new ideas for improving daily life. Still in Europe, he developed his first *Ceremoniales* [Ceremonials], public space projects demanding collective participation. Purchasing thousands of toy soldiers at a factory in Paris provided him with the raw material for his best-known objectual pieces. Making the most out of the parodic possibilities proffered by uniformity and regularity, Miralda made his above-mentioned *Tableaux* together with other more sculptural pieces. In this work, the plastic figurines are at once military images and abstract elements of an excessive and baroque-oriented ornamentation, whose outcome is a sort of popular handicraft object with a smiling image of Kennedy as the central motif. The decorative, trivial nature vanishes as soon as we realise that we are contemplating the image of a politician assassinated in unclarified circumstances, here surrounded by a myriad of anonymous, obedient soldiers. Akin to other works by Miralda, the banal appearance, in this case practically a child's game, is seamlessly paired with serious political transcendence. But the work also has something of popular reliquary in which an idolatrised image is adorned as a sign of devotion and homage.



CE01489 / Jorge Molder (Lisboa, 1947)

Comportamiento animal I

2002. Fotografía en blanco y negro. 180 x 180 cm

La posición de Jorge Molder como principal exponente de la fotografía portuguesa contemporánea en la escena artística internacional es incuestionable. Tanto como lo es la radicalidad de su propuesta, alejada de géneros, estilos o modas. Las posibles referencias o conexiones que su trayectoria pueda tener con otros artistas habría que buscarlas antes en autores literarios o en filósofos que en el ámbito fotográfico. Kant, Beckett o Joseph Conrad son buenos ejemplos de ello. Desde este contexto, podría definirse su obra como una permanente pregunta, o aún mejor como un combate o una paradoja sobre las posibilidades de construcción de la imagen y, por extensión, sobre las posibilidades que tenemos de llegar a conocer algo. De hecho, Molder concibe la fotografía como un medio que construye enigmas; por ello, no es extraño que el sentido del desciframiento o la capacidad de reconocimiento se hayan convertido en los aspectos esenciales de su trabajo. Prácticamente desde sus inicios el elemento central de casi todas sus fotografías es él mismo. Su figura, su cuerpo y su rostro ocupan las imágenes, pero no se trata de una obra que tenga el autorretrato como fin o como temática, sino, como él mismo señala, la autorrepresentación. Su propia presencia es la de un figurante que le sirve para construir modelos, plantear interrogantes y activar búsquedas.

CE01489 / Jorge Molder (Lisbon, 1947)

Animal Behaviour I

2002. B&W photograph. 180 x 180 cm

Jorge Molder's reputation as Portugal's leading exponent of contemporary photography is indisputable. Equally beyond question is the radicalism of his conceits, eschewing the confines of any given genres, styles or trends. Actually, it is better to look for the possible references or connections his work might have with other artists in literature or philosophy than in the field of photography. Kant, Beckett or Joseph Conrad are cases in point. With this framework in mind, his work could better be defined as an ongoing questioning, or better still, as a struggle or paradox between the possibilities of image building and, by extension, our possibilities to really know anything.

In point of fact, Molder conceives photography as a medium to construct enigmas. As such, it should come as no surprise to see the potential to decipher or the power of recognition as key aspects in his work. Practically from his beginnings, he himself has been the core element of nearly all his pieces. His figure, his body and his face occupy the images. However, Molder's work is not about self-portraiture, it is neither its goal nor its theme. As he himself claims, his mission is self-representation per se. His own presence is construed as a mere extra conscripted to build models, to formulate questions, to activate searches.

La fotografía *Comportamiento animal I*, perteneciente a la serie del mismo título, es ilustrativa en tal sentido. El trabajo en su conjunto muestra diversas tomas de un solo ojo, realizadas en un primerísimo plano y ampliadas a gran tamaño. La pupila, la ceja, los párpados y las pestañas ocupan prácticamente la totalidad de la imagen. El espectador se enfrenta así a un símbolo central del reconocimiento y del conocimiento: el ojo.

Es fundamental la iluminación muy agresiva, casi fantasmal, utilizada por Molder, que va construyendo a lo largo de la serie toda una gama de variantes desde la luz a la oscuridad, pasando por la penumbra. El papel que juega la luz en la construcción de la imagen queda así puesto de relieve, como también se pone de manifiesto la tensión entre ver, mirar y reconocer, y la condición abismal del ojo en esa interrelación. *Comportamiento animal* es un trabajo que tiene estrechas conexiones con otro anterior titulado *Una taxidermia de papel*, realizado en el museo de zoología de la Universidad de Coimbra. El mundo de la taxidermia, que inventa posturas y miradas, la mirada de los animales muertos, el tránsito entre ver y dejar de ver, tienen un eco en este ojo desnudo que vive entre la luz y la oscuridad.

The photograph *Comportamento animal I* belonging to the series of the same name is highly illustrative in this regard. As a whole, the work depicts many different takes of a single eye, shot in extreme close-up and highly magnified. Pupil, eyebrow, eyelids and eyelashes take up virtually the whole of the image, thus confronting the beholder with a critical symbol of recognition and knowledge: the eye.

For Molder, the extremely aggressive and nearly spectral lighting he uses is crucial, gradually putting in place as the series progresses a whole range of variations, from light to semi-darkness and from there to darkness. The role given to light in the construction of the image is thus brought to the fore, just like the tension existing between seeing, looking and recognising, as well as the abysmal condition the eye occupies within that interrelation. *Comportamento animal* is a body of work closely related to a prior series titled *Uma taxidermia de papel* [Paper Taxidermy], made at the Zoological Museum at the University of Coimbra. The world of taxidermy, one which invents postures and gazes—the gazes of dead animals, the transition between seeing and the discontinuation of seeing—resonate in this bare eye existing between light and darkness.



Alberto Martín

CE01171 / MP & MP Rosado (Miguel Pablo y Manuel Pedro Rosado, San Fernando, Cádiz 1971)

El hombre de los árboles

2008. Terracota pintada, zapatos y sogas. 57 x 57 x 224 cm

La identidad es uno de los temas esenciales sobre los que orbita el trabajo de esta pareja artística, representada en instalaciones, esculturas y una extensión importante en el campo de la fotografía y el dibujo, la parte menos conocida de su obra. Pero junto a la identidad, la ruina, el archivo y la memoria, conviven otros referentes que, de manera siempre metafórica, dan lugar a piezas de los hermanos Rosado que habitualmente se construyen y presentan a modo de *site-specifics* para los lugares donde exponen.

El hombre de los árboles encierra en su claridad objetiva muchas claves ocultas. Dentro de su simplicidad escenográfica, este árbol atado es símbolo del hombre falto de libertad, reconstruye su fragilidad, la invisibilidad y posible mutación de la persona en cualquier otra cosa, incluso una ruina en este caso. A partir de un dispositivo que no es ajeno a referencias barrocas, provenientes de su origen andaluz, los hermanos Rosado dejan puertas abiertas al espectador para la libre interpretación de la obra, que siempre parte de referencias figurativas; y éstas a su vez suelen dar lugar a un resultado entre desasosegante e incommunicativo dentro de su naturalismo. La alteridad del hombre transformado en árbol nos lleva también a un juego

de cajas dentro de cajas, y aparecen nuevas referencias claras a la tortura (las sogas) y la imposibilidad de desplazamiento (los zapatos también atados).

Drama y enigma, romanticismo frustrado, el yo y el otro: “Materializamos una atmósfera exuberante y frágil a la vez, con alusiones literarias e incluso cinematográficas (...) cercanas al miedo y la tristeza. Existe un profundo sentimiento de insatisfacción de la condición humana en la actualidad que provoca un hondo sentimiento de soledad y vacío; a partir de aquí surge la angustia, el pesimismo, la melancolía. Son imágenes reconocibles y casi familiares, que percibimos como algo nuestro; la irrupción de lo truncado en lo cotidiano nos sitúa en un universo extraño e irreal”, nos cuentan ellos mismos.

Ese perder la identidad en los márgenes es la base de toda su obra. Reflexiones psicoanalíticas que están también presentes en otras obras de los Rosado, que provienen de la intensidad causada por el hecho de ser hermanos, gemelos, y artistas que crean y trabajan siempre juntos.

El hombre de los árboles fue adquirida por la Comunidad de Madrid tras recibir el Premio Arco para Jóvenes Artistas de la CAM en su edición 2008.

CE01171 / MP & MP Rosado (Miguel Pablo y Manuel Pedro Rosado, San Fernando, Cádiz, 1971)

The Man of the Trees

2008. Painted terracotta, shoes and rope. 57 x 57 x 224 cm

Identity is one of the key issues in the work of this two-artist team, materialised in installations, sculptures, and also many incursions into the field of photography and drawing, even though this is perhaps the least known part of their activity. Besides identity, ruins, archive and memory, there are other referents that give rise—always metaphorically—to pieces the Rosado brothers tend to build and present in site-specific formats for the places where they exhibit them.

Despite its evident objecthood, *El hombre de los árboles* contains many hidden keys. In the simplicity of the staging, this tied-down tree symbolises a man deprived of freedom, reconstructing his frailty, the invisibility and possible mutation of a human being into some other thing and even, in this case, into a ruin. Using a device not far removed from Baroque references rooted in their Andalusian background, the Rosado brothers leave the door wide open for the spectator to engage in a free reading of the work. A work that is usually grounded in figurative references, in turn leading to a result that is half disquieting, half non-communicative in its naturalism. The alterity of the man-cum-tree also brings to mind a play of boxes

within boxes, with allusions suggesting torture (the ropes) as well as the impossibility of motion (shoes also tied-down).

Drama and enigma, frustrated romanticism, the self and the other: “We create an exuberant yet at the same time fragile atmosphere with literary and even cinematic references (...) close to fear and sorrow. Nowadays, there is a profound feeling of dissatisfaction in the human condition that produces a sense of solitude and emptiness. And from there to angst, pessimism and melancholy. They are recognisable, almost familiar images that we perceive as belonging to us all. The irruption of the truncated in the everyday shifts us to a bizarre and unreal universe,” is how the artists put it.

That loss of identity on the margins is the foundation of all their work. Psychoanalytic reflections that are equally visible in other works by these artists, shored up by an intensity coming from their relationship as brothers, twins and artists permanently creating and working together.

El hombre de los árboles was acquired by the Region of Madrid after winning its 2008 ARCO Award for Young Artists.



CE01490 / Vik Muniz (São Paulo, 1961)

Townscape, Madrid

2007. Fotografía en color. 180 x 193 cm

Vik Muniz toma habitualmente como punto de partida para realizar sus obras imágenes de la Historia del Arte y de los medios de comunicación. Iconos, la mayor parte de ellos, ampliamente difundidos, que procede a reproducir o reconstruir con muy diversos materiales, como chocolate, polvo, papel, diamantes, caviar, ceniza de cigarrillos, hilo, tierra, salsa de tomate, piezas de puzzle o pigmento de pintura. La extrema fidelidad de sus reproducciones garantiza el inmediato reconocimiento por parte del espectador de las obras originales. Una vez reconstruidas las imágenes, Vik Muniz procede a fotografiarlas, destruyendo después el original. Aquello que finalmente vemos es una fotografía, esto es, una reproducción fotográfica de la reconstrucción material de un original.

Los elementos puestos en juego en la operación son realmente ambiciosos: la apropiación, la reproducibilidad de la obra de arte, el papel del reconocimiento, la familiaridad y la memoria en el acto de la percepción, el paso desde la imagen mental o la referencia visual a su materialización o las implicaciones del soporte y los materiales en el resultado estético. Con estas “reconstrucciones” Muniz desvela también las conexiones entre lo familiar y lo extraño, entre lo real y lo ilusorio, entre original y copia, entre artificio e ilusión, entre identificación y distanciamiento, que

CE01490 / Vik Muniz (São Paulo, 1961)

Townscape, Madrid

2007. Colour photograph. 180 x 193 cm

In creating his works, Vik Muniz usually first culls images from art history and from the media as his starting point. In most cases, they are readily recognisable icons that he reproduces or reconstructs using all kinds of materials, including chocolate, dust, paper, diamonds, caviar, cigarette ash, thread, earth, tomato sauce, jigsaw pieces or paint pigment. The extreme faithfulness of his reproductions ensures that the spectator is immediately able to pinpoint the original work. Once the images have been reconstructed, Vik Muniz photographs them and then destroys the original. What we eventually see is a photograph, or better still, a photographic reproduction of the material reconstruction of an original.

The elements this operation brings in play are truly ambitious: the appropriation, the reproducibility of the work of art, the role played by recognition, familiarity and memory in the act of perception, the move from a mental image or from a visual reference to its materialisation, or the implications of support and materials in the aesthetic result. Through these “reconstructions” Muniz also lays bare the connections existing between the familiar and the strange, the real and the illusory, original and copy, artifice and illusion, identification and distancing, that are part and

forman parte de nuestra relación con la cultura visual. Sus obras suelen aparecer agrupadas en función de los materiales utilizados en la reconstrucción. En el caso de *Townscape Madrid*, se trata de una imagen correspondiente a la serie *Pictures of Pigment*, realizadas con polvo de pigmento. En este grupo Vik Muniz ha reproducido pinturas pertenecientes a autores como Monet, Klimt, Matisse, Munch, Malévich o Gerhard Richter. Este último es el autor de la obra que ha tomado como punto de partida para *Townscape Madrid*, concretamente una de sus fotopinturas de gran tamaño realizada en 1968 con el mismo título. Pertenece a una serie de paisajes urbanos pintados a partir de fotografías aéreas de ciudades. En esta pieza Vik Muniz realiza un doble proceso de reconstrucción de la obra de Richter. Por una parte, revierte el color a su material de origen, el polvo de pigmento con el que realiza la obra. Por otra, si Richter partía de una fotografía para construir una pintura con el lenguaje de aquélla, Muniz devuelve a su vez la pintura al soporte fotográfico. Un soporte fotográfico que además cumple una última y decisiva función: permitir que el pigmento con el que está realizada la pieza (depositado, pero no adherido a la superficie) encuentre en este medio, sustituto de la pintura, una vía de permanencia.

parcel of our relationship with visual culture. Muniz's works are usually grouped together in series according to the materials used in their reconstruction. In the case of *Townscape Madrid*, the image is from *Pictures of Pigment*, a series in which Muniz reproduced paintings by artists like Monet, Klimt, Matisse, Munch, Malevich and Gerhard Richter with pigments. The last-named artist is the author of the work he used as the point of departure for *Townscape Madrid*, more specifically, one of Richter's large scale photo-paintings created in 1968 with the same title, belonging to a series of urban landscapes painted using aerial photos of cities. In this piece Vik Muniz embarks on a double process of reconstruction of the work by Richter. On one hand, he reverts the colour to its original material: the pigment dust he uses to create the work. On the other, while Richter used a photograph to create a painting with the language of the former, Muniz performs a return of painting to its original photographic support. A photographic support which, in turn, fulfils a final and decisive function: it allows the pigment used in the piece (deposited on, not affixed to the support) to find permanence in this medium—a replacement of painting.



Alberto Martín

CE01001 / Antoni Muntadas (Barcelona, 1942)

On Translation: Stand By

2006. Caja de luz. 120 x 240 cm

Partiendo del arte conceptual, en el que participó activamente a través de Grup de Treball, en la Barcelona de la década de los setenta, Antoni Muntadas ha ido integrando en su trabajo herramientas como la fotografía, el videoarte o el *netart*, que se han convertido en sus soportes característicos (se define a sí mismo como “artista mediático”).

Estudió ingeniería y se trasladó a Nueva York en 1971, ciudad que ha terminado por ser su residencia habitual. Toda su trayectoria, que se articula en unos pocos proyectos de amplias derivaciones, está dirigida, en sus propias palabras “a hacer visible lo invisible”. Pero no en un sentido esotérico o simbólico, sino inmanente, siendo lo invisible las estrategias que utilizan los poderes políticos y económicos para manipular la opinión pública. Uno de sus recursos para lograr este objetivo es analizar la interrelación entre arquitectura y vida social, convirtiendo el lugar en la representación del acontecimiento.

Stand By forma parte de *On Translation* (1995), uno de esos vastos proyectos mencionados, y comprende en la actualidad más de cuarenta obras individuales. Muntadas concibe la traducción a que alude el título

no solo como el procedimiento lingüístico, sino como todos los procesos de manipulación y cambio de sentido que tienen lugar en nuestra sociedad.

En relación con nuestra fotografía, podríamos citar entonces la conversión de lo privado en público, de lo cultural en económico.

La cola es un ritual social estandarizado, que se repite ante las más variadas ofertas y en los más diversos lugares, también ella intercambiable y anónima. Una cola pone a prueba las habilidades sociales, la paciencia, el humor... asimismo es un molde que regula de forma voluntaria una colectividad desordenada. A comienzos del siglo XXI las colas son una metáfora lúcida de nuestro mundo superpoblado, en continuo movimiento, cada vez más homogéneo tanto en atuendos como en aficiones. Un mundo consumista en el que una cola plasma las tensiones entre oferta y demanda, que resulta en sí misma un reclamo, que es emblema de acuerdo social. La deshilachada cola de la imagen cumple con todo lo dicho, pues corresponde al acceso al Campanile, en la veneciana plaza de San Marcos.

CE01001 / Antoni Muntadas (Barcelona, 1942)

On Translation: Stand By

2006. Lightbox. 120 x 240 cm

Originally hotwired to conceptual art, a practice he was actively involved in with the Grup de Treball collective in 1970s Barcelona, Antoni Muntadas gradually added a variety of tools to his work, namely photography, video-art and net.art, which eventually moved to centre place in his working process and he now in fact defines himself as a “media artist”.

An engineer by training, Muntadas moved to New York in 1971, and has lived and worked there since. In his own words, his whole career, comprising a few separate projects with broad derivations, aims to “make the invisible visible.” Yet not in an esoteric or symbolic sense. Instead he means in a more imminent way, the invisible being the strategies used by political and economic powers to manipulate public opinion. One of the tactics employed to achieve his goal is to examine the interrelation between architecture and social life, transmuting place into the representation of the event.

Stand By I is in fact part of *On Translation*, one of those vast wide-ranging projects just mentioned, which he begun in 1995 and now comprises over 40 individual works. Muntadas understands the

“translation” referenced in the title not only as a procedure of linguistic transfer, but also as the totality of the processes of manipulation and change of meaning that take place in our society. With regards to the photograph under discussion, we could touch on the conversion of the private into public, or of the cultural into economic.

Standing in line or queuing is a conventional social ritual, repeated again and again for the most varied reasons and in all kinds of places. It is also interchangeable and anonymous. A queue puts social skills to the test, not to mention patience or humour. It is also a mould for voluntarily regulating a disorganised group or community. In the early 21st century, the queue is a telling metaphor for our overpopulated world, constantly on the move and increasing homogeneous, both in ways of dressing and in interests. A consumerist world in which a queue expresses the tensions of supply and demand, acting in itself as a lure, as an emblem of social consensus. The frayed queue in the image is an eloquent example of what we have just said, taken from the entrance to the Campanile in Piazza San Marco, Venice.



CE00466 / Isabel Muñoz (Barcelona, 1951)

Sin título

2000. Fotografía en blanco y negro virada al selenio. 112 x 114 cm

Muchos son los síntomas que caracterizan el discurso fotográfico contemporáneo. Entre ellos la conversión del ejercicio de registro, concebido tan solo como calco de la realidad o émulo de ésta, en instrumento de indagación antropológica y herramienta textual. Varios frentes de la narrativa fotográfica se articulan como relatos culturales que desentrañan y se inmiscuyen en las dinámicas sociales y los mecanismos de significación y alegorías que tienen por territorio el ámbito expandido de la cultura visual en su acepción más ampliada y poliédrica. Isabel Muñoz es un claro ejemplo de esa opción del discurso que se convierte en ejercicio de interpretación y comprensión de la cultura del *otro*. En tanto observadora voraz de sus circunstancias e intérprete de las sintomatologías de la cartografía global y sus zonas límites, su obra adquiere el rango de texto de cultura y soporta, por tanto, el grado de representación de la subjetividad lateral, ésa que se desplaza y desatiende la centralidad como norma. Cada propuesta suya se organiza a tenor de un registro sofisticado y exclusivo de la experiencia del *otro*, de su cosmogonía y modos filosóficos de entender y concebir la vida. El resultado alcanza entonces una dualidad que intensifica el hecho fotográfico, al convertirse éste último en propuesta de escritura. Su carrera profesional ha incursionado en los territorios de la publicidad, la prensa y el cine, ampliando así sus modos de relación con el

CE00466 / Isabel Muñoz (Barcelona, 1951)

Untitled

2000. Selenium toned B&W photograph. 112 x 114 cm

Among the many signs underpinning the contemporary photographic discourse are the conversion of the exercise of recording—exclusively conceived as an exact replica of reality or as an imitation of it—into an instrument for anthropological investigation or a textual tool. Several fronts of the photographic plot are organised as cultural narratives unravelling and meddling in the social dynamics and the mechanisms of meaning, as well as in those allegories whose territory is the expanded sphere of visual culture in its widest and most multifaceted sense. The work of Isabel Muñoz is a clear example of that discursive drive that is turned into an exercise of interpretation and understanding of the culture of the other. As a voracious observer of her circumstances and a reader of the symptomology of the global cartography and its border areas, her work acquires the category of a cultural text and therefore functions as a representation of lateral subjectivity, one that shifts and disregards centrality as a norm. Each one of her proposals is organised on the basis of a sophisticated and exclusive record of the experience of the *other*, its cosmogony and its philosophical ways of understanding and conceiving life. Then, the result signals a duality that intensifies the photographic fact, turned into a proposal of writing. It is no coincidence that Muñoz's professional career has made forays into the territories of advertising, media and

fenómeno de la información y la imagen.

Esta pieza describe la arquitectura de una magnífica composición corporal que se recrea en la belleza de la anatomía y sus dimensiones alegóricas como cuerpo social. Un modo de subrayar los contrastes y la dimensión escultural del cuerpo sin que entren en juego otros elementos que pueden resultar en distracciones o digresiones. El cuerpo, el sujeto, la identidad tráfuga, portadores de una experiencia cultural que siempre es disidente por fuerza, ocupan el centro mismo del locus hermenéutico de su poética. La raza negra, danzante o no, emancipada o no, le ofrece a la artista una plasticidad que ella potencia mediante un registro de inclinación rabiosamente clásica tendente a la exaltación de los detalles. Los maras, el flamenco, la danza khmer camboyana, los bailes africanos y orientales, el barroco como estética del exceso, el ilusionismo de la lucha turca y las prácticas contorsionistas chinas, están entre los intereses temáticos sobre los que se ha orquestado el corpus mayor de su obra. El cuerpo y su sensualidad llega a ser entonces el centro de toda su especulación fotográfica, se convierte en una auténtica obsesión. El misterio, la ambigüedad, los afectos encontrados y la sensualidad convertida en estado primero y último de la belleza, orientan las claves y las señas del trabajo de esta fotógrafa. Esta pieza señala y subraya la armonía del cuerpo como virtud de la imagen.

cinema, thus expanding her modes of relationship with the phenomena of information and image.

This work describes the architecture of a superb corporal composition that takes delight in anatomy and in its allegorical dimensions as a social body. A means of underscoring the contrasts and the sculptural dimension of the body without lending attention to other elements that may result in distractions or digressions. The body, the subject, a rogue outsider identity, bearers of a cultural experience that is dissident by necessity, occupy the very centre of the hermeneutic locus of her poetics. The black race—either dancing or not, either emancipated or not—offers the artist a plasticity that she enhances through a vocabulary with a fiercely classic orientation, inclined to extol detail. *Maras*, flamenco, Cambodian Khmer dance, African and Oriental dances, the Baroque as an aesthetic of excess, the illusionism of Turkish wrestling, and Chinese contortionism, are some of the subject matters around which Muñoz has organised her practice. The body and sensuousness occupy the centre of all her photographic speculation, becoming a genuine obsession. Mystery, ambiguity, affection and sensuality turned into the primeval and final stage of beauty, mark the keys and the signs of the work of this incredible photographer. This particular piece signals and highlights the harmony of the body as a virtue of image.



CE00502 / Juan Muñoz (Madrid, 1953; Ibiza, 2001)

Del borrar

1986. Hierro y barro. 150 x 325 x 20 cm

Entre 1986 y 1988, Juan Muñoz realizó un grupo de esculturas o instalaciones escultóricas protagonizadas por la figura aislada de un muñeco de ventrílocuo. Las más célebres son *The Wasteland* (1986), que lo presenta al fondo de un extenso suelo de diseño geométrico, y *Ventrilocuo mirando un doble interior* (1988), en la que es enfrentado, como espectador, a dos dibujos del artista. Existe en una colección particular belga una obra de configuración muy similar a *Del borrar*: una superficie de apoyo, el muñeco sentado y una plancha de hierro con una representación arquitectónica. En otras dos obras se muestra “demediado”: con la parte superior del cuerpo dentro de una caja (*Gracias*, 1988) y reducido a dos piernas colgantes (*Un mes antes*, 1986). *Del borrar* es una obra poco conocida, adquirida a la galería Marga Paz en el mismo año de su realización y expuesta después sólo en una ocasión, en la colectiva *Forms from Spain: End of 20th Century Spanish Art*, comisariada por Alicia Murría para el Athens Exhibition Centre, en el contexto de la feria Art Athina 1995. El interés por el ventrilocuismo acompañó siempre a Muñoz. Le dedicó varios textos, entre los que destaca *El ventrilocuismo es una forma de polifonía*, en el que afirma: “De todos los sentimientos el más hondo es la extrañeza, y el muñeco charlatán lo es doblemente, pues todo aquello que lo conforma y lo hace ser ya

le es ajeno”. Éste le brindó, en un momento decisivo de su carrera, la oportunidad de acercarse a la figura sin involucrarse en el naturalismo y de materializar su ideal de una obra que contiene una narrativa implícita y que no necesita al espectador. La idea de “un monólogo continuo en una habitación” se vincula a una relación paradójica entre sonido y mutismo que Muñoz puso en escena repetidamente. El componente teatral es muy acusado en su producción y está ligado a menudo a “situaciones” arquitectónicas. Aquí se trata de una representación de un espacio abovedado y delimitado por pilastras; conociendo su devoción por Francesco Borromini cabe imaginar no sólo que el dibujo en hierro hace referencia a una de las capillas de planta circular u oval del gran arquitecto barroco sino incluso que el enigmático título de la pieza constituye un homenaje a éste. Muñoz estudió durante algún tiempo la carrera de Arquitectura. En 1982 comisarió la exposición *Correspondencias: 5 arquitectos 5 escultores* y las primeras esculturas que dio a conocer, de 1984, adoptaron los modelos arquitectónicos del minarete, la escalera o el balcón. Son, al igual que la capilla (o la hornacina) representada aquí, armazones para la observación, para el establecimiento de relaciones visuales con puntos de vista privilegiados.

CE00502 / Juan Muñoz (Madrid, 1953; Ibiza, 2001)

On Erasing

1986. Iron and clay 150 x 325 x 20 cm

Between 1986 and 1988 Juan Muñoz executed a small group of sculptures, or sculptural installations, featuring the isolated figure of a ventriloquist's dummy. Perhaps the most celebrated of these is *The Wasteland*, 1986, depicting the small figure on the other end of a geometrically patterned floor. Also widely known is *Ventriloquist Looking at a Double Interior*, 1988, with the dummy contemplating two drawings by the artist, as if it were a spectator. There is also a piece in a Belgian private collection formally similar to *Del Borrar*: a supporting surface, a seated dummy and an iron sheet, with an architectural representation. In another two works the dummy appears severed in two, with the upper part of the body inside a box (*Gracias*, 1988) and reduced to two hanging legs (*Un mes antes*, 1986). *Del Borrar* is not one of his best-known pieces, having been acquired by the Madrid Region from Galería Marga Paz in the year it was created. In fact since then it has been exhibited only once, in the group exhibition *Forms from Spain: End of 20th Century Spanish Art*, curated by Alicia Murría for the 1995 Art Athina fair held at the Athens Exhibition Centre, when Spain was that year's focus country.

Muñoz's lasting fascination with ventriloquism was documented for the first time back in 1981, in some notes and drawings from his time in New York. He devoted several texts to the matter, including one called *Ventriloquism is a Form of Polyphony*, where he claimed: “Of all feelings, the sense of the uncanny is

perhaps the most profound, and the talking dummy is doubly uncanny, for anything informing, making it being, is already alien to it.” At a certain moment in his career, he decided to address this interest and the figure of the ventriloquist's dummy though without any naturalistic intention, instead rendering his ideal of a work that contains an implicit narrative and yet somehow does not need the beholder: “In some works with isolated characters, the concept is an ongoing monologue inside a room.” An idea that ties in with a paradoxical connection between sound and silence that Muñoz returned to over and over again. In his production, the theatrical component is heavily pronounced and is often related to architectural “situations.” Here we see the depiction of a vaulted space, delimited by pilasters. Knowing his devotion for Francesco Borromini, we may infer not only that the drawing in iron would allude to one of the circular or oval plans conceived by the great Baroque architect, but that the enigmatic title of the piece could be a veiled homage to him. Muñoz had studied architecture for a time and in 1982 he curated the exhibition *Correspondencias: 5 arquitectos 5 escultores*, while the first sculptures he showed, from 1984, adopted the architectural models of the minaret, the stairs or the balcony. They are, just like the chapel (or the niche) we see here, elements for observation, places to establish visual relations with privileged vantage points.

Elena Vozmediano



CE00975 / Marina Núñez (Palencia, 1966)

Sin título

1999. Fotografía digital, (infografía). 149 x 125 cm

Desde los inicios de su trayectoria artística Marina Núñez ha demostrado un especial (y también espacial, al crear obras en función de los lugares que las acogían) interés por la reflexión y la interrogación sobre la identidad individual y plural de la mujer, dentro de un mundo y de una sociedad diseñadas y regidas por los hombres. Ya a partir de sus primeras series de *Históricas* y *Monstruas*, venía cuestionándose diferentes aspectos relacionados con una búsqueda de la identidad, al principio signada por la esfera de lo femenino y que, a finales de los noventa, centrará su mirada sobre el universo tecnológico-humano a través de la serie *Ciencia Ficción*, con la que empieza a trazar toda una cartografía plástica y conceptual en torno a la simbiosis entre la identidad humana y la tecnología, plasmada en la imagen del ciborg. Este término, que tiene su origen en la palabra inglesa *cyborg*, abreviatura de organismo cibernético (*cybernetic organism*), ha sido ampliamente tratado por Donna Haraway en su *Manifiesto para ciborgs*, y que cada vez con más frecuencia se va asentando en la sociedad como una práctica, no ya de futuro sino de auténtico presente.

Empleando estas estrategias conceptuales y visuales construye un universo plástico muy personal, dotado de fuertes valores pictóricos (no en vano se sigue

considerando pintora, pese al empleo de nuevos lenguajes digitales) y habitado por diferentes criaturas, a medio camino entre lo humano y lo cibernético, que constituyen un futurible y singular bestiario. De esta forma, va a dar vida a una amplia y diversa fauna de criaturas que habitan en las ambiguas fronteras que separan lo real de lo ficticio, lo natural de lo cultural, lo reconocible de lo imposible.

Esta obra visita y transita por estos paisajes híbridos, característicos de la serie *Ciencia Ficción*, en los que lo humano se deshumaniza, y lo inanimado parece cobrar vida propia. Cuerpo de mujer, revestido de una geografía física y sensual, en la que la música de las curvas se combina con el rigor geométrico de las formas ortogonales. Una criatura que se nos antoja unida al cordón umbilical de un inquietante prisma-placenta, del que extraer energía y conocimiento. Curioso híbrido entre la carne humana y la carne transformada en pura y dura geometría.

Esta fotografía sobre papel es un claro (¿tal vez deberíamos decir oscuro?) ejemplo de ese singular diálogo entre lo natural y lo artificial, entre la vida física y la vida programada, que signa y significa buena parte de los intereses plásticos y conceptuales que esta artista nos propone con sus obras.

CE00975 / Marina Núñez (Palencia, 1966)

Untitled

1999. Digital photograph (infographic). 149 x 125 cm

Since the beginnings of her art practice, Marina Núñez has demonstrated a special, and spatial—she has created works taking into account the specific characteristics of the exhibition venue—interest in a questioning and rethinking of women's individual and collective identity in a world and society designed and ruled by men. In her early series of *Hysterical* and *Monstrous* women she already questioned various aspects related with the search for identity, initially focused on the sphere of the female and then redirecting her gaze since the late 1990s toward the technological-human universe in her *Ciencia Ficción* [Science Fiction] series, with which she began to draw a complete plastic and conceptual cartography around the symbiosis of human identity and technology materialised in the image of the cyborg. The term, an abbreviated conflation of the words cybernetic and organism, was first explored in depth by Donna Haraway in her *Cyborg Manifesto* and is increasingly consolidated as a practice in society, not only for the future, but already with deep roots in the present.

In using these conceptual and visual strategies, Núñez builds a highly personal visual universe endowed with strong pictorial values—it is no surprise to hear that she still considers herself a painter notwithstanding

her use of new digital languages—and inhabited by a range of creatures, half way between the human and the cybernetic, making a singular bestiary that could become a reality in the future. Hence, she gives life to an extensive and diverse fauna of creatures living in the fuzzy borderland separating the real from the fictional, the natural from the cultural, the recognisable from the impossible.

This work visits and passes through those hybrid landscapes, typical of her *Ciencia Ficción* series, where the human becomes dehumanised, and the unanimated seems to take on a life of its own. A female body invested with a physical and sensuous geography, in which the music of curves is grafted onto the geometric rigor of orthogonal forms. A creature that we imagine connected to the umbilical cord of a disquieting prism-placenta from which to extract energy and knowledge. A curious hybrid between human flesh and flesh transformed into blatant geometry. This photograph on paper is a clear (perhaps we should say dark) instance of that singular dialogue between the natural and the artificial, between physical life and programmed life, that signals and gives meaning to a good portion of the visual and conceptual interests this artist explores in her works.



Francisco Carpio

CE00341 / Aitor Ortiz (Bilbao, 1971)

Destructuras 005

2000. Fotografía digital sistema Lambda. 49,5 x 123 cm

El destacado lugar que ocupa Aitor Ortiz dentro de la escena fotográfica española viene dado, no solo por ser uno de los artistas que mejor ha trabajado la relación entre fotografía y arquitectura, sino también por el inteligente y creativo uso que ha sabido hacer de los recursos digitales. Su relación con lo arquitectónico no es la del fotógrafo profesional dedicado a la arquitectura, sino que se estructura como parte de una reflexión más amplia sobre el espacio, lo constructivo, la escultura, los materiales, la perspectiva o la profundidad.

El paisaje, como elemento relacionado con el análisis espacial y la construcción de la mirada, es otro de sus grandes ámbitos de creación. Aitor Ortiz es probablemente uno de los fotógrafos españoles que mejor ha desarrollado la expansión del soporte fotográfico hacia la escultura y la instalación. Con ello trabaja un doble territorio, el de la propia construcción de la imagen fotográfica, pero también, y más importante, el papel del espectador y su punto de vista. Las “proyecciones” de lo fotográfico desarrolladas por Aitor Ortiz en propuestas como *Espacio Latente* o *GAP* juegan con la imagen, la luz, los soportes materiales y lo escultórico, generando estructuras que envuelven al espectador y definen una dimensión espacial que incorpora tanto al observador como a la obra misma.

CE00341 / Aitor Ortiz (Bilbao, 1971)

Destructures 005

2000. Lambda digital photo. 49,5 x 123 cm

The key place Aitor Ortiz occupies in Spanish photography today is due not only to his reputation as one of the artists who most effectively negotiates the connection between photography and architecture, but also to his intelligent and creative use of digital resources. His affiliation with architecture is not that of a professional photographer dedicated to architecture, instead it is conceived as part of a wider rethinking of issues pertaining to space, construction, sculpture, materials, perspective and depth.

Landscape, as a key element in spatial analysis and the construction of the gaze, is yet another core concern of his creation. Ortiz is possibly one of the Spanish photographers most instrumental in expanding photography towards sculpture and installation. He addresses it through two separate directions, namely, the territory of the construction of the photographic image, but also and most importantly, the role of the spectator's viewpoint. Ortiz's “projections” of the photographic developed in works such as *Espacio Latente* [Latent Space] or *GAP* play with image, light, material supports and the sculptural, giving rise to structures which envelop the spectator and define a spatial dimension co-opting both beholder and the work itself.

La serie *Destructuras*, iniciada en 1995, corresponde al comienzo de su trayectoria, aunque es una propuesta que se ha continuado desarrollando a lo largo de los años. En palabras del propio artista, con este bloque de trabajo pretende “... abordar el fenómeno arquitectónico desde el punto de vista de la representación. Analizar y deconstruir la estructura del edificio, desvelar su funcionamiento espacial y escuchar su silencio”. Las “arquitecturas” que aparecen en estas fotografías aparecen simplificadas y transformadas en formas geométricas puras y esenciales, depuradas y situadas más allá de lo funcional o lo habitable.

La repetición, la multiplicación y el extrañamiento de la perspectiva transportan estas imágenes desde la facultad descriptiva de lo fotográfico hacia la abstracción. Aitor Ortiz enfrenta al espectador a unas obras desafiantemente construidas en el umbral entre lo real y lo ficticio, con el fin de alterar tanto su percepción sensorial como una lectura convencional del espacio y de la arquitectura. *Destructuras 005*, una de las piezas de la serie con mayor presencia escultórica, plantea una de estas “formulaciones depuradas” de lo arquitectónico basándose en la curva, los círculos concéntricos, el ensamblaje modular y la definición del espacio a partir de la línea.



Though *Destructuras* [Destructures] is a series he began in 1995, at the beginning of his career, Ortiz continues working on it over the years. As he says himself, in this body of work he wishes to “address the architectural phenomenon from the viewpoint of representation. Analysing and deconstructing the structure of the building, unveiling its spatial operational and listening to its silence.” The “architectures” we see in these photographs seem to have been simplified and transformed into pure, essential geometric forms, purged and placed beyond the functional or the inhabitable.

Repetition, multiplication and an estranged perspective shift these images from the descriptive quality of the photographic towards abstraction. Aitor Ortiz confronts the spectator with works built on the unsettling threshold between reality and fiction, with a view to altering their sensorial perception and complicating a conventional reading of space and architecture. *Destructuras 005*, one of the works from this series with the greatest sculptural entity, is one of those “purged formulations” of the architectural anchored in the curve, in concentric circles, in modular assemblage and a definition of space based on the line.

Alberto Martín

CE01202 / Pedro Ortuño (Valencia, 1966)

Salar: Paisaje de fantasía

2007. Instalación audiovisual (detalle). 8'

Como videoartista, Pedro Ortuño ha trabajado generalmente en el ámbito de lo concretamente social. En Valencia o en Palestina, en forma semidocumental o en ficción. Pero también se ha preocupado de cuestiones más abstractas, como la actividad artística y la ocupación del espacio. Es significativo que Ortuño cite a Pere Portabella, ese cineasta y ciudadano resistente al franquismo político y formal: "Cuando he hecho cine, lo he hecho siempre como medio, como lenguaje, para poder con toda libertad estructurar un lenguaje propio para desarrollar como realizador mi trabajo..." Y, sin embargo, nadie puede acusar a Portabella de formalismo.

En este caso, el de la Serie *Precinema: Esculturas Precinemáticas*, a la cual pertenece *Salar: Phantasy Landscape*, lo político es más implícito que explícito, el contenido analiza más lo autorreferencial del arte. De igual manera que los pintores clásicos utilizaban la cámara oscura, la retícula o aquellos medios técnicos que les ofrecía su época para ayudarles en su trabajo, hoy tenemos otras herramientas. Ortuño sabe que todo arte no estrictamente corporal (como la danza o el canto) tiene algo de tecnológico, de artificial, si se prefiere. El tema aquí es una recreación poética del paisaje de lo que hoy es uno de los depósitos de sal explotados

más famosos del mundo, el de Uyuni, en Bolivia, 12.000 km² de blancura impoluta que sirven para calibrar los satélites en órbita terrestre. La instalación es una mesa de buenas dimensiones y paredes acristaladas sobre la que se proyectan imágenes actuales o transformadas de lo que hasta hace unos 40.000 años fue parte del Ballivian, un inmenso lago a más de 3.500 metros de altura que incluía el actual lago Titicaca.

La cámara oscura a la que se refiere Ortuño en este trabajo fue utilizada sobre todo durante el barroco y en gran medida barroco es *Salar*, con sus transparencias, sus reflexiones, sus trampantojos. Aquí la trampa se ve aumentada por la proyección, que añade el factor tiempo a lo que normalmente era un recurso estático.

Es un trabajo reflexivo en el que la imagen del vídeo de unas banderas internacionales aportan un punto no tan formal; pero, ¿y aunque así fuera? Sin el menor deseo de limitar el devenir de las artes visuales a una cuestión semántica, tal y como vino haciendo buena parte de la modernidad, la investigación formal y su presentación pública siguen teniendo sentido. Aquí se habla de un lento cataclismo natural, mañana esta mesa mágica puede estar poblada por otros temas.

CE01202 / Pedro Ortuño (Valencia, 1966)

Salar: Phantasy Landscape

2007. Audiovisual installation (detail). 8'

As a video-artist, Pedro Ortuño has generally worked in the field of the specifically social, either in Valencia or in Palestine, in a territory somewhere between documentary and fiction. But he has also shown a concern for more abstract matters, such as art practice and how space is occupied. In this regard, Ortuño's quote of Pere Portabella, a filmmaker and activist against political and formal Francoism, is quite significant: "When I made cinema, I always did it as a medium, as a vernacular, to be able to freely articulate a personal language to develop my work as a filmmaker..." Having said that, no one could accuse Portabella of formalism.

In the particular case of the series *Precinema: Esculturas Precinemáticas* [Precinema: Precinematic Sculptures] from which *Salar: Phantasy Landscape* is taken, the political is more implicit than explicit, and the content instead analyses the self-referential in art. Just as the old masters of painting used the camera obscura, the grid or whatever technical media their time offered them to help them in their work, we now have other tools at hand. Ortuño is aware that there is something technological, artificial so to speak, to any art which is not strictly corporeal, for instance dancing or singing. Here, the subject matter is the poetic recreation of

the landscape of what is currently one of the most famous salt mines in the world: the Uyuni salt mine in Bolivia, 12,000 km² of immaculate white that is used to calibrate satellites orbiting around the earth. The installation consists of a large table and glass walls, showing projections of present-day or altered images of what until around 40,000 years ago was part of Ballivian, a huge lake at over 3,500 metres high, that includes the current Lake Titicaca.

The camera obscura Ortuño refers to in this work was used, above all, in the Baroque period. And to a large extent, *Salar* is baroque, with its transparencies, reflections and *trompe l'oeils*. Here the *trompe*, the deceit, is even further enhanced by the projection, which adds a time factor to what was once a static device.

This is a reflective work, further complicated with the none too formal nuance of some international flags. But this lack of formalness presents no problem. Without the slightest desire to restrict the future of visual arts to the purely semantic, as modernism tried to do, formal research and its public presentation continue making sense. Here, a slow natural cataclysm is being unfolded; tomorrow, this magical table could be peopled by other subject matters.



CE01148 / Ouka Leele (Madrid, 1957)

Peluquería

(Serie: Peluquería) 1979–1980. Fotografía en blanco y negro. 30 x 24 cm

Los primeros pasos de Bárbara Allende Gil de Biedma como creadora tienen lugar a finales de los años setenta en Madrid. En 1978 se traslada a Barcelona con otros jóvenes artistas como El Hortelano o Ceesepe, que pronto serán figuras bien conocidas de la denominada movida madrileña. Es precisamente inspirándose en un imaginario mapa de estrellas dibujado por el primero de donde tomará el nombre, Ouka Leele, por el que es conocida.

En 1980 empezó a realizar sus obras más características, fotografías en blanco y negro coloreadas, que crean escenas con reminiscencias simbolistas o surrealistas. Se trataba de un recurso utilizado en los primeros tiempos de la fotografía para mantener su equivalencia con la pintura. Estas “fotoacuarelas”, de colores ácidos y marcado sentido escenográfico, crean imágenes de gran poder alegórico. La enorme complejidad de algunas de ellas, como *Atalanta e Hipomene* (1986), se convierte para la autora en un valor en sí mismo, pues tanto o más que el resultado le interesa la situación real que hay que crear. Lo podemos comprobar en obras que conllevaban una amplia convocatoria pública (Segovia, 2008 y Madrid, 2006 y 2009). Por otra parte, en 2002 acometió la tarea de pintar un inmenso mural sobre piedra en la localidad murciana de Ceutí, su

CE01148 / Ouka Leele (Madrid, 1957)

Hairdresser's

(Serie: Peluquería) 1979–1980. B&W photograph. 30 x 24 cm

Bárbara Allende Gil de Biedma's first steps as an artist can be traced back to later seventies in Madrid. In 1978 she moved to Barcelona with other young artists including El Hortelano and Ceesepe, who would soon in turn become leading lights in the Madrid-based movement known as the *Movida*. And it was precisely in an imaginary map of stars outlined by El Hortelano where she found the name, Ouka Leele, she is now known by.

In 1980, the artist began to create her best-known pieces—coloured black and white photographs—depicting scenes with symbolist or surrealist leanings. She revived this recourse from the early stages of photography with a view to maintaining its equivalence with painting. These “photo-watercolours” with their acid hues and patent scenographic sense, create images with a strong allegorical power. For the artist, the huge complexity of some of them, such as *Atalanta e Hipomene*, 1986, is a value in itself, because she is often as—or even more—interested in the real situation she wishes to create than the end result itself. Something we can ascertain in the pieces involving a large number of public participants (Segovia, 2008 and Madrid, 2006 and 2009). On another note, in 2002 she undertook the task of painting a vast mural

única obra hasta la fecha de tales características.

Esta fotografía formó parte de la que fuera su primera exposición, en la barcelonesa galería Spectrum (1979), titulada precisamente *Peluquería* (serie que se prologaría en el tiempo, con fotografías tanto en blanco y negro como en color). Constaba de una serie de retratos cuyos personajes, pertenecientes al mundo del arte, el cine y el teatro, se adornaban con los tocados más extravagantes: tortugas, pulpos o, como en esta ocasión, botellas. El retratado es El Hortelano, pintor de los más representativos de la época. El escenario al aire libre evoca ese tipo de reportaje de moda realizado en entornos urbanos carentes de glamour, una reivindicación de lo suburbial y lo local que tenía mucho que ver con el espíritu de la movida. En la imagen se combina el interés característico de aquellos años por la moda y el diseño (y por la creación de una imagen personal muy cuidada), con elementos aparentemente antagónicos o repulsivos. El resultado tiene un aroma surrealista y humorístico, que se alinea en la misma dirección de fotógrafos que, desde Fontcuberta a Ciuco Gutiérrez, pasando por Pérez Mínguez, plantearon una alternativa a la fotografía documental predominante en décadas anteriores.

work on stone in the town of Ceutí, Murcia, her only piece of this kind to date.

This photograph was part of her first exhibition, held at the Barcelona gallery Spectrum in 1979, titled *Peluquería*, a series that would extend in time, with black and white and also colour photographs. It consisted of a number of portraits whose models were well-known names from the arts, cinema and theatre who donned the most extravagant ornaments on their heads: turtles, octopus or, as in this occasion, bottles. Here the model is El Hortelano, at the time one of the country's most famous painters. The open-air scene is reminiscent of the kind of fashion shoot made in urban backdrops totally devoid of glamour, a defence of the inner city, so much in tune with the *Movida* spirit. The image combines an interest in fashion and design (and also the great care paid to the creation of personal image) so typical of those days, with apparently antagonistic and repulsive elements. The outcome has a surreal and humorous feel to it, very much in line with other photographers like Fontcuberta or Ciuco Gutiérrez, not forgetting Pérez Mínguez, who proposed an alternative to the documentary photography that had prevailed in previous decades.



CE00875 / Pablo Palazuelo (Madrid, 1916; Galapagar, 2007)

SYDUS I

1997. Óleo sobre lienzo. 177 x 222 cm

La obra de Pablo Palazuelo destaca en el panorama del arte español de la segunda mitad del siglo XX por su amplia investigación de las posibilidades de la abstracción geométrica. Una obra estructurada en series dedicadas a una forma y sus variantes, un proceso racional basado en el descubrimiento –no la invención– de nuevas formas. Y cuyo resultado está, en palabras de Ana María Guasch: “a caballo entre la numerología, las partituras musicales y la que él denomina ‘transgeometría’ o ritmo de la naturaleza trasladado a las artes plásticas”. Palazuelo estudió Arquitectura en Madrid y Oxford. Aunque sus primeros dibujos eran de un constructivismo puro, en la estela de la Bauhaus en su vertiente más cercana a Paul Klee, viraría luego hacia la abstracción, con un fuerte componente geométrico y matemático. Su otra gran influencia es la filosofía oriental y las lecturas de Mircea Eliade y Gaston Bachelard. Esto ha escindido la interpretación de su obra en dos puntos de vista opuestos: el espiritualista y esotérico frente al científico. Además de como pintor, hay que señalar su trabajo como escultor en metal y, destacadamente, como dibujante, incorporando a la línea geométrica el temblor del gesto.

CE00875 / Pablo Palazuelo (Madrid, 1916; Galapagar, 2007)

SYDUS I

1997. Oil on canvas. 177 x 222 cm

Pablo Palazuelo's work looms large within the Spanish art scene in the second half of the 20th century thanks to its ambitious mining of the potentialities of geometric abstraction. His body of work can be organised into series devoted to a form and to its variations—a rational process based on the discovery (rather than on the invention) of new forms, and whose result stands, in the words of Ana María Guasch, “half way between numerology, musical scores and what he calls ‘trans-geometry’ or the rhythm of nature transposed to the visual arts.” Palazuelo studied architecture in Madrid and Oxford. His early drawings were made within a strictly Constructivist style, very much in the wake of the Bauhaus, in its orientation closest to Paul Klee, but he soon turned towards a brand of abstraction with a marked geometric and mathematical component. Other influences are Eastern philosophy, and his readings of Mircea Eliade and Gaston Bachelard. The varied agencies have led to a split in the interpretation of his practice into two opposing camps: a spiritualist and esoteric approach at odds with a scientific one. Apart from his activity as a painter, also worth underscoring are his metal sculptures and, very especially, his drawings balancing a geometric line with the

SYDUS I pertenece a una serie del mismo título, que indaga en ese universo de formas rectas, astilladas en haces de fragmentos o alineadas en sinuosos quiebros, que es uno de los tres o cuatro “motivos” generadores a lo largo de su trayectoria. Dos son los elementos a destacar en esta obra: la geometría rectilínea y angulosa, tan netamente distinta de las formas orgánicas y redondeadas de sus inicios, y el color. La intensidad y densidad del color en una gama que podemos calificar de “nocturna”. Cuando conocemos el significado del título, comprobamos que Palazuelo ha llegado a una síntesis decantada de la imagen del cielo nocturno, reduciéndolo a sus componentes esenciales y no figurativos. Y es que el nombre procede de Paracelso, cuya doctrina del *astrum in corpore* fue una de sus ideas más queridas. Corolario de su concepción del hombre como microcosmos, Paracelso inscribió el firmamento en el cuerpo humano y lo llamó *astrum* o *sydus*—inscripción de la geometría en lo orgánico, como hace el propio Palazuelo—. Cielo íntimo cuyo curso estelar realiza el recorrido del horóscopo de cada individuo. Así, los varios *sydus* aparecen como haces de energía o raras estrellas, que acaparan el firmamento azul del lienzo.

quivering gesture of the hand.

SYDUS I belongs to a series of the same name, investigating the universe of straight forms, broken into beams of fragments or aligned into sinuous shifts, comprising one of the three or four “motifs” behind Palazuelo's whole trajectory. Two elements ought to be underscored in this work: its rectilinear and angular geometry—so clearly differentiated from the organic and rounded shapes from his beginnings—and its colour; the intensity and density of colour in a range we could define as “nocturnal.” When we learn the meaning of the title we can be sure that Palazuelo has reached a stripped-down synthesis of the image of the night sky, reducing it to its essential, non-figurative elements. For the name comes from Paracelsus, whose doctrine of the *astrum in corpore* constituted one of his most cherished ideas, a corollary of his conception of man as a microcosm. Paracelsus inscribed the sky into man's body, and called it *astrum* or *sydus*—an inscription of geometry into the organic— as Palazuelo himself does. An intimate sky whose stellar course travels the horoscope of each individual. Thus, the different *sydus* are seen as beams of energy or as strange stars, taking up the whole of the blue sky of the canvas.



CE01358 / Martin Parr (Surrey, Reino Unido, 1952)

Benidorm

1998. Fotografía en color. 105 x 157 cm

Martin Parr puede ser considerado como el gran cronista del estilo de vida contemporáneo. Su obra ha otorgado un nuevo sentido a la fotografía costumbrista, un género que ha transformado y subvertido, procediendo a captar durante casi tres décadas los hábitos y gustos de nuestro tiempo: el modo de vestir, de alimentarse, de disfrutar del ocio, de viajar, de hacer turismo o de socializarnos. El referente privilegiado, aunque no exclusivo, de su obra, ha sido la amplia horquilla que definimos como clase media: desde las clases medias trabajadoras a aquéllas que han conseguido despegar y alcanzar ciertos niveles de bienestar y consumo. Su método predilecto ha consistido en hacer un uso renovado de la sátira y el rasgo caricaturesco.

En tal sentido, el acentuado humor que preside toda su obra puede considerarse como una digna herencia del género de la caricatura y de su capacidad para representar la pequeña “comedia humana”. Su centro de atención, efectivamente, se dirige hacia las facetas más banales, corrientes y a menudo grotescas del modo de vida de nuestras sociedades. Parafraseando a Baudelaire, podría decirse que las “verdades” por las que siente predilección Martin Parr, son “verdades vulgares”, pero verdades. Su estilo, afianzado ya a mediados de los años ochenta, se sirve del color y de una estética saturada para mostrar la realidad de un

mundo presidido por lo trivial, el exceso, la estandarización, la mediatización y la globalización.

Entre los temas y espacios predilectos de Martin Parr a lo largo de su trayectoria aparecen el tiempo vacacional de las clases medias, especialmente de sus compatriotas británicos, y la playa. Ambos aspectos están presentes en esta imagen titulada *Benidorm*, un lugar al que el autor ha dedicado una atención por menorizada. Aparecen también aquí algunos rasgos fundamentales de su característico estilo, tan proclive a la estridencia visual. Podemos observar el uso del primer plano para convertir el fragmento en signo, la saturación y el contraste de color para resaltar el diálogo del glamour con el mal gusto, y el aislamiento del detalle significativo para pasar de un nivel descriptivo a un nivel simbólico.

El propio Martin Parr declaraba en una entrevista: “Me gustan lugares como Benidorm. No de una forma condescendiente. Me gusta realmente el brillo y el glamour que conlleva la orilla del mar”. Y, efectivamente, aquello que registra su fotografía, es la condensación en la playa turística de un mundo que ante todo se muestra a la mirada del otro, que se resiste a perder los signos del lujo y la ostentación, donde el bronceado es un síntoma y el sedentarismo un adjetivo del ocio vacacional.



CE01358 / Martin Parr (Surrey, UK, 1952)

Benidorm

1998. Colour photograph. 105 x 157 cm

Martin Parr is widely regarded as one of the great chroniclers of contemporary life. His work has instilled new meaning into genre photography, which he has both transformed and subverted, capturing the habits and tastes of our time over the last thirty years: our way of dressing, of eating, of entertainment and leisure, of travelling, of tourism, of socialising. A constant, though not exclusive, presence in his work has been the wide social spectrum we have come to call the middle classes: from the lower middle class to those who have managed to do well and reach a certain standard of comfort and consumption. Parr's favourite method consists in making a constantly renewed use of satire and caricature.

In this regard, the humour underlying his whole body of work might well be seen as a true legacy of the genre of caricature and its power to depict the little “human comedy.” Indeed, his attention usually focuses on the most trivial, ordinary and often grotesque details of the way of life in our societies today. Paraphrasing Baudelaire, we could say that the “truths” Martin Parr feels a predilection for are “vulgar truths,” yet truths for all that. His style, already well honed by the mid-1980s, relies on the use of colour and a saturated aesthetic to bring to the

surface the reality of a world ruled by the banal, excess, standardisation, mediation and globalisation.

Over his career Martin Parr has returned once and again to middle-class leisure, particularly of his own fellow countrymen, and to the beach. Both features are combined in this image bearing the title of *Benidorm*, a location the artist has devoted special attention to. It also contains other recurrent features in Parr's unique style, so inclined to visual garishness. Also worth underscoring is the use of the close up in an attempt to turn the fragment into a sign, saturation and a contrast in colour to highlight the dialogue of glamour with bad taste; and the isolation of key details, thus moving from a descriptive to a symbolic level.

“I like places like Benidorm”, Martin Parr once said in an interview, “but not in a condescending way. I really like the gloss and glamour that goes with the beach.” Indeed, what this photograph depicts is the condensation of the tourist beach in a world that shows itself, above all, to the gaze of the other, that refuses to dispense with signs of luxury and ostentation, in which a tan is a symptom and sedentary life an attribute of vacational leisure.

CE00606 / Ester Partegàs (Barcelona, 1972)

Polylumpious tetraflacidontics R, Y, W

2004. Esmalte sobre acetato. 104 x 182 cm

Polylumpious Tetraflacidontics es una extensa serie que Ester Partegàs ha venido desarrollando y que toma como punto de partida la reproducción de etiquetas de productos alimenticios, y, más en concreto, la descripción de los ingredientes que dicho alimento contiene.

La crítica a la sociedad de consumo es el eje alrededor del que gira toda su obra, la banalización del capitalismo, y nuestra irresistible sumisión al mismo. Pero llama la atención como Partegàs, en lugar de negarlos, reutiliza los materiales más contaminantes e indestructibles de la sociedad industrial para la representación de este asunto: vinilos, acetatos, resinas, plásticos, esprays, etc. Como denuncia de la contradicción en que vivimos, hemos de aceptarla y doblegarnos a ella sin remisión. Partegàs otorga categoría estética a todo lo que poluciona, y se recrea en la infinidad de envoltorios superfluos de los que nos vemos rodeados, así como nos muestra, en letras de escala aumentada, la inmensa cantidad de componentes ajenos que se añaden a los alimentos que consumimos: colorantes, conservantes, emulsionantes, etc. Todo ello en forma fragmentada, en destellos de bonitos colores, compone un cuadro que estamos deseando colgar en el salón de nuestra casa. Porque los objetos cotidianos, hasta

los más banales, y la basura y los detritus que generan, tienen poesía y magia también.

Bolsas de basura de plástico y papel, desechos no reciclables de todo tipo generados por la sociedad de consumo, son elementos también utilizados por Partegàs en instalaciones que critican una vez más los excesos de la sociedad capitalista en la que vivimos, e, igualmente que en la serie comentada, todo ello se presenta con gran primor, lleno de color y alegría aparente, en las salas de exposiciones donde se muestra. “Unidades de pensamiento” es como la artista llama a sus diferentes series.

Esta tensión alrededor del exceso de consumo y sus desechos lo convierte en una burla elegante, denuncia sagaz y paradójica a la vez. Partegàs se apropia de las estrategias de marketing de los envoltorios, donde todo es bonito, brillante y atractivo, y nos los devuelve arrugados y rotos, después de haber sido consumidos y tirados, pero siguen siendo atractivos, como retazos de cuadros pop. Éste es el juego irónico y crítico de Ester Partegàs, que nos recuerda constantemente con esta serie que no somos lo que comemos, sino lo que consumimos. En sus propias palabras: “Mi trabajo es un intento de rescatar el día a día con toda su versatilidad y sus significados conflictivos”.

CE00606 / Ester Partegàs (Barcelona, 1972)

Polylumpious tetraflacidontics R, Y, W

2004. Enamel on acetate. 104 x 182 cm

Riffing on labels for food products and, more specifically, the description of the ingredients they contain, Ester Partegàs has been working for some time on an extensive series she calls *Polylumpious Tetraflacidontics*. The whole of Partegàs' work is undergirded by a critique of consumerist society, the banalisation of capitalism and our unresisting capitulation to it. What is particularly striking is that, instead of countering them, in representing this subject matter Partegàs re-uses some of industrial society's most contaminating and indestructible materials such as vinyl, acetate, resin, plastic, aerosols, etc. In denouncing the contradiction we are caught up in, we must seemingly accept it and inexorably bow to it. Partegàs bestows an aesthetic category on all things polluting, luxuriating in the infinity of superfluous packaging around us and at the same time showing us, in magnified lettering, the boggling amount of extraneous elements added to the food we eat: artificial colouring, preservatives, emulsifiers, etc. And she does so fragmentarily, using flashes of pleasing colours to compose a work we would have absolutely no compunction in hanging on our living-room wall. Because daily objects, even the most banal ones, as well as the waste and debris they degenerate into, are also charged with poetry and magic.

Partegàs uses plastic or paper bin bags and all sorts of non-recyclable waste generated by our consumerist society as elements in installations that, once again, criticise the excesses of the capitalist society we live in. And, as in the above-mentioned series, everything is deftly presented, full of colour and outwardly cheerful in the exhibition venues where it goes on display. Tellingly enough, the artist calls her various series “Units of Thought”.

The tension provoked by the excess of consumerism and its waste turns this into an elegant form of mockery, at once shrewd denunciation and paradox. Partegàs appropriates the marketing strategies of packaging, where everything is beautiful, glossy and attractive, only to return them to us crinkled, crumpled and broken yet nonetheless attractive, after having been used and thrown again like remnants of Pop Art paintings. That is the ironical and critical play of an artist who, in this series, constantly reminds us that we are not what we eat, but what we consume. As Ester Partegàs says, “my work is an attempt to rescue the everyday in all its versatility and all its conflictive meanings.”



CE00769 / Carlos Pazos (Barcelona, 1949)

Nada es como antes

1995. Ensamblaje. 37,5 x 39,5 x 39,5 cm

La singularidad de la obra de Carlos Pazos reside en la combinación de humor y ternura con un no menos visible componente perverso, cuyo resultado consiste en cortocircuitar la sensibilidad del espectador. Pazos realizó estudios de arquitectura y diseño en la Escuela Eina de Barcelona, y en la década de los setenta entró a formar parte del movimiento conceptual catalán, centrando su actividad en la investigación sobre el cuerpo del artista, realizando instalaciones y performances. De esa época datan proyectos como *Vóy a hacer de mí una estrella* (1975) y *Conocerle es amarle* (1977), en los que un Pazos fascinado por el glamour y la transparencia entre vida y obra fabrica un personaje que apenas puede distinguirse de su biografía. En los años ochenta empezaría a producir un arte material compuesto por collages, dibujos y textos, y poco después crearía *assamblages*, del tipo de la obra que aquí comentamos. Confluyen en la creación de ese mundo característicamente abigarrado y kitsch la memoria y el coleccionismo, que es una forma extensa y material de la memoria (en su caso inseparable de la actividad artística). Como el propio Pazos escribe, su propósito no es otro que “cazar y disecar recuerdos para

convertirlos en souvenirs”. Entendemos así mejor sus búsquedas de objetos triviales, ligados a los primeros recuerdos infantiles, esas atalayas desde las que un niño soñador alcanzó a ver un mundo que luego nunca ha podido encontrar. La yuxtaposición, lo fragmentario y la inserción en contextos imprevistos los “diseca”. Y es la relación con el título lo que remata la operación y neutraliza toda posible gravedad o trascendencia.

Con un título como *Nada es como antes*, podíamos esperar una meditación melancólica sobre un pasado mejor. La botella de vino etiquetada con la bandera de España y el oso de peluche (uno de los fetiches de Pazos), todo ello embutido en una chistera colocada sobre un libro, de puro tópico, sin embargo, resulta inservible como monumento. Pero recordemos que se trata de souvenirs, y esa palabra ya casi en desuso, además de remitirnos a un tiempo pasado, introduce una dosis de ironía y distancia que evita que se conviertan en reliquias. Carente de referencia artística alguna, en su trivialidad y exceso de significación al mismo tiempo, es una obra demasiado ácida para ser pop y demasiado dulce para ser dadá.

CE00769 / Carlos Pazos (Barcelona, 1949)

Nothing is Like it Used to Be

1995. Assemblage. 37,5 x 39,5 x 39,5 cm

The uniqueness of Carlos Pazos' practice lies in its inimitable mix of humour and tenderness with a no less visible perverse element which short-circuits the beholder's sensibility. After studying architecture and design at the Eina School in Barcelona, Pazos became a key member of the Catalan conceptual movement in the 1970s, focusing on an investigation into the artist's body in the form of installations and performances. Dating from that period are projects such as *Vóy a hacer de mí una estrella* [I am going to make myself a star], 1975, and *Conocerle es amarle* [To know him is to love him], 1977, in which Pazos, fascinated by glamour and by the permeability between life and work, created a fictional character barely distinguishable from himself. He then began to produce a more matter-based art of collages, drawings and texts in the 1980s and in the following decade he created assemblages like the one at hand. Memory and collecting, an extensive and material expression of memory (and, in its case, inseparable from art), converge in the creation of this typically maximal and kitsch universe. As Pazos himself claims, his goal is to “hunt and dissect memories with a view to turning them into

souvenirs.” This gives us a better understanding of his pursuit of banal objects, tied in directly to childhood memories; those vantage points from where a daydreaming child caught glimpses of a world he was never capable of actually finding. They are “dissected” by juxtaposition, the fragmentary and the insertion into unforeseen contexts. And it is that connection with the title what rounds off the operation and neutralises any possible gravity or transcendence. From a title like *Nada es como antes*, we might have expected a melancholic meditation about some better past. The wine bottle with the Spanish flag on the label, and the teddy bear (one of Pazos' fetiches), all of it stuffed into a top hat placed on a book, no matter how clichéd it may all seem to us, proves itself useless as a monument. That said, we ought to bear in mind that we are talking about souvenirs, a near obsolete term that, apart from returning us to a long-gone era, introduces a certain irony and a distance that forecloses any chance of them becoming relics. With a complete absence of artistic reference, in its banality and at once excess meaning, Carlos Pazos' practice is too caustic to be Pop and too sweet to be Dada.



CE01125 / Perejaume (Sant Pol del Mar, Barcelona, 1957)

Gustave Courbet

2000. DVD. 10'

Gustave Courbet fue un gran aficionado a la caza. A partir de 1857 produjo numerosas pinturas con temas cinegéticos, entre las que destacan las de ciervos, ambientados en paisajes boscosos por lo general bastante oscuros, o nevados. En línea con la pintura animalística barroca, sus composiciones son a menudo dinámicas y dramáticas, y han sido siempre contempladas con distancia por los críticos, que han visto en ellas un producto destinado al mercado del arte y a las clases pudientes, incongruente con la pintura más avanzada en lo social y en lo estético del artista. Algunos de sus contemporáneos se refirieron a Courbet como “un salvaje”; más acertado estuvo Théophile Gautier, en su reseña del Salón de 1859, quien le describía como un artista “rústico”. Seguro que a Perejaume, que vive en la montaña, no le importaría compartir el calificativo. Ambos son artistas paseantes que hacen de la naturaleza un motivo para la reflexión, no solo vital, sino también artística. Ambos han sido subversivos, al frustrar las expectativas del espectador en cuanto a los géneros o los medios artísticos; al hacerlo, reconsideran momentos y formatos de la Historia del Arte. Una de las líneas de trabajo más importantes en la obra de Perejaume ha sido la relación entre territorio y lenguaje, que expresa entre otras cosas la

imposibilidad de una naturaleza virgen en la que la experiencia cultural acumulada no esté presente. La mirada, nos dice, nunca es libre, sino que está mediada por la herencia visual, artística. Y enfatiza esa condición al convertir en un “cuadro” la observación de un grupo de ciervos pastando que constituye la acción del vídeo *Gustave Courbet*. El formato relativamente reducido de la pantalla, apoyada en el suelo (lo que identifica el plano del suelo real con el del vídeo), facilita esa asociación, pero es sobre todo la presencia de la firma del pintor francés la que da la clave de la obra.

Perejaume ha reinterpretado diversas obras de arte del pasado, llevándolas siempre a su terreno. En esta ocasión el afán realista de Courbet es hipertrofiado a través de una grabación de los ciervos que tantas veces fueron motivo de sus cuadros. Pero el mencionado dramatismo de aquél es anulado aquí, irónicamente, al mostrar a los animales como ganado domesticado, lo que implica una negación del romanticismo asociado a las escenas de naturaleza salvaje. Aunque la idea de la pantalla de vídeo como cuadro con movimiento no fuese nueva, Perejaume la utiliza con una complejidad conceptual poco habitual.

CE01125 / Perejaume (Sant Pol del Mar, Barcelona, 1957)

Gustave Courbet

2000. DVD. 10'

Gustave Courbet was highly interested in hunting and, from 1857 onwards, he created many paintings with hunting subjects, including notable depictions of deer located in usually very dark and snowy wooded landscapes. In consonance with Baroque painting of animal subjects, his compositions are often dynamic and dramatic, and have always been regarded with a certain distance by critics, who largely viewed them as a product for the art market and the well-off classes, incongruous with other paintings from his more advanced production, in social and aesthetic terms. Some of Courbet's coevals termed him as “wild”. Théophile Gautier was probably closer to the point when, in his review of the 1859 Salon, he described Courbet as a “rustic” artist. Certainly, from his habitual residence high in the mountains, Perejaume would not mind sharing that tag. Both are strolling artists, who turned nature into a source of reflection, not only about life, but also about art. The two have been subversive inasmuch as they frustrate the beholder's expectations concerning art genres or media. By doing so, they force a rethinking of moments and formats in Art History.

One of the most important lines of investigation in Perejaume's work has been the relationship between territory and language, a bond expressing, among

other things, the impossibility of a virgin nature from which the accumulated cultural experience is absent. The gaze tells us that it is never free, and that it is always mediated by a visual, artistic inheritance. A condition he emphasises by turning the observation of a group of grazing deer that comprises the action of the video-installation *Gustave Courbet* into a “painting.” An association further compounded by the relatively small format of the screen, which is placed on the ground (thus identifying the plane of the actual floor with that of the video), though it is the presence of the signature of the French painter that ultimately provides the key to this work.

Perejaume has reinterpreted many artworks from the past, yet always taking them to his own ground. On this occasion, Courbet's realistic endeavour appears hypertrophied through a recording of the deer that so often acted as a motif for his paintings. But Courbet's dramatic character cited above appears here ironically annihilated by depicting the deer as domesticated animals, thus implying a negation of the romantic trait associated with untamed scenes from nature. And even if the idea of the video screen as a moving painting is not new, Perejaume handles it with rare conceptual complexity.



CE01201 / Concha Pérez (Valladolid, 1969)

Vidrieras

2005. Fotografía digital. 100 x 125 cm

El trabajo fotográfico de Concha Pérez se concibe a partir de la idea de que lo imposible puede terminar siendo posible. Especialmente desde la aparición de los nuevos procesos tecnológicos digitales, la fotografía ha conseguido liberarse de la servidumbre de tener que representar la realidad tal cual aparece, de una manera testimonial y documental. El lenguaje que Baudelaire llegó a calificar en sus inicios vergonzantemente de “criada de las artes”, ha terminado por ubicarse como otra manera de (re)leer y, sobre todo, de (re)hacer la realidad.

Utilizando técnicas informáticas aplicadas a la fotografía, Concha Pérez construye espacios aparentemente cargados de una temperatura de imposibilidad, que convierte en lugares plausibles, a partir de la manipulación de determinados signos visuales previamente capturados. Una silla, un objeto, la huella de una presencia, o la impresión de una ausencia, un elemento arquitectónico que desasosiega y confunde, ciertos retratos de una naturaleza inexplicablemente antinatural, ... son pistas que va dejando sobre la superficie de sus fotografías, a la espera de que el espectador-observador pueda descifrarlas, o al menos intuir las.

Dentro de estas estrategias expresivas, determinados conceptos como pueden ser naturaleza, territorio,

paisaje, ciudad (concebida como una auténtica referencia mental) o arquitectura, se conforman como sus principales rasgos referenciales. En este sentido, la propia artista señala que su obra es “una propuesta de trabajo acerca de las ciudades, de los espacios transitables dentro y fuera de la ciudad, de cómo van cambiando continuamente por las acciones de las personas que las ocupan y transitan por dichos espacios.”

Así pues, los paisajes urbanos, como ocurre en *Vidrieras*, esta fotografía digital, modulan una voz fundamental, conformando espacios que nos resultan familiares, ámbitos domésticos y cotidianos, en los que un rasgo desencajado o descontextualizado nos obliga a percibirlos bajo la sombra de la incertidumbre y el extrañamiento. Formalmente, parte de lugares concretos y determinados que interviene, manipula o complementa, interrelacionándolos con otras presencias visuales, para construir espacios de la posibilidad, cuestionando, en definitiva, la realidad desde una personal lectura de esa propia realidad. Espacios como éste, vacíos y desolados, desarbolados por una memoria aún presente, que cada vez se desvanece con mayor fuerza, habitados por grafiti y deshabitados por la ausencia de sus anteriores moradores. Lugares para la posibilidad pero también para la inquietud.



CE01201 / Concha Pérez (Valladolid, 1969)

Stained Glass Windows

2005. Digital photograph. 100 x 125 cm

Concha Pérez's photographic work is conceived with the understanding that the impossible may end up being possible. Photography has managed to free itself—and this is even more so since the emergence of new digital processes—from the servitude of having to depict reality as it is seen, that is, in a testimonial and documentary fashion. The language that Baudelaire dismissed at its outset as a “servant to the arts” has ended up staking a place for itself as another way of (re)reading and, above all, of (re)making reality. Using computerised techniques applied to photography, Concha Pérez builds spaces that are apparently laden with a certain air of impossibility, which she then turns into plausible places by manipulating certain visual signs she has previously captured. A chair, an object, the trace of a certain presence or the mark of an absence, a disquieting and confusing architectural element, some inexplicably anti-natural portraits... are some of the clues she leaves on the surface of her photographs for the spectator-viewer to decode or at least to intuit.

In the context of these expressive strategies, some concepts such as nature, territory, landscape, city

(construed as a true mental reference) or architecture act as her major referential features. In this regard, the artist herself defines her art as “a working proposal about cities, about passable spaces in and outside cities, about how they are continuously being changed by the actions of the people occupying and moving through these spaces.”

Subsequently, as in this digital photograph *Vidrieras*, cityscapes modulate an essential voice, shaping spaces familiar to us, domestic everyday domains in which an out-of-synch or decontextualised feature forces us to perceive them under the shadow of uncertainty and estrangement. Formally speaking, Pérez starts out from specific places that she intervenes, manipulates or complements, interrelating them with other visual presences in order to build spaces of possibility, in short, questioning reality from a personal interpretation of that reality itself. Empty and desolate spaces such as this, undercut by a lingering though vanishing memory, inhabited by graffiti and uninhabited by the absence of their former dwellers. Places of possibility, but also of malaise.

CE01198 / Peter Piller (Fritzlar, Alemania, 1968)

In Löcher Blicken

Mirando agujeros. 2000–2006. Impresión digital (16 piezas). Medidas variables

Las series que forman la “introducción a lo cotidiano” de Peter Piller trabajan con la incertidumbre y lo inconcluso. No se trata de un álbum sistemático, sino que trata de vaciar de sentido la funcionalidad de sus imágenes y de reforzar un texto oculto. A través de un proceso lento y preciso de selección de diverso material visual, que comenzó sin un objetivo artístico en los años en que trabajaba seleccionando imágenes para una agencia de publicidad, Peter Piller no crea imágenes, sino que las encuentra. El artista recrea una escenificación desde una posición neutral, en un intento por descubrir el modo en que las imágenes construyen significados.

Agrupas así bajo un mismo patrón imágenes encontradas en periódicos, Internet y otros archivos, pero las utiliza alejadas del contexto donde aparecieron por primera vez. El distanciamiento que adopta, lejos de abolir una narrativa asociativa, la refuerza. Sin embargo, cambia el patrón con el que ordena cada una de sus series. Significante y significado han sido liberados de la necesidad de correspondencia alguna,

para que cada espectador pueda construir un modelo de narración. Cualquier indicio puede llegar a ser la primera palabra de un relato, de ahí que sea válido cualquier intento por determinar la razón que reúne a los distintos grupos de personas frente a un agujero, como en la obra que nos ocupa.

En la serie de fotografías de *In Löcher Blicken 1. Archiv Peter Piller (Mirando agujeros 1)* advertimos a primera vista una acción específica en torno a un agujero, pero su objetivo queda oculto. Las pistas quedan expuestas todas a la vez, la identidad de las imágenes no admite jerarquías y la trama lo uniformiza todo. Así, cualquier comentario que podamos hacer sobre las imágenes, más que desvelar una actividad tan trivial como es mirar, parece ocupar un nuevo casillero en nuestro acercamiento a lo cotidiano y los estereotipos. Ante esta situación de vaciamientos e imperfecciones, lo real aparece precisamente donde no lo buscamos. Peter Piller logra señalar de un modo muy simple la arbitrariedad de toda clasificación y lo indescifrable que puede resultar un archivo.

CE01198 / Peter Piller (Fritzlar, Germany, 1968)

Looking into Holes

2000–2006. Digital print (16 pieces). Dimensions variable

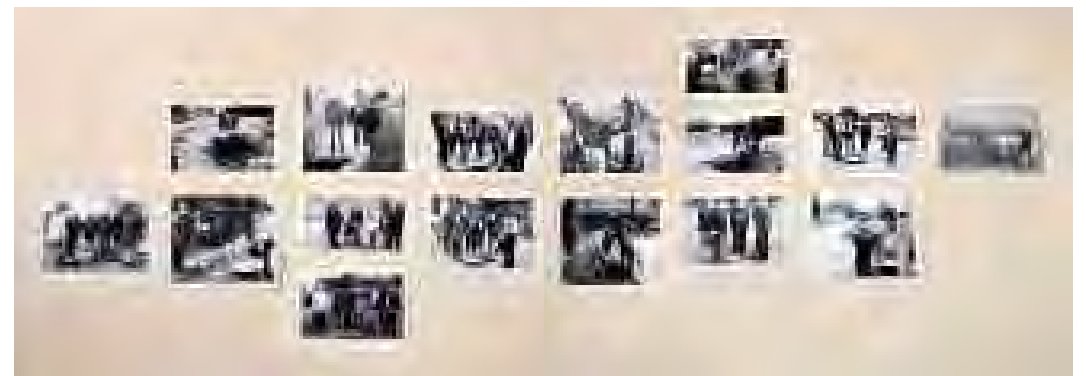
The series of images making up the over one-hundred categories that Peter Piller has defined for his “introduction to the everyday” are located on the side of uncertainty and the unfinished. Far from aspiring to a systematic album of the real, the artist empties his images of all functionality while at once reinforcing a hidden text. Through a painstakingly slow and precise process of selection of a slew of visual material, which he started to compile without any artistic goal in the years when he worked selecting images for an advertising agency, Peter Piller does not actually create images: he finds them. In an attempt to discover how images construe meanings, the artist reenacts a staging from a neutral position.

In this way, Piller classifies images with an identical pattern which he finds in newspapers, Internet or in other archives, although using them for purposes other than their initial intent. But far from abolishing an associative narrative, this distance reinforces it. Notwithstanding, he alters the pattern he employs to organise each one of his series. Signifier and signified have been freed from the need for any

correspondence, thus allowing each spectator to build a narrative. Any clue detected can serve as the first word in a story, hence the validity of any attempt to determine the reason why various groups of people have gathered around a hole, as in the body of work in question.

In the photographs belonging to the series *In Löcher Blicken 1. Archiv Peter Piller [Looking into Holes 1]* we detect, at first sight, a specific action in front of a hole, even though the goal escapes us. All the clues are exhibited at the same time, the identity of the images refuses any hierarchy and the plot unifies everything. Thus, any comment we may make on the images, more than unveiling an activity that strikes us as peculiar as it is inconsequential, seems to occupy yet a new pigeonhole in our approach to the everyday as a place where stereotypes are defined.

In this situation of emptying and imperfection, the real emerges precisely in that place where we are not looking for it. Peter Piller succeeds in highlighting, in a very simple manner, the arbitrariness of any classification and how indecipherable an archive can be.



CE01114 / Jaime Pitarch (Barcelona, 1963)

Cabina

2004. Instalación. 238 x 155 x 92 cm

Box es una clásica garita de conserje del Ensanche barcelonés, de la que su ocupante parece haber desaparecido. La puerta es practicable y en su interior vemos una vieja silla, una bata azul colgada de un perchero, un periódico, un vaso de agua y un flexo encendido, que es la única fuente de iluminación de una obra de apariencia algo siniestra. La inquietud que produce está fundamentalmente provocada por una vibración que la agita levemente y por la sensación de que el habitáculo ha llegado al espacio expositivo teletransportado desde otro lugar y otro tiempo. La obra se presentó en 2004 en la Galería dels Àngels de Barcelona, en el contexto de una exposición titulada *Les fleurs du petit mal* y se expuso al año siguiente en la Galería Fúcares de Madrid. El *petit mal* es el nombre vulgar que se da a las crisis de ausencia provocadas por la picnolepsia, una forma de epilepsia que suele darse en niños. El artista padece esas ausencias y *Box*, junto a otras obras objetuales presentadas junto a ésta, pretendía reflejar la pérdida de control que supone la enfermedad así como restablecer un orden. Otro orden.

Pitarch trabaja a menudo a partir de la apropiación de objetos cotidianos, domésticos, que modifica trastocando sus funciones y sus significados. En el caso de la garita, la simple operación de desplazamiento, de traslación absurda, efectúa ya una reinterpretación del

objeto. Pero no se trata de una construcción original de la que se haya apropiado, sino que el artista la mandó construir a imitación de las que existen en algunos inmuebles antiguos. Oculto en el interior, un equipo de sonido reproduce un zumbido intermitente que se asemeja a una respiración, y su amplificación hace que los cristales de la garita vibren. El artista dijo sobre ella que “es algo así como una cavidad uterina: todos la hemos habitado y ninguno conserva recuerdos de su estancia. Sin embargo creemos conservar sensaciones al respecto”. Se produce, así, una antropomorfización del objeto, que es “animado” por esa respiración; lo que era absolutamente prosaico se convierte en algo irreal. Por otra parte, al tratarse de un dispositivo para la “vigilancia”, el hecho de que esté vacío podría aludir a la ausencia cognitiva por la que se manifiesta el *petit mal*. En *Estética de la desaparición* (1980), Paul Virilio habla sobre la frecuencia con la que todos sufrimos ausencias, pero precisa que el picnoléptico “tenderá a creer (...) que nada existe y que aun si algo existiese no podría ser representado, e incluso si pudiera serlo, en modo alguno podría ser comunicado o explicado a los demás”. *Box* constituye un acertado intento de representación de la ausencia. De un estado intermedio entre la aparición y la desaparición.

CE01114 / Jaime Pitarch (Barcelona, 1963)

Box

2004. Installation. 238 x 155 x 92 cm

Box is a classic caretaker's booth from the Ensanche district in Barcelona from which its occupant seems to have vanished. The door can be opened, and inside it we see an old chair, a blue work coat hanging from a stand, a newspaper, a glass of water and a lamp which happens to be lit, providing the only source of light in a somewhat sinister work. The disquiet produced by this piece is basically grounded in the vibration that moves it slightly and by the feeling that this little space has arrived to the exhibition venue as if tele-transported from another place and another time. The work was seen in an exhibition titled *Les fleurs du petit mal* at Galería dels Àngels of Barcelona in 2004 and the following year at Galería Fúcares, Madrid. Absence seizures or *petit mal* seizures are the common names given to the seizures provoked by pyknolepsy, a type of epilepsy that mostly affects children. The artist himself suffers from those absences, and together with other objectual works presented next to it, *Box* attempts to depict the loss of control involved in this condition as well as to re-establish a type of order. Another kind of order.

Pitarch often works with an appropriation of everyday domestic objects which he alters, disrupting their functions and meanings. In the case of the booth, the mere operation of displacement, of absurd translation

already produces a reinterpretation of the object. But it is not an original construction appropriated by Pitarch: he ordered its construction imitating those from old buildings. Hidden inside the box, a sound system reproduces an intermittent hum reminiscent of breathing, and its amplification makes the glass of the booth vibrate. The artist said that “it is similar to a uterine cavity: we all have inhabited one, but we do not recollect our time there. However, we believe that we still maintain sensations from it.” Thus, what we see here is an anthropomorphisation of the object, “animated” by that breathing. Then, what had been totally mundane, becomes unreal. On another note, as a kind of “surveillance” device, its emptiness could allude to the cognitive absence manifested in the *petit mal*. In *The Aesthetics of Disappearance* (1980), Paul Virilio talks about the frequency with which we all suffer from absences, but making it clear that the sufferer from pyknolepsy “will tend to believe (...) that nothing exists, and that even if anything existed it would not be possible to represent it, and even if it could be represented, it would be absolutely impossible to communicate it or to explain it to others.” *Box* is an attempt to represent absence. An intermediary stage in between appearance and disappearance.



CE01411 / Sergio Prego (San Sebastián, 1969)

Ciclo

2008. Vídeo Betacam SP monocanal. 26' 30"

En diversos trabajos en vídeo de Sergio Prego hemos visto cómo, a partir de la sucesión de instantáneas del cuerpo inmóvil del propio artista, se creaba una ficción de movimiento a través del espacio. Bien utilizando numerosas cámaras que registran desde distintos puntos de vista un mismo momento, bien desplazando la cámara a lo largo de un recorrido. Esas obras se sitúan en la estela de los diversos experimentos que artistas y científicos han desarrollado a lo largo de la historia de la fotografía para estudiar y representar el movimiento, de Muybridge o Marey a Harold Edgerton. Pero van más allá al hacer del espacio un actor principal en la interrelación entre el artista, el lugar y la percepción del espectador, y al cuestionar la estabilidad y el peso de la figura en él. Este vídeo forma parte de un proyecto integrado además por una serie de fotografías titulada *Espacio vacío. Intervalo* y por el dispositivo escultórico *Módulos*, sobre el que se realiza la acción. Concebido para la exposición *El medio es el museo*, organizada por el MARCO de Vigo en 2008, se expuso después en la sala Koldo Mitxelena de San Sebastián en ese mismo año y en la galería Soledad Lorenzo de Madrid en 2009. Dos hombres caminan en unas escaleras de aluminio puestas en horizontal y suspendidas del techo, unas veces por encima de ellas y otras por debajo, colgados con unos

arneses. La pérdida de coordenadas espaciales es total, pues no solo las escaleras que deberían marcar la vertical están tumbadas y las paredes no se encuentran en ángulo recto (la sala es romboidal) sino que la imagen se proyecta invertida, con el techo en la parte inferior, de manera que el avance de los hombres (que vemos cabeza abajo cuando están de pie y viceversa) resulta bamboleante y contrario a las leyes de la gravedad. El hecho de que el vídeo esté grabado en un museo le añade una capa de significado, pues introduce un elemento de crítica institucional al hacer de la experiencia de tal espacio un ejercicio de equilibrismo. La obra se relaciona con otros dos vídeos de 2008: el producido para la Bienal de Sevilla en el que varias personas caminan por las paredes y, al mostrar la imagen girada 90 grados, parecen avanzar en vertical, y el presentado en ARCO, *Bisectriz*, en el que el artista flotaba, en diagonal, en su propia habitación. En todos estos trabajos, junto a la citada subversión de las coordenadas, entra en juego la condición de la "suspensión", una estrategia que ha utilizado frecuentemente Prego no sólo para intervenir de manera no convencional en el espacio sino también como pausa que permite examinar la realidad desde el distanciamiento.

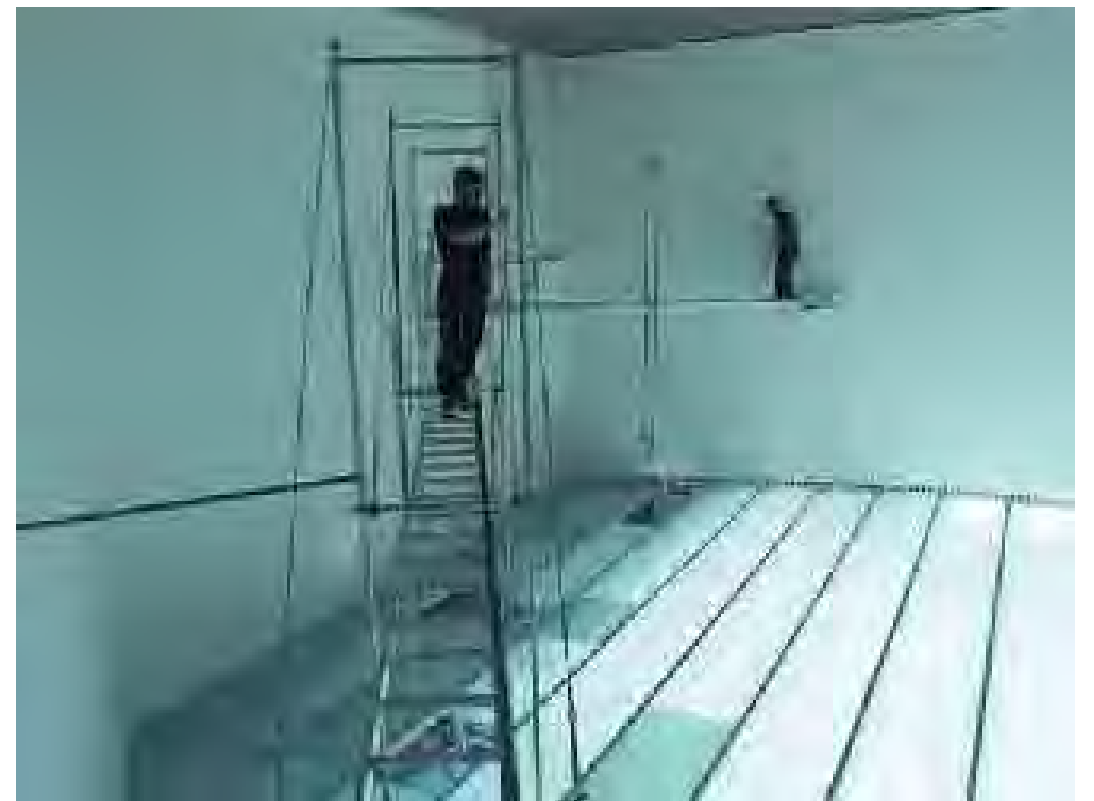
CE01411 / Sergio Prego (San Sebastián, 1969)

Cycle

2008. Single-channel SP Betacam video. 26' 30"

In many of Sergio Prego's video works the artist creates a fiction of movement through space using a succession of images of the still body. He accomplishes it either with many cameras recording the same instant from different viewpoints, or moving a single camera along a trajectory. These works ought to be viewed in the wake of the many experiments artists and scientists have carried out throughout the history of photography to study and represent movement, from Muybridge or Marey to Harold Edgerton. But in this case, they go a step further by turning the space itself into a principle node in the interrelation between artist, place and the perception of the beholder, and through their questioning of the stability and the weight of the figure in it. This video is part of a project also including a series of photographs titled *Espacio vacío. Intervalo* [Empty Space, Interval], and *Módulos* [Units], a sculpture device around which the action is organised. Conceived for the exhibition *El medio es el museo* [The Medium is the Message], organised by MARCO, Vigo, in 2008, it was also exhibited later that year at Koldo Mitxelena, San Sebastian, and in 2009, at Galería Soledad Lorenzo, Madrid. It shows two men walking on an aluminium stair placed horizontally and suspended from the ceiling. Sometimes they move on them, and other times

below them, hanging from harnesses. There is an absolute absence of spatial coordinates, for the stairs that should supposedly mark the vertical are seen in a horizontal position, and the walls do not form a right angle (the space has a rhomboid shape): the image is projected upside down, with the ceiling at the bottom of the image, so as to show a swaying advance of the two men (who we see with their heads upside down when standing and vice versa) in conflict with the laws of gravity. The fact that the video was recorded in a museum adds another layer of meaning, for it introduces an element of institutional critique by turning the experience of that space into a balancing act. The work is connected with another two video pieces from 2008: one produced for the Seville Biennial, with several individuals walking on the walls who, by turning the image 90°, seem to advance vertically; and the other titled *Bisectriz* [Bisectrix] presented at ARCO, with the artist floating diagonally in his own room. In all those works, together with the above-mentioned subversion of coordinates, what is set in motion is a "suspension," a strategy Prego has frequently used, not only to intervene in a non-conventional manner in space, but also as a pause that enables the possibility of examining reality from a certain distance.



CE01385 / Wilfredo Prieto (Sancti Spiritus, Cuba, 1978)

Magia

2004. Instalación. 100 x 320 x 60 cm

El trabajo de Wilfredo Prieto está representado por piezas que en apariencia son situaciones de la vida cotidiana, realizadas con materiales que pueden llamarse pobres y domésticos, con los que interviene en espacios públicos o formalmente expositivos, y cuyo resultado son obras cargadas de poética y otros contenidos de libre interpretación para el espectador. Cuando Wilfredo Prieto tiene una idea, sus energías se concentran en modificarla lo menos posible, escondiendo ese esfuerzo en la propia realidad: “Mis ideas vienen de las experiencias cotidianas, y creo que mi trabajo como artista no es realmente crear esas ideas, sino atraparlas. Las ideas están en el aire, pertenecen a todos”. Prieto simplemente las modula con un giro tensado de tuerca.

En *Magia*, dos bicicletas, una blanca y otra negra, se “abrazan” unidas por su rueda delantera, lo que imposibilita absolutamente su uso práctico. Una subversión de la utilidad original de los objetos es otra de las características de las piezas de Wilfredo Prieto.

La lectura política dentro del contexto de las obras de Prieto es tentación normal en el espectador, aunque el propio artista lo niegue (y nos referimos a obras como *Apolítico*, obra compuesta de 30 banderas de países diferentes donde el color que las identifica se convierte en blanco, gris y negro), y la ambigüedad

quede flotando en el aire. *Café con leche* (2009) y anteriormente la mencionada *Apolítico* (2002), realizada para la 8ª Bienal de la Habana, (2003), son otras dos obras que juegan con la misma dualidad blanco-negro, como ocurre en *Magia*, referente antagónico símbolo de variadas interpretaciones.

Contradicciones tales son componente intencionado en la obra de Wilfredo Prieto, a veces de forma más sutil y otras de manera más obvia. Pero, sin duda, el cuestionamiento político, económico y social a través de elementos tan sencillos como son plantas, limones y bicicletas no está camuflado, sino que se manifiesta a través de señales claramente mandadas por el autor. Y es el espectador el que debe ver e identificar esos posibles conflictos a través de la obra.

Como dice David Armengol, la obra de Wilfredo Prieto está compuesta de “gestos mínimos de incidencia máxima”, ligeras alteraciones que trastocan el uso para el que están hechos objetos tales como banderas, alfombras, grúas, y, en el caso de *Magia*, dos bicicletas, que han sido atadas una a la otra, privándolas de su libertad e independencia, anulando su razón de ser. “Reducir al máximo la metáfora” es el objetivo en palabras de Prieto, como defensa de una banalidad que es sólo aparente.



CE01385 / Wilfredo Prieto (Sancti Spiritus, Cuba, 1978)

Magic

2004. Installation. 100 x 320 x 60 cm

Wilfredo Prieto's body of work largely consists of pieces that apparently reflect everyday life situations. Made in materials which may be termed as poor or domestic, his pieces intervene in public spaces or conventional exhibition venues. The outcome are works rich in poetry and other contents the beholder can freely interpret. When Prieto has an idea, he focuses his energies on altering it as little as possible, disguising any effort as reality itself: “My ideas come from everyday experiences, and I believe that my work as an artist does not actually consist of creating these ideas, but trapping them. Ideas float in the air, they belong to anyone.” What Prieto does is simply modulate them with a tensed turn of screw.

In *Magia*, two bicycles—one black, one white—“embrace” each other, their front wheels connected, thus deactivating any functional use. Subversion of an object's original use value is in fact another characteristic trait in Prieto's pieces.

Spectators will be tempted to engage in a political reading of his overall work, though this is something the artist nonetheless rejects (for instance in *Apolítico* [Apolitical], a piece featuring 30 flags of different countries, with their identifying colours turned into

white, grey and black), instead leaving a sense of ambiguity floating in the air. *Café con leche* [White Coffee], 2009, and the above-mentioned *Apolítico*, 2002, made for the 8th Havana Biennial (2003), are another two works playing with this same black-white duality, just like *Magia*, a conflicting symbol open to differing interpretations.

These contradictions, sometimes subtle and other times more clearly evident, are deliberate components of his work. There is no doubt though that the political, economic and social questioning using such simple elements as plants, lemons and bicycles is not disguised, but is expressed in signals clearly emitted by the artist himself, leaving it to the beholder to see and to identify the possible conflicts in the work.

As David Armengol says, Prieto's work is made of “high impact minimal gestures,” slight alterations that disrupt the use that objects such as flags, rugs, cranes were made for, or, in the case of *Magia*, by tying the two bicycles to each other, depriving them of their individual freedom and independence and annihilating their very *raison d'être*. In Prieto's words, “a maximum reduction of metaphor” is the goal, in a defence of a banality that it is only apparent.

CE00089 / Gonzalo Puch (Sevilla, 1950)

Homenaje a Vermeer

1994. Fotografía en color. 110,5 x 148 cm

Utilizando la fotografía como soporte principal, Gonzalo Puch ha ido incorporando el vídeo en su producción, y sus exposiciones pasaron a tener carácter de instalación desde el año 2007.

El trabajo de Gonzalo Puch gira en torno a las inquietudes sobre el presente en el que vivimos y sobre lo que el futuro nos depara, interrogantes que le llevan a crear unas ciertas escenografías detalladas, a modo de decorados teatrales o sets cinematográficos que luego fotografía, compuestos por series cerradas en sí mismas, pero que van ligándose cada una con la siguiente. En el espacio de su estudio o su propia casa, donde recrea esos ambientes únicos (esos “incidentes”, como los llama el propio autor) para ser fotografiados, conviven elementos encontrados y otros buscados especialmente para la escenografía a retratar. Con estos ambientes cerrados, oscuros en su concepción, pero a la vez sumamente atrayentes para el espectador, el trabajo de Gonzalo Puch es como el de un investigador obsesionado por descubrir algo, pero ni nosotros ni él mismo sabemos bien qué es. Lo dice José Lebrero, que resalta el interés del artista “por la fotografía como documento-ficción, que, más que recrear la realidad, busca modelos

CE00089 / Gonzalo Puch (Seville, 1950)

Homage to Vermeer

1994. Colour photograph. 110,5 x 148 cm

Though photography seemed to be his medium of choice, Gonzalo Puch has been gradually incorporating video into his production with the outcome that, since 2007, his shows have taken on a largely instalational bent.

Puch's work is concerned with the present time we are going through and with what the future holds in store for us, questions that inspire him to create carefully devised stage designs reminiscent of theatre or film sets, which he then photographs. While making up independent series in themselves, each one bears a connection with the next. In the space of his studio or of his own home, where he re-enacts these unique environments (or “incidents” as he likes to call them) to be photographed, found elements coexist with others he intentionally acquires for the tableau he wishes to portray.

Through these conceptually hermetic, dark yet at once hugely visually appealing environments, Gonzalo Puch acts as a researcher obsessed with making a discovery, though neither he nor we quite know what this might be. In fact, José Lebrero underscored the artist's interest “in photography as a document-fiction

ejemplares que existen en un laboratorio”.

Homenaje a Vermeer bien puede haber sido realizada en su propia casa, y, al tratarse de un trabajo de 1994, está ligado a los temas que en esos años le obsesionaban: la luz, la relación de ésta con el arte en general y la pintura en particular (no olvidemos que Gonzalo Puch comenzó su carrera artística como pintor) y los principios de la ciencia ligados a la misma. Este trabajo nos hace pensar que el científico acaba de abandonar la habitación de estudio donde investiga, poblada de mapas y libros, dejando papeles por el suelo, y, como elemento distorsionador, un cohete ardiendo flota en el aire. Todo nos lleva a comprobar que la obra de Gonzalo Puch también tiene un lado hilarante y cómico, que nos acerca al espíritu del científico despistado y loco, y a su vez, al mismo Vermeer y su estudio, y sus preocupaciones obsesivas sobre la luz en el cuadro.

Su obra *Homenaje a Vermeer*, perteneciente a la serie presentada en la última exposición que realizó en la galería Buades de Madrid, se expuso en el proyecto inaugural del CA2M, comisariado por Carlos Urroz, titulado *Levantamiento. Libertad y ciudadanía*, presentado en el año 2008.

which, rather than re-enacting reality, looks for exemplary models existing in a laboratory.”

The artist could well have made *Homenaje a Vermeer* in his own home. Dating from 1994, it mirrors some of the subject matters he was obsessed with at the time: light, the relationship between light and art in general, and painting in particular (we ought to bear in mind that Puch started out as a painter) and its underlying scientific principles. This work would lead us to believe that the scientist has just walked out of the room where he is carrying out his research, filled with books and maps on the walls, and papers strewn on the floor plus the disturbing element of a burning rocket ostensibly floating in the air. Everything seems to suggest that there is also a comic underside to Gonzalo Puch's work, reminiscent of an absent-minded mad scientist and also of Vermeer, his studio and his obsession with light in painting.

His piece *Homenaje a Vermeer*, from the series presented at his last exhibition at Galería Buades, Madrid, was included in *Levantamiento. Libertad y ciudadanía* [Rising, Freedom and Citizenship] the opening exhibition at CA2M, in 2008, curated by Carlos Urroz.



CE01510 / Raqs Media Collective (Jeebesh Bagchi, Nueva Delhi, 1965;
Monica Narula, Nueva Delhi, 1969; Shuddhabrata Sengupta, Nueva Delhi, 1968)

Fragmento para un latento comunista

2007. Cajas de luz. 60,96 x 45,07 cm (cada una)

Raqs Media Collective comenzó su andadura en Delhi en 1992, con el objetivo de ampliar sus intereses en torno al cine documental; recondujeron sus objetivos hacia distintos modos de investigar el entorno urbano. Raqs surge como una exploración de las capacidades de intervención en la vida cotidiana que el arte puede ofrecer. Sus intervenciones, que incluyen la edición de libros, el diseño de programas de código abierto o la realización de películas, se conciben como procesos de intervención capaces de modificar un entorno específico.

Para Raqs, el interés por lo arquitectónico va más allá de su valor formal. El colectivo desarrolla dispositivos de atención en lo urbano que no solamente se ocupan de las deficiencias de los sistemas establecidos. Su objetivo radica en comprender el espacio urbano desde el flujo constante de las relaciones contemporáneas, apelando al establecimiento de un tipo de participación que se desmarca de la tradición estética.

La metrópolis ideada por Raqs rechaza toda noción que considere el entorno global como un espacio determinado por pautas en el que los sectores locales solo pueden asumir mandatos. Su ciudad, por momentos indeterminada geográficamente, es solo reconocible como un entorno informe de tensión social; Raqs investiga la inexactitud y la capacidad de movilidad de cada entramado, pero también las fuerzas ocultas y

centrífugas que lo determinan. Las imágenes y textos que utilizan en sus trabajos no responden a una narrativa lineal, a fin de ofrecer una “poética sin resolver”.

Fragments... nació como una colaboración para el libro *Make Everything New. A Project on Communism* y pasó a formato fotográfico con motivo de la exposición *Fetiches críticos. Residuos de la economía general*, presentada en el CA2M (2010). Las ocho cajas de luz con transparencias fotográficas que integran la obra conforman un ensayo fotográfico. Esta imagen-texto señala aquello que se encuentra latente o escondido. Las imágenes han sido tomadas a través de un plástico translúcido sobre el cual se ha dibujado una serie de flechas que parecen señalar un recorrido. Levemente desenfocado, descubrimos lo que parece ser un espacio de trabajo. A cada una de estas piezas le acompaña a modo de subtítulo un fragmento del *Communist Latento*. Tal como explica la nota que acompaña al título, *latento* “es el antónimo de manifiesto, como aseveración de lo que a todas luces es evidente”.

A través de un ejercicio extraordinario de alusión poética, presentan una suerte de aforismos que modifican la lógica del Manifiesto Comunista de Marx. Con la intención de introducir una filosofía del gasto y el placer, su *latento* deja aflorar una estructura liderada por la abundancia, la poesía y la multiplicidad que supone un reto para una economía restrictiva y localizada.

CE01510 / Raqs Media Collective (Jeebesh Bagchi, New Delhi, 1965;
Monica Narula, New Delhi, 1969; Shuddhabrata Sengupta, New Delhi, 1968)

Fragments from a Communist Latento

2007. Lightboxes. 60,96 x 45,07 cm (each)

Raqs Media Collective started his career in Delhi back in 1992 with the goal of furthering their individual interests in documentary cinema. They readdressed their goals towards various ways of researching into the urban environment. Raqs explores the potentialities for intervening in daily life made possible by art. The interventions of this collective, including publishing books, the design of open source programmes or filmmaking, are conceived as processes with the capacity to alter a specific environment. Raqs Media Collective's interest in architecture goes beyond its purely formal value. The team develops devices focusing on urban aspects, not exclusively dealing with the deficiencies of established systems. The goal is to understand the urban space from the ongoing flow of contemporary relationships, calling for a brand of participation that dissociates itself from aesthetic tradition.

The metropolis as conceived by Raqs rejects any notion considering the global environment as a space constricted by guidelines, and in which local sectors have no other option than to accept mandates. Their geographically undetermined city is only recognisable as a formless environment of social tension. Raqs explores the indeterminacy and the power of mobility of every structure, but also the hidden and centrifugal forces defining it. With a view to constructing an “unresolved poetics”, the images and texts used in their works do not

respond to a linear narrative. *Fragments...* came about as a collaboration for the book *Make Everything New. A Project on Communism* and was transferred to photographic format for the exhibition *Fetiches Críticos. Residuos de la economía general* [Critical Fetishes. Residues of the General Economy], presented at CA2M in 2010. The eight lightboxes with photographic transparencies informing the work compose a photographic essay: an image-text exploring what remains latent or hidden.

The images have been taken through a translucent plastic on which a series of arrows seemingly outlining a path have been drawn. Slightly out-of-focus, we intuit something that has the appearance of a working space. Each one of the pieces is accompanied, as in a subtitle, by a fragment of the *Communist Latento*. As explained in the note accompanying the title, *latento* is an antonym of manifiesto, inasmuch as an affirmation of what is clearly evident.

Through an extraordinary exercise in poetic allusion, the collective presents a sort of aphorism that alters the logics of Marx's Communist Manifesto. Wishing to introduce a philosophy of expenditure and pleasure, their *latento* allows a structure to come to the surface, a structure driven by abundance, poetry and by multiplicity that poses a challenge to a restrictive and localised economy.

Mariano Mayer



CE00142 / Humberto Rivas (Buenos Aires, 1937; Barcelona, 2009)

Corbera de Ebro

1998. Fotografía en blanco y negro. 23,5 x 47 cm

El trabajo fotográfico de Humberto Rivas es uno de los más singulares dentro del panorama de la fotografía española del último cuarto del siglo pasado. Desde su llegada a España procedente de Argentina en 1976 hasta su muerte, su figura no solo destacó muy pronto, sino que además ejerció una enorme influencia sobre diferentes generaciones de fotógrafos. La personalidad de su obra, alejada de las diferentes corrientes y posiciones dominantes en los años setenta y ochenta, aparece recorrida por un acentuado clasicismo y dotada de una estimable precisión técnica.

En su trayectoria transitó fundamentalmente por dos géneros fotográficos bien definidos: el retrato y el paisaje. Sus retratos, que retoman y personalizan con eficacia una herencia que pasa por nombres como August Sander, Richard Avedon o Irving Penn, están caracterizados por la concentración sobre el rostro del personaje y su mirada. Dos elementos a partir de los cuales construye una compleja trama entre expresión y psicología, apariencia y esencia.

En cuanto al paisaje, su práctica está orientada fundamentalmente hacia el registro de arquitecturas, conformando un tipo muy característico de “paisajes arquitectónicos” donde se combinan a la perfección las atmósferas oníricas o rememorativas, el uso dramático

y teatral de la iluminación y una precisa lectura de la forma arquitectónica. Al igual que ocurre en sus retratos, en estos paisajes trata de extraer, a través de una específica y muy controlada construcción fotográfica, la realidad que aguarda bajo la superficie. Es el caso de la fotografía *Corbera de Ebro*, perteneciente al proyecto *Huellas de la Guerra Civil*. Con *Huellas* Humberto Rivas ahonda en la memoria visible de la Guerra Civil Española, con un enfoque que resulta tan rememorativo como testimonial. Aborda, por una parte, la recuperación de la historia, la expresión del sufrimiento y la derrota de los sueños, y, por otra, la materialización de la memoria, a través de los restos que aún perduran y dejan ver las “huellas” de la guerra en diferentes poblaciones o emplazamientos.

En esta fotografía aparecen muchas de las claves de su estilo: su maestría en el tratamiento de la noche y la oscuridad, algo que le permite dilatar el tiempo e instalar una duración dramática en la imagen; la transformación de la ruina en espectro, en este caso espectro de la historia; o convertir el perfil y el esqueleto de los edificios en verdaderos personajes de un decorado de sombras. El paisaje después de la batalla se ha transformado aquí en un escenario para la representación del recuerdo.



CE00142 / Humberto Rivas (Buenos Aires, 1937; Barcelona, 2009)

Corbera de Ebro

1998. B&W photograph. 23,5 x 47 cm

Humberto Rivas' practice is one of the most singular within the field of Spanish photography in the last quarter of the 20th century. Soon after his arrival in Spain from Argentina in 1976 he began to make a name for himself and then continued to exert enormous influence on various generations of photographers right up until his demise. The personality of his work, removed from the various prevailing movements of the 1970s and 1980s, is laced with an accentuated classicism and outstanding technical dexterity. Rivas' trajectory travelled along two well-defined parallel tracks: portraiture and landscape. His portraits, effectively revisiting and personalising the legacy of authors like August Sander, Richard Avedon and Irving Penn, are notable for their focus on the model's face and his/her gaze. The artist uses these two elements as a point of departure from which to construct a complex plot somewhere between expression and psychology, appearance and essence.

As far as landscape is concerned, his practice basically explored how architecture is recorded and registered, creating a highly characteristic typology of “architectural landscapes” where atmospheres infused with a sense of reverie or remembrance are combined to perfection with a dramatic theatrical use of lighting

and a truthful reading of architectural form. Similarly to his portraits, in these landscapes Rivas wished to extract the reality that lies beneath the surface through a specific, highly controlled photographic construction. That is the case of the photograph *Corbera de Ebro*, made in 1998 and belonging to his project *Huellas de la Guerra Civil* [Traces of the Civil War], in which Humberto Rivas mined the visible memory of the Spanish Civil War with an approach that is both commemorative and testimonial. On one hand, he deals with the recovery of history, the expression of suffering and shattered dreams; on the other, with the materialisation of memory through the remains that have survived and contain “traces” of the war in a number of towns or locations.

This photograph speaks to many of the keys elements in Rivas' style: his mastery in the treatment of nighttime and darkness, allowing him to extend time, lending a dramatic duration to the image; the transformation of the ruin into a spectre, in this case, into a ghost of history; or turning the profile and framework of buildings into true characters in a setting of shadows. Here the landscape after the battle is transformed into a stage for the enactment of memory.

Alberto Martín

CE01012 / George Rousse (París, 1947)

Madrid Noir

2006. Fotografía en color. 166 x 130 cm

Fue en 2006, con motivo de la exposición *El espacio interior* de la Sala Alcalá 31, cuando George Rousse llevó a cabo la intervención de dos escaleras de la misma, que tuvo como resultado esas dos obras, negativo una de la otra, llamadas *Madrid Noir* y *Madrid Blanc* que pudieron apreciarse al tiempo que tal intervención. De esa manera el artista francés permitía el libre acceso a la génesis y el sentido del conjunto de su trabajo.

Quizá lo primero que haya que aclarar sea algo tan obvio como que *Madrid Noir* (igual que su melliza) es una fotografía, una imagen que muestra casi por arte de magia la transformación de un lugar anodino y de paso en la forma de acceder a un lugar nuevo donde los límites de la percepción se amplían.

El procedimiento de Rousse, aquí y siempre, consiste en la intervención sobre la arquitectura de edificios no representativos (durante un tiempo tuvo preferencia por lugares desolados como antiguas fábricas, ruinas contemporáneas). Aplica pintura a las superficies de un área acotada y destacada del resto gracias al color, para cuyos límites se vale de técnicas anamórficas de subversión de la perspectiva, convirtiendo a la arquitectura, sus volúmenes y vanos en soporte y superficie de lo pictórico.

A continuación, el artista procede a fotografiar esa

escena desde un determinado ángulo y con determinadas lentes (a menudo, de gran angular) para alterar la anamorfosis pictórica y lograr la forma definitiva de la zona de color destacada. En el caso de *Madrid Noir*, de una escalera oscurecida brota un círculo blanco, como una luz al final del túnel.

El resultado es una imagen bidimensional donde una realidad tridimensional se convierte en ese lugar nuevo: una realidad imaginada que toma vida mediante la alianza del espacio arquitectónico, la transformación escultórica, la pintura y la fotografía. Nueva realidad, icónicamente dramatizada, acaso paradójicamente, *reauratizada*.

La doble intervención física y fotográfica que George Rousse lleva a cabo sobre la realidad, su desmaterialización del objeto físico para transformarlo en fotográfico, muda el espacio en algo aéreo, hecho de color, de ambiente, algo espiritual. El valor que da a la realidad original sobre la que imagina la transformación le lleva a emplear una cierta clave de transparencia pictórica que hace que la parte del volumen sobre el que interviene no quede borrada o anulada, sino resaltada. El color lo impregna sin borrarlo y da lugar a un cubículo imaginario, un rincón donde la fuga de la percepción, ampliada tras provocar la duda en lo que vemos, es posible.

CE01012 / George Rousse (Paris, 1947)

Madrid Noir

2006. Colour photograph. 166 x 130 cm

Coinciding with his exhibition *El espacio interior* at Sala Alcalá 31 in 2006, Georges Rousse carried out an intervention on two stairs in the venue. The two works titled *Madrid Noir* and *Madrid Blanc*—one the negative of the other—are the result of the intervention and were on display in the exhibition at the same time as the actual intervention itself. In this way, the French artist gave viewers an unprecedented insight into the genesis and the meaning of his work. First of all it might be necessary to clarify something as obvious as the fact that, just like its pair, *Madrid Noir* is a photograph, an image showing, as if by art of magic, the transformation of an anodyne transitory place into a way of accessing a new space where the limits of perception are expanded.

Here, as always, Rousse's working method involves an intervention in the architecture of non-representative buildings (for some time he focused on abandoned venues such as factories, contemporary ruins). He applies paint to the surface of a delimited area, the colour making it stand out from the rest of the space. To demarcate the limits he applies anamorphic techniques of subversion of perspective, thereby turning the architectural space, its volume and openings into a support and surface for the painterly.

Afterwards, the artist proceeds to photograph the scene from a precise position and angle and with a

particular (often wide-angle) lens to alter the pictorial anamorphosis and thus achieve the definitive form of the highlighted coloured area. In the case of *Madrid Noir*, a white circle stands out from a darkened stairs, as if it were the light at the end of a tunnel.

The end result is a two-dimensional image, turning a three-dimensional reality into a new place: an imagined reality that comes to life through an alliance between architectural space, sculptural transformation, painting and photography. A new reality that is iconically dramatised and, perhaps paradoxically, reauratized.

The double physical and photographic intervention Georges Rousse practices on reality, his dematerialisation of the physical object only to transform it into a photographic one, turns the space into something aerial, made of colour and atmosphere; into something spiritual. Because of the value he lends to that original reality whose transformation he imagines, he uses a certain key of painterly transparency that means that part of the volume on which he intervenes is not erased or annulled, but actually enhanced. The colour permeates it but does not eliminate it, giving rise to an imaginary cubicle, a corner where a fugue of perception—expanded after first making us question what we are seeing—becomes possible.



Abel H. Pozuelo

CE01399 / Ángel de la Rubia (Oviedo, 1981)

Caza de jabalí

2008. Fotografía en color. 120 x 147 cm

¿Cómo ampliar el concepto de la fotografía documental? ¿Cómo encontrar vías transversales para hablar a la vez de subjetividad y memoria histórica sin reproducir lecturas hegemónicas? ¿Cómo equiparar observación estética, vida cotidiana y participación? El trabajo de Ángel de la Rubia no responde a tales preguntas; por el contrario, se ocupa de generar más interrogantes. Y lo hace porque son ellas las que despiertan su interés por la memoria y su vinculación con un presente en constante cambio.

Esto le permite sumergirse en problemáticas complejas, como la documentación gráfica de las excavaciones realizadas en Oviedo por la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, llevada a cabo en la fosa de Valdediós, o la desaparición de Yugoslavia y las consecuencias del fin de la guerra fría en la Europa del Este. Las modificaciones ocurridas en Asturias durante los últimos años también son uno de los objetos de atención del artista, que detecta en el entorno cambios sustanciales que por momentos no son tan visibles. Pola de Laviana y la cuenca del Nalón constituyen el escenario de la serie *Round Granny*, a la que pertenece la fotografía *Caza de jabalí*. Se trata de una serie de fotografías en las que Ángel de la Rubia logra localizar en una zona geográfica específica las diversas estructuras familiares y los

ritos de pasaje y festividad. Ofrece así momentos de reflexión donde los vínculos establecidos entre unos y otros parecen encontrar su razón de ser. Dirige su obra hacia una “ontología rural”, cuyas conclusiones no quedan cerradas. Aunque en una primera instancia nos proponga una lectura arraigada en la precisión de las costumbres y en la documentación de un entorno, cada una de estas imágenes, más que fijar un movimiento, lo promueve. Facilitan una trama flexible, donde las identidades no responden a ningún arquetipo. Ángel de la Rubia narra y registra la desarticulación de una estructura de producción económica minera y las modificaciones que ésta genera en la trama social. Pero también refleja aspectos atávicos de la región, como la matanza de animales y la relación física que estas prácticas provocan; como ocurre en *Caza de jabalí*, cuya incorporación a esta Colección es el resultado de un diálogo iniciado por el artista con la Comunidad de Madrid con motivo de la exposición *Aquí. 4 fotógrafos desde Madrid* (Sala de Exposiciones Canal de Isabel II, 2009). Este interés por “los aspectos más físicos de la experiencia”, como el propio artista señala, hace que su reflexión adquiera una cualidad más táctil que antropológica, en un gesto que pretende suspender los parámetros del género.

CE01399 / Ángel de la Rubia (Oviedo, 1981)

Boar Hunting

2008. Colour photograph. 120 x 147 cm

How is it possible to expand the concept of documentary photography? How do we find transversal ways of talking at once about subjectivity and historical memory without falling back on the reproduction of hegemonic readings? How do we put aesthetic observation, daily life and participation on an equal footing? Ángel de la Rubia's practice does not set out to answer these questions. On the contrary, what it does is formulate new problems. And it does so because it is this kind of question that spurs his interest in memory and its connections with an ever-changing present.

It permits him to explore complex issues, such as the graphic documentation of the excavations carried out in the mass grave of Valdediós, in Oviedo, by the Association for the Recovery of Historical Memory, or the disappearance of Yugoslavia and the consequences derived from the end of the Cold War in Eastern Europe. The changes undergone by Asturias in recent years are yet another focus of attention for this artist, who begins to notice substantial changes in the environment that are not yet visible. Round Granny, the series from which the photograph *Caza de jabalí* is taken, is set in Pola de Laviana and the Nalón basin. In this photographic series, Ángel de la Rubia manages to locate the various family structures, rites of passage and festival rituals existing in a specific

geographic area. Here, he creates moments of reflection where the connections between one and the other seem to find a *raison d'être*. De la Rubia focuses his practice as a “rural ontology,” whose conclusions are all but closed. And even though he initially proposes a reading grounded in the precision of customs and in the documentation of a certain milieu, instead of fixing a movement, what each one of these images does is to promote it. They enable a flexible script in which identities do not correspond to any archetype. Ángel de la Rubia narrates and records the disarticulation of a mining economic production system, and the alterations it brings about in the social fabric. But he also reflects the atavistic aspects of the region, such as the killing of animals and the physical bonds generated by such practices. That is what happens in *Caza de jabalí*, a piece which entered this collection as the outcome of a dialogue initiated by the artist with the Region of Madrid on the occasion of the exhibition *Aquí. 4 fotógrafos desde Madrid* [Here. 4 Photographers from Madrid] at Canal de Isabel II exhibition venue in 2009. As the artist himself claims, that “interest in the most physical aspects of experience” lends his reflection a quality that is more tactile than anthropological, in a gesture aimed at suspending the parameters of genres.



CE01466 / Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, Alemania, 1958)

Jpeg NY 15

2007. Fotografía digital. 263 x 188 cm

Esta fotografía en color está fechada en 2007, año en que Thomas Ruff dio por concluida su serie dedicada a los *Jpegs*. Da comienzo cuando Ruff coincide en Nueva York con el ataque del 11 de septiembre de 2001 y toma abundantes fotografías que a la postre resultan veladas, lo que le lleva a empezar a buscar imágenes de Internet en baja resolución y a jugar con ellas ampliándolas a gran escala, consiguiendo un desajuste de sentido y la re-estilización de una imagen del horror, mediante la distancia.

Este método ha sido empleado desde entonces por el fotógrafo alemán, que ya antes se había preocupado por el tema de la percepción de lo arquitectónico, la confección del retrato de personas anónimas y la noción del paisaje urbano bajo un tratamiento similar al de las retransmisiones con visión nocturna de la Guerra del Golfo, así como había comenzado a usar las imágenes de Internet en una serie sobre el desnudo. Siempre ha estado interesado en el valor de la técnica, las propiedades de la imagen fotográfica y la escala. Precisamente, en *Jpeg NY 15* lo primero que desarma es su escala. Sus casi tres metros de alto por dos de ancho atraen nuestra atención y en seguida nos subyugan. Se trata de una de las terribles imágenes desde el aire de los edificios derrumbándose, justo en el momento de colapsar: una gran columna de ceniza

y polvo ascendiendo y una nube expandiéndose horizontalmente, dejando pequeños a los rascacielos adyacentes.

El efecto de la imagen resulta impresionante pese a la realidad y terribles consecuencias que hay detrás. El gris de la ciudad y el derrumbe contrastan con un río Hudson en tonos violáceos, componiendo una estampa sobrecogedora y hermosa, lírica e inolvidable. La distancia fotográfica que provoca la vista aérea recuerda en algo a la de la gasolinera ardiendo en *Los pájaros* de Hitchcock. Pero a ella se suma la distancia de la aberración técnica. Mediante la ampliación de esa imagen de escasa resolución surge la estructura de píxeles que conforman la realidad atómica de la misma, permitiendo asomarse a la ficción de realidad y a un plano de abstracción al que da lugar el uso de la tecnología.

En ese sentido, la reflexión de Thomas Ruff sigue la pista de la ambigüedad en la captación fotográfica de la realidad. Imagen hermosa o terrorífica. Imagen objetiva o cargada de subjetividad. Imagen real o montaje ficticio. Todo ello a la vez es *Jpeg NY 15*: un crimen y un hermoso paisaje desde el aire, una señal visual donde la dura ampliación de una imagen mil veces vista pone de relevancia sus contradicciones como ventana a la verdad.

CE01466 / Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, Germany, 1958)

Jpeg NY 15

2007. Digital photograph. 263 x 188 cm

This colour photograph dates from 2007, the year when Thomas Ruff decided to bring to an end his series of *Jpegs* which he had started in 2001, when the artist happened to be in New York during the 9-11 attacks and took a large number of photographs which turned out to be exposed. This led him to start looking for low-resolution Internet images and to play with them by enlarging the pictures to extreme sizes. The result was a disruption of their meaning and a re-stylisation, by means of distance, of an image of horror.

The German artist made regular use of this method afterwards, replacing his prior concern for issues such as the perception of the architectural, the portraiture of anonymous characters and the notion of urban landscape, undertaken with a treatment similar to the night vision broadcasting used in the Gulf War. He also began to use Internet images in a series about the nude. Ruff has always been very interested in the value of technique, the qualities of the photographic image and scale.

It is precisely the scale that initially overawes us about *Jpeg NY 15*. Measuring nearly three metres high by two long it draws our attention and immediately enrals us. It is one of those terrible images taken from the air of the buildings falling down, seen precisely

at the moment of collapsing: a large column of ashes and dust ascending and a cloud expanding horizontally, dwindling the adjacent skyscrapers.

Notwithstanding the terrible consequences behind the image, its effect is impressive. The grey of the city and of the collapse contrasts with the Hudson river in purplish tones, composing a moving and beautiful, lyrical and unforgettable view. The photographic distance resulting from the aerial view is somewhat reminiscent of the burning petrol station we saw in Hitchcock's *The Birds*, but here with the addition of the technical aberration. The enlargement of the low-resolution image brings the pixel structure of its atomic reality to the fore, allowing us to look at a fiction of reality and at a plane of abstraction that is a by-product of the use of technology.

In this regard, Thomas Ruff's reflection tries to trace the ambiguity of the photographic capturing of reality. An image that may be either beautiful or horrific, objective or loaded with subjectivity, real or responding to a fictional tableau. *Jpeg NY 15* is all rolled into one: a crime and a beautiful landscape seen from the air, a visual sign where the unforgiving enlargement of an image seen a thousand times before brings its contradictions to the surface, as if in a window looking onto reality.



CE01092 / Francesc Ruiz (Barcelona, 1971)

World Nights (Collection)

Noches del mundo (colección). 2007. Instalación. 26 x 80 x 20 cm

El mundo, la noche, la ciudad, la gente, son todos elementos básicos recogidos en la iconografía de los cómics de Francesc Ruiz. Buceando en tribus urbanas y en todos los tejidos del extracto de la ciudad, la insaciable curiosidad del artista no descansa nunca en su recorrido por lugares que pueden ser los más oscuros bares de ambiente, un parque en domingo, la ciudad de Tokio durante un viaje, o el mismo Corte Inglés de su ciudad natal.

Utilizando el cómic como punto de partida, Ruiz incorpora a este medio multitud de novedades a partir de su visión como artista y, a su vez, hace que el cómic pase a ser parte del mundo “culto” del arte contemporáneo y las salas de exposiciones. Al trabajar el soporte cómic desde dentro y también desde fuera, en su investigación por la extensión de este género, no solo ha publicado multitud de libros de viñetas diseñados por él mismo en su tradición más formal, sino que, como en el caso de *World Nights (Collection)*, el contenido pasa a ser una metacreación, y la pieza se convierte en una balda con ocho ejemplares de la publicación; o bien en una escultura, una maqueta constructiva realizada con una tirada completa del cómic editado para ello y que simula una ciudad entera; o incluso, como hizo en el Centro de Arte Santa Mónica en el año 2006, la pieza se amplía hasta convertirse en un quiosco de calle, en el que solo

hay cómics y tebeos a la venta, todos ellos escritos y realizados por el propio Francesc Ruiz. El cómic expandido se convierte en instalación en la evolución de la obra del artista, pero sin olvidar nunca que las piezas que la conforman, el contenido original de dichos cómics, siempre están creados por Francesc Ruiz, porque son la esencia de su trabajo. El aspecto autobiográfico también es importante en su obra, y en variadas ocasiones hemos podido verle como protagonista de sus propias viñetas.

El propio autor nos habla de su relación con el cómic: “Por un lado, llegué a él desde la representación de la multitud, los grupos, asociado a una determinada densidad de imagen, y de ahí aparece de manera muy natural (...) Pero, sobre todo, da la posibilidad de representar y dar visibilidad inmediata a diversos asuntos. Entre otros muchos aspectos, me interesa el cómic como visibilización de la cultura gay (...) El cómic como producción cultural es tan viejo como el cine. Lo importante es que es un medio ágil para transmitir ideas y considero que tiene un potencial increíble (...) El cómic tiene la capacidad de reflejar más cosas de las que está contando. Y a mí me interesa todo ese potencial del cómic y cómo puede inmiscuirse de muchas maneras. Y me interesa más todo ese peso del cómic que no el dibujo en sí.”

CE01092 / Francesc Ruiz (Barcelona, 1971)

World Nights (Collection)

2007. Installation. 26 x 80 x 20 cm

The world, the night, cities, people... are all basic elements in Francesc Ruiz's comic book iconography. Exploring the workings of urban tribes and foraging in all the layers of the city's underbelly, the artist's keen sense of curiosity never abates in his exploration of places ranging from seedy gay bars to the Corte Inglés department store in his hometown, not forgetting a typical park on Sunday or a trip to Tokyo. Taking the comic as a point of departure, Ruiz splices it with new elements coming from his vision as an artist. However, this is a two-way journey that also brings the comic into the “highbrow” world of contemporary art and exhibition venues. Working with the medium of comics as an insider, and also an outsider, in a process of research aimed at pushing back the limits of the genre, Ruiz has not only published many formally conventional comic-strip books he has created himself, but, as in the case of *World Nights (Collection)*, the actual content is often a meta-creation and the piece becomes a shelf with eight copies of the publication, or a sculpture, for instance a constructive model made using a complete issue of the comic published with that purpose in mind, simulating a whole city; or, as at Centro de Arte Santa Mónica in 2006, the piece is expanded to become a street newsstand, exclusively displaying comic books and

magazines, all of them written and created by Francesc Ruiz himself. As such, in the artist's evolution, the expanded comic becomes an installation, but without forgetting that the constitutive elements—the original content of those comics—are invariably created by Ruiz because they embody the very essence of his work. The autobiographical aspect is also substantial to his creative process and he sometimes depicts himself in his own strips.

In explaining his relationship with comics, the artist said: “On one hand, I arrived there through representing crowds, and groups, combined with a certain density of image, and there, it all seemed very natural (...) But, above all else, comics give you the chance to portray and give immediate visibility to a range of subjects. Among other things, I am interested in comics as a means of bestowing visibility on gay culture (...) As a cultural product, the comic is as old as cinema. What matters is that it is a dynamic means of conveying ideas and I believe it has huge potential (...) Comics have the power to reflect many more things than they normally talk about. I am fascinated by this potential of comics and their ability to interfere in many unforeseen ways. I am more interested in all the traces comics leave behind them than in the actual drawing itself.”



Virginia Torrente

CE01177 / Fernando Sánchez Castillo (Madrid, 1970)

Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago

Gato rico muere de ataque al corazón en Chicago. 2003. Instalación. 80 x 200 cm

Para la 26ª Bienal de Sao Paulo, celebrada el año 2004 bajo el comisariado de Alfons Hug, y la última que contó con representantes individuales de cada país, Fernando Sánchez Castillo recibió el encargo de realizar una pieza como artista oficial de España. Hay bastante ironía entre esta oficialidad caduca, el título de la Bienal, *Contrabandistas de imágenes en el territorio libre*, y la propia obra de Fernando Sánchez Castillo, que siempre ha estado en contra de lo establecido como políticamente correcto y ha utilizado sus imágenes como símbolo del derribo de la iconoclasia, persiguiendo poner la historia en su sitio, especialmente la de España, a través de sus símbolos más rancios. El poder y la condición humana, doblegada ésta al primero tantas veces, son el eje de la obra de Sánchez Castillo, incansable combatiente que recurre a los símbolos del franquismo y otras dictaduras para hacer que no nos olvidemos de un pasado, y, sobre todo, de la realidad existente detrás de la parafernalia de la representación.

Volviendo a la 26ª Bienal de Sao Paulo, Sánchez Castillo tuvo la oportunidad de realizar una obra con un gran presupuesto de producción, que dio lugar a *Rich Cat...*, que es un vídeo de larga duración donde, a través de un relato más o menos formalmente cinematográfico, cuenta las desventuras de una revolución imaginaria, de una inmensa cabeza de Franco, y de su redescubrimiento tras el paso de los años cual resto

arqueológico de mayor o menor valor.

Este *documental* tiene un precedente en la obra que aquí nos atañe, a modo de luminoso de feria, en el que el público simplemente contempla el texto-título de la pieza, realizado con bombillas, recurso utilizado otras veces por el autor para lanzar mensajes de tipo incendiario cargados de doble sentido.

Rich Cat... hace mención al título de la noticia más anodina e intrascendente que se haya podido publicar en un periódico. El titular apareció en un diario de Brasil en abril de 1968, fecha del golpe de estado que instauró a los militares en el poder y que supuso el principio de un periodo tenebroso en la historia del país. La noticia es motivo de arranque de la pieza y representa las terribles consecuencias que puede tener la ocultación de hechos importantes y desagradables a través de la censura de noticias y la manipulación de la prensa, con el fin de dirigir la atención popular hacia un relato que, más que intrascendente, es surrealista. Efectivamente, la noticia hablaba de un gato rico de Chicago que muere de un ataque al corazón, porque no se podía hablar de lo que se debería hablar, que era el golpe militar.

Al transferir el titular a luminoso de feria, el desconcierto, la denuncia y la rechifla son mayores por parte del autor, que ha utilizado el mismo recurso con otras célebres frases tales como *La calle es mía* o *Vivo sin trabajar*.

CE01177 / Fernando Sánchez Castillo (Madrid, 1970)

Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago

2003. Installation. 80 x 200 cm

For the 26th Sao Paulo Biennial in 2004 curated by Alfons Hug, the last one to feature individual representatives from each participating country, Fernando Sánchez Castillo was commissioned to make a piece as Spain's official artist. There is plenty of corrosive irony holding together an amalgam of outdated officialdom, the title of the biennial *Image Smugglers in a Free Territory*, and the very work of Sánchez Castillo, an artist who has invariably cut against the grain of what is accepted as politically correct and used his images to portend the demolition of iconoclasm in an attempt to put history—and particularly Spain's history—in its rightful place through a reworking of its musty old symbols.

Power and the human condition, the latter so often subservient to the former, are ever-present in the work of Sánchez Castillo, a tireless fighter who uses the symbols of Francoism and other dictatorships in his mission to stop us from forgetting the past and, more especially, the reality subtending the whole paraphernalia of representation.

Returning to the 26th Sao Paulo Biennial, Sánchez Castillo was given a chance to create a high budget production which give rise to *Rich Cat...* This ended up in a long-feature video in which he uses a more or less formally cinematic narration to recount the misfortunes of an imaginary revolution, of a huge bust of

Franco and its rediscovery after the passing of time as an archaeological finding of some significant worth.

That *documentary* has a precedent in a work almost like a flashing funfair sign in which the public simply contemplates the light bulb text-title of the piece, a device the author has used on other occasions to post inflammatory messages charged with double meaning.

Rich Cat... borrows its title from one of the most trite and trivial piece of news ever published in a newspaper. The headline appeared in a Brazilian paper in April 1968, the day of the military coup that ushered in a sinister period in the country's history. The information serves as the starting point for the piece, insinuating the terrible consequences of concealing vital, unpleasant facts by censoring information and manipulating the media, distracting popular attention towards a story that, more than trifling, is pure surrealism.

In fact, if the newspaper revealed the details of the story of a rich cat from Chicago that dies from a heart attack it is because it was not possible to inform about what really mattered: the military coup.

By transposing the headlines into a funfair light-bulb sign, the artist magnifies the sense of confusion, protest and mockery, a tactic he has also used with other famous quotes such as *La calle es mía* [the streets are mine] or *Vivo sin trabajar* [I live without working].



CE01467 / Santiago Sierra (Madrid, 1966)

Obstrucción de una vía con un contenedor de carga

1998. Fotografía en blanco y negro (díptico). 150 x 212 x 2 cm

La obra de Sierra hereda conceptualmente el ámbito de la estética minimalista, así como la desmaterialización de la obra de arte que postminimalistas como Nauman o Morris crearon a finales de los años sesenta, recreándose en aspectos físicos antes no valorados, como la gravedad, el estado de la materia, la indeterminación y el azar, exponiendo materiales de aspecto impreciso e imprevisible. Sierra traspasa esta apreciación física de la anti-forma de los años sesenta (su “caja de herramientas”, como la llama él) llevándola directamente a los terrenos de la actividad humana y los límites de su sistema, dentro de las coordenadas espacio-temporales del capitalismo y los excesos de la práctica laboral.

Así, en la obra de Sierra encontramos organizaciones de grupos de personas según las variaciones del color de su piel, o imágenes de heroinómanos que consienten en ser tatuados a cambio de una dosis. En el caso de *Obstrucción...*, la documentación de la obra expone que “se consiguió permiso de una empresa para que prestara un trailer, sin ocultarle los fines para los que sería empleado. El conductor tampoco tuvo inconveniente cuando se le propuso cortar los carriles laterales del Periférico por cinco minutos. Esta pieza consistió en la instalación de un prisma blanco en perpendicular a la vía y su resultado fue

una congestión de tráfico”.

Como artista conceptual, Sierra idea gestos sencillos que le sirvan como pretexto para provocar una situación laboral que retrate a esos trabajadores, pagándoles como aspiran a ser pagados, provocando además estéticas austeras y formales que remiten a la anti-forma y al *body art* de los sesenta como líneas aplicadas a cuerpos, muros inclinados o el prisma en perpendicular que obstruye una vía. Según el propio artista: “si consigo alguien que por 65 euros me sujete una pared por cinco días, te estaré mostrando un hecho real (...) Así lo hago y luego lo difundo. No documento hechos reales, intervengo en ellos”.

De esta manera, en fotografías como *Persona diciendo una frase* (2002), el artista sólo necesitó remunerar a un pobre con cinco libras por ser grabado diciendo la siguiente frase: “Mi participación en este proyecto puede generar unos beneficios de 72.000 dólares. Yo estoy cobrando 5 libras”. Sierra no pretende transgredir ninguna norma humana, sino llegar a los límites del sistema, no solo documentando hechos reales, sino interviniendo también en ellos, aunque sean al mismo tiempo elementos casuales e indeterminados, como su efecto en los protagonistas y en el espectador, los que conforman el sentido de sus obras.



CE01467 / Santiago Sierra (Madrid, 1966)

Obstruction of a Freeway with a Truck's Trailer

1998. Black and white photograph (dyptych). 150 x 212 x 2 cm.

In a conceptual sense, Sierra's practice draws from the realm of minimal aesthetics but also from the dematerialisation of the artwork proposed in the late 1960s by post-minimal artists like Nauman or Morris, which implied a pleasure in previously unappreciated physical values such as the state of matter, non determination and randomness, with the exhibition of materials with imprecise and unpredictable features. But Sierra transcends that physical appreciation of the anti-form that took place in the 1960s (his “tool box”, as he calls it) taking it directly to fields of human activity and to the very boundaries of its system, within the space-time coordinates of capitalism and the excesses of labour practice.

So, in Sierra's work we find collective arrangements of individuals according to variables like skin colour, or images of drug users who agree to be tattooed in exchange for a dose of heroin. In the case of this work, *Obstruction of a Freeway with a Truck's Trailer*, the documentation tells us that a company gave “permission to use one of its trailers without concealing the purpose it would be used for. Nor did the driver raise any objection to the proposal to block the side lanes of the ring road for five minutes. The piece consisted of positioning a white prism perpendicular to the

freeway, generating a traffic jam.”

As a conceptual artist, Sierra conceives simple gestures that he then uses as a pretext to provoke a labour condition, portraying workers by paying them in accordance to their demands, and also provoking formal and austere aesthetics remitting to the anti-form and body art of the 1960s, such as lines applied on bodies, inclined walls or the prism perpendicularly blocking a road. In Sierra's own words: “if I manage to get someone to hold a wall up for 65 euros I am showing you a real fact (...) Therefore, I do it and then I disseminate it. I do not document real facts: I intervene in them”.

Thus, in photographs like *Person Saying a Phrase*, 2002, the artist only needed to give £5 to a person in need in exchange for being recorded saying the following phrase: “My participation in this project could generate \$72,000 profit. I am paid £5.” Sierra does not intend to transgress any human rule, but only to get to the limits of the system, not only through the documentation of real facts, but also intervening in them, even if the elements that give meaning to the works are coincidental and undetermined, like their effect on the protagonists and on the spectator.

CE01195 / Carolina Silva (Madrid, 1975)

Solo Player

2007. Fotografía digital (políptico). 73 x 73 cm cada una

Carolina Silva trabaja con instalaciones, dibujos, vídeos y fotografías que exploran el otro lado de la realidad y la dimensión de lo oculto, basándose en referencias literarias o ciertas tradiciones del inconsciente popular y cultural. Escaleras inaccesibles por su fragilidad, estancias sin suelo firme o puertas y agujeros que sugieren tránsitos a dimensiones desconocidas, representan en su trabajo toda una atmósfera inspirada en los lugares indeterminados del miedo, el vacío o el absurdo. La imagen frágil, fría y evanescente de estas instalaciones se aleja premeditadamente de lo emotivo o expresivo, asociándose a elementos del inconsciente que nos transportan a la frontera de lo natural y lo irreal, así como a lo desconocido.

El conjunto de las cuatro fotografías de *Solo Player* recoge diferentes estados de un proceso temporal de autodestrucción de una pieza realizada en 2007 en Pamplona (*Planes futuros*) y en Madrid (*Aquí y ahora*). Dentro de un escenario blanco, una batería musical de papel y bambú era consumida durante cuatro

horas por un incesante goteo de tinta negra que caía de siete orificios en el techo. La prolongada contemplación del ennegrecimiento del frágil instrumento podía ser también escuchada, ya que el goteo casual era amplificado por unos altavoces. La dureza y la resistencia asociadas al instrumento de percusión, así como el volumen y color asociado al rock, se muestran aquí vacíos y fantasmagóricos, como un proceso de acción que remite a distintas interpretaciones sensoriales o espirituales, como los fluidos corporales o la caligrafía oriental, en la línea del trabajo de artistas como Banks Violette y la banda de metal Sunn O))) o los materiales y corporeidades degradadas de Terence Koh.

En el caso de Carolina Silva, la fuerza de sus imágenes ambiguas procede de su propia capacidad de generar nuevos iconos y la modificación de las posibilidades asociadas a objetos, imágenes y conceptos, como el sonido tintado de la escritura sobre el espacio invisible que termina por quedar iluminado por la negrura.

CE01195 / Carolina Silva (Madrid, 1975)

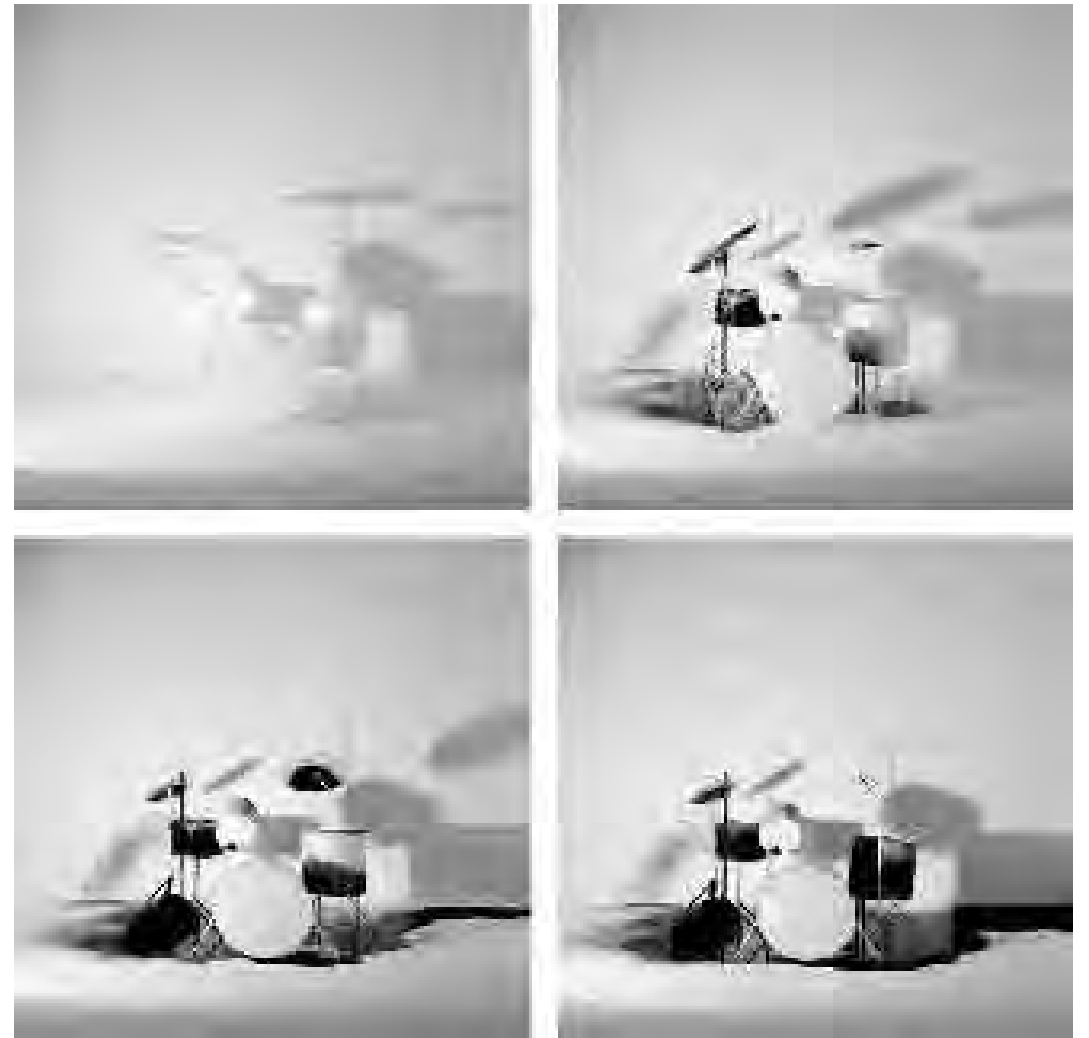
Solo Player

2007. Digital photograph (polyptych). 73 x 73 cm each

Carolina Silva works with installations, drawings, videos and photographs in her exploration of the other side of reality, plumbing the depths of the hidden, drawing from literary references or from certain traditions of the popular and cultural unconscious. Stairs too fragile to scale, rooms with floors offering no firm footing, or doors and holes suggesting passageways to unknown dimensions, create an enveloping atmosphere in her work as they evoke unnamed places of fear, emptiness or absurdity. The fragile, cold and evanescent images of these installations is intentionally removed from any emotional or expressive leanings, instead latching onto elements from the unconscious that lead us to the frontier between the natural and the unreal, as well as of the unknown. This body of work titled *Solo Player* consists of four photographs depicting various phases of a temporal process of self-destruction of other pieces, namely *Planes futuros* [Future Plans] created in Pamplona and *Aquí y ahora* [Here and Now] created in Madrid, both 2007. On a white stage, a drum kit made in

paper and bamboo was slowly consumed over a period of four hours by a relentless drip-drip of black ink falling from seven holes made in the ceiling. The contemplation of the slow blackening of the fragile instrument is accompanied by the gradual dripping sound amplified by loudspeakers. The hardness and resistance normally associated with this percussion instrument together with the volume and colour generally attributed to rock music are here seen as empty and phantasmagorical, as an action process remitting to a variety of sensorial or spiritual interpretations such as bodily fluids or Oriental calligraphy, not unlike the line of work of artists like Banks Violette and the metal band Sunn O))) or Terence Koh's use of degraded materials and corporeity.

In the case of Carolina Silva, the power of her ambiguous images is rooted in her ability to generate new icons and in her play with the possibilities associated with objects, images and concepts such as the ink-dyed sound of writing on the invisible space that ends up being illuminated by blackness.



CE00107 / Montserrat Soto (Barcelona, 1961)

Sin título

1998. Fotografía en color. 83 x 120 cm

Montserrat Soto hizo esta fotografía en un aeropuerto sudamericano (no recuerda si fue en Brasil o en Venezuela) en el curso de uno de los viajes que realizó mientras preparaba, durante varios años, la serie de interiores de casas de coleccionistas titulada *Paisaje secreto*. Es una fotografía casual, hasta cierto punto atípica dentro de su producción. Es también una pieza aislada que no se enmarca, como casi todo su trabajo posterior, en una serie que desarrolla un proyecto. Las condiciones atmosféricas que refleja, con un componente estético innegable, contrastan con la habitual diafanidad de sus imágenes. Y, sin embargo, no es una obra que esté desvinculada de los temas y las motivaciones de su producción en la segunda mitad de los noventa. La escalera, que tiene una presencia monumental en la fotografía al ser el único cuerpo que se dibuja sobre la oscuridad y la niebla, es un motivo que, en diversas configuraciones, aparece recurrentemente en sus fotografías y que se relaciona con los pasillos, las ventanas o las hendiduras en los muros que permiten sólo atisbar un exterior, producidos en esa época. Son situaciones espaciales con una clara carga psicológica que se refieren a un tránsito dificultoso o, en sus palabras, a un “intervalo”. Soto no nos permite ver, por lo general, lo que hay detrás o más adelante, por lo que es el propio “umbral” el

que se impone como experiencia espacial y mental. En esta imagen de la pequeña escalera metálica, la ausencia de la avioneta a la que seguramente daría acceso provoca una parecida omisión del destino y un acentuado sentimiento de vacío, de melancolía. Al igual que ocurre en otras obras suyas, la composición deja un amplio espacio a los celajes, que confieren a la imagen un carácter más cercano a lo universal que a lo particular y establecen una extraña perspectiva por la proporcionalidad entre suelo y cielo. Pero la inequívoca escalera y las líneas en el pavimento indican al espectador que se trata de un aeropuerto, escenario que remite a uno de los asuntos por los que la artista ha mostrado mayor interés: el viaje. Muchos de los proyectos de Montserrat Soto implican uno o, más frecuentemente, varios desplazamientos; y en alguna ocasión han tenido como eje argumental precisamente el viaje, como en la videoinstalación *Mar desde la ventana*, vinculado a la serie *Islas*. Suele viajar en busca de lugares con una fuerte personalidad y una significación, por lo que este paso por un “no-lugar” aeroportuario que ni ella misma sabría ubicar en un mapa —siempre utiliza mapas en sus proyectos— constituye un interesante “intervalo” que sin proponérselo habla también sobre el proceso de trabajo de la artista.

CE00107 / Montserrat Soto (Barcelona, 1961)

Untitled

1998. Colour photograph. 83 x 120 cm

Montserrat Soto made this photograph in a South-American airport (she does not recall whether it was in Brazil or in Venezuela) on one of the journeys she embarked on while preparing a series of interiors of collectors' homes entitled *Paisaje secreto* [Secret Landscape], a project that lasted several years. This photograph looks like it was taken by chance, and to some extent is atypical of her production. And it is also an isolated piece, unlike most of her works which are usually part of ongoing series in the development of a larger project. The atmospheric conditions have an undeniable aesthetic value and create a contrast with the usual clarity and brightness of her images. Despite the foregoing statement, this work is not however removed from the subject matters and motivations of her practice in the late 1990s. The steps, here taking on a monumental presence in the centre of the photograph as the only body standing out against the darkness and the mist, have appeared in various configurations in other works and can be tied in with the corridors, windows or fissures on walls barely allowing us a glimpse of the exterior that she was also making at that time. They construct spatial situations with an evident psychological load that allude to a difficult passage or, to use her own words, to an “interval.” In general, Soto does not give us a chance to

see what is behind or in front, for it is the “threshold” itself that asserts itself as a spatial and mental experience. In this image of the metal steps, the absence of the light aircraft for which it was probably meant suggests an equal absence of destination and a heightened sense of emptiness and melancholy. Like other of her works, the composition leaves a large space to the sky, bringing the image closer to the universal than to the particular and establishing a bizarre perspective in terms of the proportion between the ground and the sky. But the unmistakable steps and the lines on the tarmac tell spectators that what they are seeing is an airport, a scenario remitting to the journey, one of Soto's pet subjects. Indeed, many of Montserrat Soto's projects involve one or often many trips. Sometimes they have even narratively focused precisely on the journey, as in the video-installation *Mar desde la ventana* [Sea from the Window], part of her series on *Islands*. The artist usually travels in search of places with strong character and meaning, which is why this passing through a “non-place”, an airport she is unable to locate on a map—she always uses maps in her projects—is like an “interval” that unintentionally comments on the artist's own working process.



CE01372 / Wolfgang Tillmans (Remscheid, Alemania, 1968)

Freischwimmer 38

2004. Fotografía en color. 238 x 171 cm

Wolfgang Tillmans se hizo famoso como uno de los mejores fotógrafos del costumbrismo subcultural de finales de los años ochenta y primera mitad de los noventa. Su cámara, que viajaba con igual naturalidad por el Reino Unido, Alemania y Estados Unidos, captaba personajes anónimos o famosos, pero absolutamente representativos del momento que se estaba viviendo en esos tres polos a través de formas como lo indie o lo techno, actitudes casi contrapuestas pero íntimamente relacionadas por las dinámicas del productivismo occidental en decadencia. En su caso, además, con un acento explícito en el tema de la homosexualidad y el SIDA.

Tras haber publicado regularmente en revistas como Spex o i-D, Tillmans decidió alejarse del documentalismo o la moda alternativa y comenzó a interesarse cada vez más por los procesos fotográficos básicos. Y cuando se dice procesos fotográficos se trata precisamente de eso, de una actitud pre-Photoshop, ese programa que indudablemente ha cambiado tanto el sentido como el rumbo de la fotografía.

Antes de llegar a ese punto, el representado entre otras series por *Freischwimmer*, Tillmans había realizado experimentos con fotocopias, que regresarían muchos años más tarde (hacia 2007) y también en la forma

de presentación multiforme de esos trabajos, algo que con el tiempo se ha convertido en una de sus señas de identidad, junto a lo masivo de sus exposiciones individuales, que llegan a agrupar más de trescientas fotografías.

La serie *Freischwimmer* (*Nadador Libre*, el más básico de los grados de Salvamento y Socorrismo en Alemania y Suiza) es un ejemplo perfecto de estos trabajos experimentales de Tillmans. Por un lado, los enormes papeles fotográficos se presentaban sujetos a la pared por simple tiras de cinta adhesiva o clips para papel. Por otro, las imágenes ya no tienen nada de descriptivo, nada de retrato, paisaje, naturaleza muerta o cualquiera de los temas que Tillmans había desarrollado en su actividad profesional.

La realización de *Freischwimmer*, que continúa hasta hoy, parece hablar de fotografía pura, en la que no interviene mecanismo óptico alguno, ni en la toma ni en la ampliación. Es posible imaginar al artista frente a una enorme cubeta con reactivos procediendo a algún tipo de rito alquímico del cual surgen estas imágenes vaporosas, de una finura más allá de la intención humana, representaciones de sí mismas, de un proceso único y absolutamente irrepetible. De su realidad.

CE01372 / Wolfgang Tillmans (Remscheid, Germany, 1968)

Swimming to Freedom 38

2004. Colour photograph. 238 x 171 cm

Wolfgang Tillmans made a name for himself as one of the pioneering photographers of youth sub-cultures from the late 1980s and the first half of the 1990s. Moving with consummate ease in the indie and techno scenes in the UK, Germany and the US at the time, he captured their anonymous and famous faces. Though largely opposing, the two styles were closely related in the shared dynamics of declining Western productivism. And in his case bringing to bear an explicit emphasis on the issues of homosexuality and AIDS.

After seeing his works published regularly in magazines like Spex or i-D, Tillmans decided that he was done with the documentary approach and alternative fashion, and became increasingly interested in basic photographic processes. And when we say photographic processes we mean precisely that: an approach prior to Photoshop, the programme that has brought about a sea change in the meaning and direction of photography.

But before arriving to that point, in series such as *Freischwimmer*, Tillmans had experimented with photocopies, to which he would return years later (around 2007) and also with the multiple presentation of

those works. This form of exhibiting them has, with the passing of time, become one of his signs of identity together with the sheer size of his solo exhibitions, often including up to 300 photographs.

The *Freischwimmer* series—Free Swimmer is the most basic Lifesaving level in Germany and Switzerland—is an excellent example of Tillmans's more experimental works. On one hand, the huge photographic papers were affixed to the wall with simple adhesive tape or paper clips; on the other, the images eluded all description and eschewed portraiture, landscape, still life or other subject matters he had centred on up to then.

The creative process of *Freischwimmer*, ongoing to the present, seems to speak to pure photography, divested of any form of intervention either in shooting or in enlargement, or indeed optical devices of any kind. We can almost imagine the artist in front of a large tray with reagents, performing some kind of alchemical ritual at the origin of these vaporous images, images containing a refinement that exceeds any human intention, just pure representations of themselves, of a unique and absolutely unrepeatable process. Of their reality.



CE01009 / Francesc Torres (Barcelona, 1948)

Three-dimensional Analysis of a Triangle

Análisis tridimensional de un triángulo. 1973. Fotografía en blanco y negro. 113 x 113 cm

En 1972, después de haber pasado unos años en París a finales de los años sesenta, Francesc Torres se trasladó a Chicago. El artista, muy joven (tenía 20 años cuando realizó esta obra), exploraba entonces diferentes lenguajes y herramientas creativas. En España había formado parte del *Grup de Treball*, pionero en España en el terreno del arte conceptual políticamente comprometido, y aún mantenía contactos con sus integrantes desde Estados Unidos. La obra que realiza en 1972 y 1973 es, en esta línea conceptual adoptada ya en París mientras trabajaba como ayudante de Piotr Kowalski, muy variada, pero presenta algunas características comunes: la geometría como estructura básica de las piezas, la atención a los fenómenos atmosféricos, el desarrollo temporal de los proyectos (en secuencias de fotografías) y el factor performativo, en el que lo corporal pesa cada vez más.

En esos momentos su pareja era la artista Angels Ribé, que actuó como fotógrafa en esta pieza y en otras en las que Torres ejecuta una acción ante la cámara. El espacio en el que ésta se desarrolla es el domicilio que ocupaban, y es el escenario de otras secuencias de fotografías como *Trazando una diagonal*, *Calendario*, *Sustracción de peso (del edificio)* y *Análisis perceptual de las tres dimensiones (Tres puntos de vista)*, que comparten con la perteneciente a la Colección de la Comunidad

de Madrid la traslación de las formas geométricas desde el dominio de lo abstracto a la esfera cotidiana, a la experiencia física y corporal.

Torres, cual hombre del renacimiento, rastrea la presencia de las matemáticas en el universo visible, y el triángulo es, tal vez por su dinamismo, su polígono predilecto: en Chicago, por ejemplo, fotografía triángulos de luz en los edificios o dirige nuestra atención a la *Relación entre el triángulo y el acto de caminar*. El artista confiere cualidades volumétricas, táctiles, a la planitud de las figuras geométricas simples; la escultura había sido poco antes, por influencia de Kowalski, un ámbito privilegiado de experimentación para Torres, que produjo una serie de esculturas “recortables”. En consonancia con ellas, frente a la sofisticación técnica de algunas de sus obras posteriores, ya de madurez, en el trabajo de estos años predomina la manualidad y la sencillez; así, la “tridimensionalidad” a la que alude el título de la obra resulta del simple acto de despegar una cinta adhesiva del suelo. Por otra parte, el ejemplo de Vito Acconci, artista que tiene cierto ascendente sobre él en esta etapa, le invita a la teatralización (a través de la “representación” corporal) de los problemas plásticos, así como a utilizar la secuenciación de imágenes, habitual en la documentación del primer accionismo.

CE01009 / Francesc Torres (Barcelona, 1948)

Three-dimensional Analysis of a Triangle

1973. B&W photograph. 113 x 113 cm

Francesc Torres moved to Chicago in 1972, after having spent a few years in Paris in the late 1960s. The artist was very young at the time and was in fact only twenty when he made this work. Back then he was exploring a variety of creative languages and tools. In Spain, he had been active in *Grup de Treball*, a pioneering group in Spain in the field of politically engaged conceptual art, and he remained in contact with its members after moving to the United States. Following in the conceptual line he had adopted in Paris while working as an assistant to Piotr Kowalski, the body of work he created in 1972–1973 is highly varied, though there are common threads running through it: for instance, geometry as the basic structure of the pieces, an attention to atmospheric phenomena, a time-based development of the projects (in photographic sequences) and a performative factor with a greater weight of the corporeal.

His partner at the time was fellow artist Angels Ribé, who intervened as a photographer in this piece and in others in which Torres executed an action in front of the camera. The space in which the action takes place is their home, also used for other photographic sequences such as *Drawing a Diagonal*, *Calendar*, *Subtraction of Weight (of Building)* and *Perceptual Analysis of Three Dimensions (Three Points of View)*, that shares with this piece, *Análisis tridimensional de un triángulo*, from the Comunidad de Madrid Collection

a translation of geometric forms from the realm of abstraction to the realm of the everyday, to a physical and bodily experience.

As if he were a Renaissance man, Torres traces the presence of mathematics in the visible universe, with the triangle as his favourite polygon, perhaps due to its dynamism. For instance, in Chicago he took photographs of the triangles of light in the buildings or draws our attention to the *Relationship Between the Triangle and the Act of Walking*. The artist confers volumetric, tactile qualities to the flatness of simple geometric figures. Thanks to the influence of Kowalski, up until very recently sculpture had been Torres' primary field of experimentation, in which he had produced a series of “cut-out” sculptures. As can be seen here, what prevailed in those years was a handcrafted quality and simplicity in contrast with the technological sophistication of some of his later, mature works. Thus, the “three-dimensionality” referred to in the title of the work comes from the simple fact of removing adhesive tape from the floor. On another note, the example of Vito Acconci, an artist who exerted a certain influence on Torres in this period, led him to a dramatisation (through a corporeal “representation”) of visual problems as well as to the use of image sequencing, a standard procedure in the documentation of early action art.



CE01439 / Miguel Trillo (Cádiz, 1953)

Ana y Pito en el concierto de Parálisis Permanente en el Colegio Mayor Méndez

1983. Fotografía digital sistema Lambda. 50 x 70 cm

La extensa obra fotográfica de Miguel Trillo ha documentado durante más de treinta años las subculturas juveniles de nuestro país, sus opciones estéticas y sus rituales expresivos. Desde los años setenta ha retratado a jóvenes en un entorno musical (conciertos de rock, fiestas en discotecas) con un estilo que, como escribe Ramón Esparza, podríamos llamar “de colaboración, en el que se rompe con la poética del momento decisivo para sustituirlo por la plena conciencia del sujeto, que admite posar para el fotógrafo”. Caracterizan sus fotografías los colores intensos y las miradas frontales, y en ellas se plasman las actitudes de jóvenes y adolescentes que a través del rock, del pop, del rap e incluso de algunos deportes, han convertido el cuerpo en un signo de identidad y determinados lugares en territorios creativos. En palabras del autor: “Es un homenaje al público que está en los conciertos, a la gente callejera. No es un paseo de la fama. Apenas si hay caras conocidas, estrellas. Pero sí mucho meteorito suelto. Vidas aceleradas que en aquel momento estaban contentas”. Se trata, en la sutil definición de Sema d’Acosta, de “historias comunes de seres humanos peculiares”.

Esta fotografía es especial por varias razones. A tenor de la fecha, se trata de la última actuación del grupo

Parálisis Permanente (disuelto poco después por la muerte en accidente del líder de la banda). El concierto tuvo lugar en el Colegio Mayor Mendel, pues, ante la falta de espacios para estos eventos, a menudo tenían que celebrarse dentro del ámbito universitario. Son reveladores también algunos detalles del atuendo de los protagonistas: tatuajes en una época en que ni los muy modernos los llevaban (solo gente canalla o marginal); y las crestas punk, muy tempranas para una ciudad que las vio aparecer casi un lustro después. Finalmente, conocemos la identidad de los retratados (cuando Trillo siempre fotografía personajes anónimos), lo que resuelve varios de estos misterios: Ana y Pito fueron managers de grupos como Alaska y los Pegamoides y del ya mencionado Parálisis Permanente. Todo ello convierte la imagen, al margen de su plasticidad, en un documento de época.

En la actualidad Trillo, según él mismo nos ha confesado, ha ampliado su campo de acción: “En los años ochenta apenas viajaba, no salía de Madrid, iba de mi casa al concierto. En los noventa viajé por España y alrededores. Y en la actualidad me he centrado en Asia, en sus enormes ciudades como metáfora del futuro, de un futuro mestizo de oriente y occidente”.

CE01439 / Miguel Trillo (Cádiz, 1953)

Ana and Pito at Parálisis Permanente Concert at Colegio Mayor Méndez

1983. Lambda digital photo. 50 x 70 cm

For over 30 years now, Miguel Trillo’s vast photographic production has documented Spain’s youth subcultures, their aesthetic preferences and expressive rituals. Since the 1970s, Trillo has portrayed young people at rock concerts, parties and clubs in what, as Ramón Esparza wrote, we could define as “a collaborative style, a rupture with the poetics of the decisive moment, replacing it with the full awareness of the subject who agrees to pose for the photographer.” One of the signatures of Trillo’s images is their intense colour and frontal gaze, mirroring the attitudes of youngsters and teenagers who, through the medium of rock, pop, rap or even the practice of some sports, have turned their bodies into signs of identity and certain places into creative territories. In the words of the artist, this work “is a tribute to the concert-going public, to people in the street. It is not a hall of fame. There are hardly any famous faces or stars, just a lot of meteorites on the loose. Accelerated lives, happy in the moment.” They are, according to Sema d’Acosta’s spot-on definition, “common stories of peculiar human beings.”

This photograph is special for several reasons. From the date we can infer that it is the last performance of the band Parálisis Permanente (who split up after the

death of their leader in a road accident). The concert took place at Colegio Mayor Mendez, a university hall of residence. Given the dearth of concert venues at the time, they often had to be held at universities. Equally revealing are some details of the attire of the portrayed couple: tattoos at a time before they became trendy and were generally associated with low-life and Mohican haircuts in a city that would only really witness their appearance almost five years afterwards. Finally, we do know the identity of the models (although Trillo usually photographs anonymous characters), a fact that resolves some of these mysteries: Ana and Pito were managers of bands like Alaska y Los Pegamoides or of the above-mentioned Parálisis Permanente. Leaving its plasticity aside, these circumstances make the image a document of an era.

At present, as Trillo himself admits, he has expanded his field of action: “In the 1980s I hardly travelled or even left Madrid. I used to go from home to concerts. In the 1990s I started travelling around Spain and neighbouring countries. Now I have redirected my focus to Asia and its huge cities as a metaphor of the future, of a future coming from a miscegenation of East and West.”



CE01428 / Juan Ugalde (Bilbao, 1958)

Viaje a lo desconocido

2008. Técnica mixta sobre tela. 230 x 200 cm

Viaje a lo desconocido tituló Juan Ugalde esta tela que dio nombre a la muestra monográfica del 2008 en la Sala Alcalá 31. Lo tomó prestado de una vieja serie televisiva de ciencia-ficción porque le servía como metáfora de su rejuvenecida inmersión en lo pictórico.

Pero “viaje” y “desconocido” son también términos perfectos para encuadrar todo Ugalde. Desde el principio, la búsqueda y contemplación de un lugar *otro*, otro paisaje, y lo ignorado en sus diversas acepciones (anónimo, abandonado a su suerte...) han resultado asuntos conceptuales esenciales. Lo secundario, los recién llegados (muchas veces del medio rural), lo que está surgiendo donde la ciudad se acaba, los nuevos barrios, las bárbaras invasiones urbanísticas (y no solo), son leitmotiv de una obra con acentuado afán ácido y de contradicción y mucho de sátira costumbrista.

El de Ugalde es un pop particular, alucinado y paisano, que siempre ha contenido un ingrediente de burla hacia el “progreso” en lo carpetovetónico; porque el barrio propio y sus comercios, calles y personajes, y sus desastres éticos y estéticos le quedan cerca. Así, ante todo, ha sido un espectador de paisajes físicos y humanos que están de paso, emergiendo o derrumbándose. Con todo su desenfado y gamberismo, sus obras acumulan cierta perplejidad además de cierta

melancolía. Como también acostumbran a buscar salidas a lo absurdo, lo trastornado, lo ido.

Este lienzo condensa y filtra tales características recurriendo a la gramática usual en su obra del último lustro. Lo pictórico se resuelve como fondo y atmósfera que impregna todo. El collage vuelve a ser importante: retazo de tela de trama minúscula que secciona la composición en una fuga cromática y varias figuras recortadas y pegadas: peces irisados nadan-vuelan junto a una parabólica verde como alga, un campesino hoz en mano y con una especie de escafandra, setas ¿tóxicas?... Los personajes tienen que ver con los de la obra pasada, pero aquí parecen establecer relaciones más inconscientes en la atmósfera en que se colocan: ese ambiente pictórico plácido y de sencillez oriental, merced a lo líquido y suave de las capas pictóricas.

De nuevo el choque entre pasado y futuro en un paisaje-escenario para personajes recortados. Pero aquí aparece de forma más que sutil, como algo volado que haya surgido de la compulsión pictórica más remota. El humor salvaje se torna onírico, acuático, humor “colgado”, en una mirada goyesca tan irónica como afectuosa e incluso nostálgica a un pasado aldeano que nos parece muerto y remoto y aún no lo es del todo. ¿Un “capricho” a lo Ugalde?

CE01428 / Juan Ugalde (Bilbao, 1958)

A Journey to the Unknown

2008. Mixed media on canvas. 230 x 200 cm

Viaje a lo desconocido, is how Juan Ugalde titled this painting from 2008 and also the monographic show organised that same year at Sala Alcalá 31. He borrowed it from an old sci-fi TV series that provided him with the opportunity to use it as a metaphor for his rejuvenated reencounter with painting.

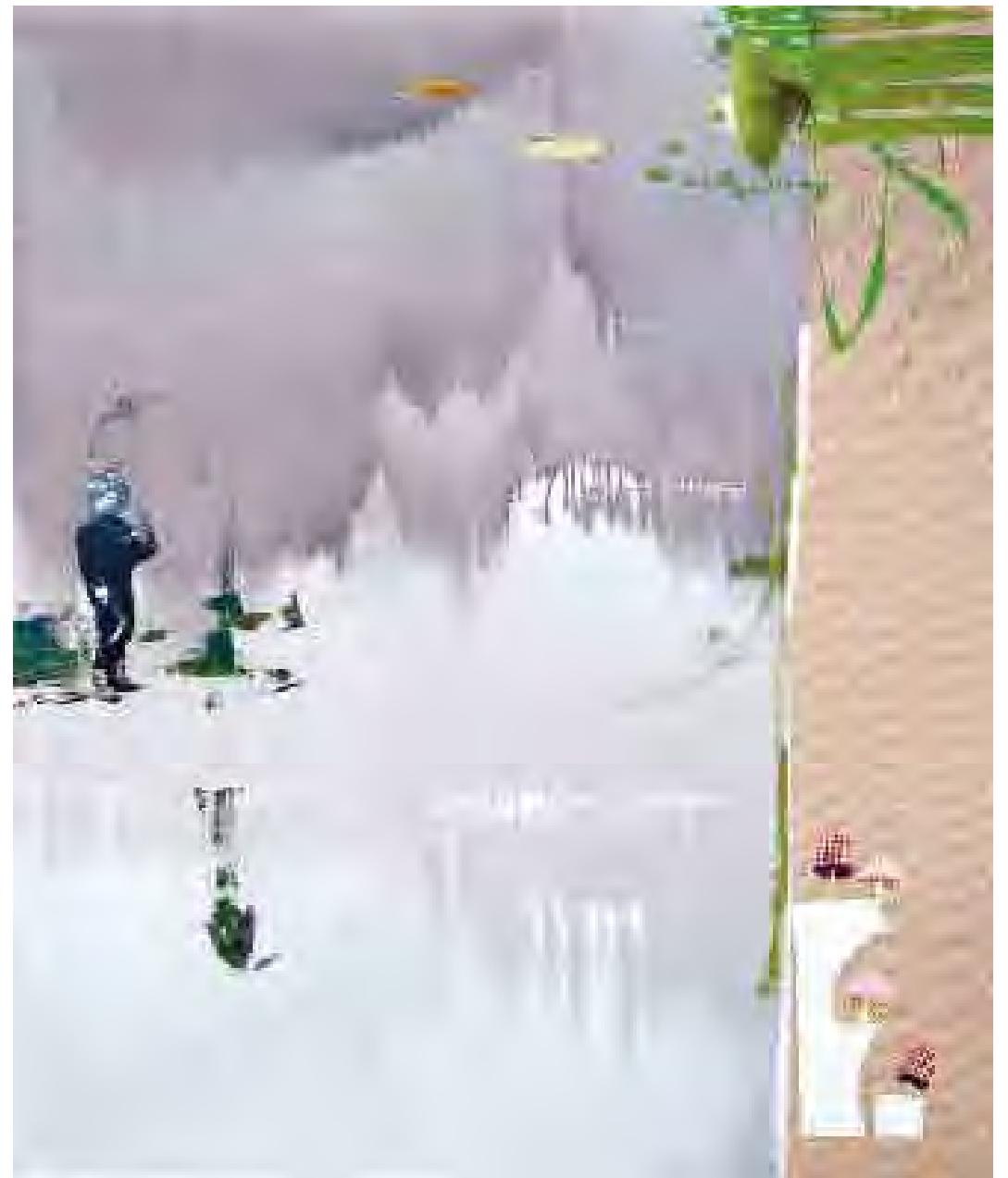
But “journey” and “unknown” are also the perfect terms to bookend the whole of Ugalde’s work. From the beginning, the search for and contemplation of another place, of another landscape, and what is ignored—in the various meanings of the word (overlooked, anonymous, left to its own devices...)—have led to lynchpin conceptual concerns. What is secondary, the newly arrived (often from the countryside), what begins to emerge where the city ends, new districts on the outskirts, the barbaric invasions of urban (and not exclusively urban) developments, are the leitmotiv of a work endowed with a strong caustic and conflicting intention and a searing satire on customs and manners.

Ugalde’s approach is that of a personal, delirious and parochial brand of Pop that has always contained an element of mockery of “progress” formulated from the most chauvinistically Spanish. Because he is so closely acquainted with his own barrio and its shops, streets and characters, and its ethical and aesthetic disasters. Indeed, first and foremost, he has been a spectator of physical and human landscapes that are transient, either

emerging or collapsing. With all their lack of inhibition and vulgarity, his works accumulate a certain puzzlement and also a certain melancholy. Just as they also look for responses to absurdity, insanity and foolishness. This painting condensates and filters those features, using the grammar that has underpinned his work over the last five years. The painterly is here resolved as a background and also as an atmosphere impregnating the whole. Collage also returns to the fore in a fragment of fabric with a tiny pattern cutting the composition in a chromatic fugue and a number of cut-and-past figures: iridescent fish swimming-flying next to a green satellite dish, the colour of seaweed; a peasant holding a sickle and wearing a diving suit of sorts; (poisonous?) mushrooms... The characters are riffs on others from earlier works, but here seem to be making connections of a more unwitting kind with the setting they find themselves in: a peaceful pictorial environment with an oriental simplicity, thanks to the liquid and smooth quality of its layers of paint.

Again, a clash of past and future in a landscape-scenario for cut-out characters. But here, in a more than subtle fashion, like something hovering, coming from some remote pictorial plane. The feral humour becomes oneiric, aquatic, a humour “suspended” in a Goyaesque gaze, as ironic as it is affectionate and even nostalgic, cast on a village-like past that now strikes us as dead and remote but which still lives on. A Ugaldean “capricho”?

Abel H. Pozuelo



CE01459 / Darío Urzay (Bilbao, 1958)

Vértice del observador (tan cerca) II

2008. Técnica mixta sobre aluminio. 280 x 200 cm

La obra de Darío Urzay es una metáfora, tan elocuente como hermosa, sobre la idea del límite y su semántica. Cada obra suya se mueve en ese terreno en el que se difuminan los límites entre géneros, por medio de una estrategia que replantea los dominios y los perímetros de la pintura, de la fotografía y del lenguaje digital. De hecho, Urzay es un raro hacedor de morfologías que denotan un ejercicio de manipulación donde el elemento tecnológico se convierte en una suerte de mediador de lo representado.

El resultado de esta maniobra de articulación artesanal es la fundación de una poética que subraya el principio hedonista del arte, sin que por ello la obra pierda su capacidad de enunciación y de relato. Su manipulación de la imagen no descarta ningún modo de aproximación. Se activa así una erótica persuasiva y ritual sobre la superficie, y sobre los soportes, y queda patente su habilidad camaleónica para moverse con gracia entre imágenes que iluminan y representan, trabajando con lenguajes que en apariencia resultan irreconciliables pero que él integra en un mismo vocabulario.

Vértice del observador (tan cerca) combina diferentes posibilidades narrativas y de asociación, que se superponen y copulan en un mismo plano. Desde el umbral de la abstracción, Darío Urzay remite con elocuencia a lo corporal, a tejidos y coagulaciones que se ordenan en una trama delirante, al mundo erótico, así como al universo –tan complejo como seductor– de las cartografías y los mapas. La pieza regala a la visión un instante para abandonarse al placer de mirar, a la erótica de discernir, en una aproximación paulatina y sutil, no necesariamente intelectual, que permite advertir el accidente, sus trayectos, y sus recorridos internos. El mapa cobra cuerpo y la explosión cromática se ocupa de seducir, allí donde mucha obra contemporánea se precipita en una provocación cercana a lo abyecto y lo obscuro.

Hay algo de orgánico y orgiástico en estas obras suyas: un canto que no cifra el timbre de la voz en los límites corporales, sino que se expande y coquetea en las zonas intermedias, en los intersticios donde tiene lugar la configuración y estatura de su poética.

CE01459 / Darío Urzay (Bilbao, 1958)

The Beholder's Vortex (So Close) II

2008. Mixed media on aluminium. 280 x 200 cm

The work of Darío Urzay is a beautiful and eloquent metaphor on the idea of limits and their semantics. His works cut across a territory where the boundaries between genres are fuzzy, reformulating as he goes along the domains and perimeters of painting, photography and digital language. In point of fact, Urzay is an exceptional creator of morphologies denotative of an exercise in manipulation where technological elements act as a kind of mediator for what is being represented.

The end result of that strategy of artisan articulation is the creation of a poetics underscoring Art's hedonistic principle yet without affecting the work's enunciative and narrative thrust. Urzay's manipulation of the image does not foreclose any kind of approach. He manages to activate a persuasive and ritualistic erotica on the surface and supports, revealing the chameleonic skill of an artist to nimbly negotiate images that both illuminate and represent. Though working with languages apparently irreconcilable, Urzay seamlessly fuses them in a single vocabulary.

Vértice del observador (tan cerca) combines various

narrative and associative possibilities, superimposed and copulating on a single plane. From the threshold of abstraction, Darío Urzay eloquently remits us to the corporeal, to fabrics and coagulations warped in a delirious mesh, to the erogenous, and to the complex and seductive universe of cartographies and maps. The work is a snapshot of an instant, inviting us to abandon ourselves to the pleasure of looking, to the eroticism of discerning, in a gradual and subtle though not necessarily intellectual approach that allows us to dwell on the accidents, their paths and the internal structure. The map begins to take shape and the explosion of colours plays a seductive role precisely at the point where a large portion of contemporary practice falls into a kind of provocation bordering on the abject and the obscene.

There is something organic and orgiastic in these works by Urzay: a hymn that does not restrict the pitch of the voice to the limits of the body, but expands and flirts in borderline areas, in the very interstices where his poetics come to life.



CE00249 / Javier Vallhonrat (Madrid, 1953)

ETH # 19, (Maqueta 2)

2000. Fotografía en color. 116 x 236,6 cm

La serie *ETH* (siglas de la Escuela de Ingeniería Técnica de Zúrich) de Javier Vallhonrat, en la que trabajó entre 2000 y 2002, se compone de dibujos digitalmente manipulados, piezas de vídeo y más de una veintena de imágenes a las que pertenecen las dos que posee la Comunidad de Madrid. Las fotografías reproducen en unas ocasiones el paisaje real de la región de los Grisones, en los Alpes suizos, y en otras maquetas a escala que imitan con gran perfección aquella orografía. En ambos casos el motivo central son los ciclopeos puentes de una línea férrea transalpina construida en los años veinte; no siempre es fácil distinguir la realidad de la ficción, en parte debido a la igualación de las imágenes a través de una misma tonalidad grisáceo-verdosa y una iluminación casi nocturna. La fotografía que se reproduce junto a estas líneas es de una maqueta, mientras que la otra obra adquirida muestra un entorno natural real. Desde *Animal Vegetal* (1984-85), el artista, que obtuvo en 1995 el Premio Nacional de Fotografía, ha jugado con las ideas de verdad y apariencia, no con un ánimo lúdico, sino con un fondo meditativo que ha cuestionado la estabilidad perceptiva y esencial de las cosas, del mundo. Esta serie opone el progreso tecnológico (fueron en su época obras muy avanzadas) a uno de los

escenarios privilegiados del romanticismo europeo, el alpino. Las cumbres fueron uno de los motivos más queridos para el alma romántica, lugar de comunión con la espiritualidad cristiana o natural. El formato de las fotografías es de hecho “pictórico”, al igual que las grandes dimensiones de las piezas remiten a las de algunas de las grandes composiciones del paisaje sublime. Por otra parte, la serie hace referencia al interés que mostró por las grandes obras de ingeniería la fotografía del siglo XIX. En esas imágenes antiguas, sin embargo, aparecían frecuentemente los trabajadores que hacían avanzar los proyectos constructivos o las autoridades que los inauguraban; aquí se impone la soledad más absoluta y un silencio casi antinatural. Las altas paredes rocosas aparecen en diversas fotografías de la serie cubiertas de nieve sugiriendo una sensación térmica que se extiende al resto de imágenes. Vallhonrat prescinde deliberadamente de la realidad turística actual de esta red ferroviaria; el Bernina Express fue calificado en 2008 por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad y es uno de los trayectos más apreciados por los visitantes de la zona, por sus cualidades panorámicas. El puente carece en estas imágenes de funciones utilitarias y se convierte en algo extraño, casi alucinatorio.

CE00249 / Javier Vallhonrat (Madrid, 1953)

ETH # 19, (Model 2)

2000. Colour photograph. 116 x 236,6 cm

The series *ETH* (initials of the Technical Engineering School in Zurich) by Javier Vallhonrat, a body of work he was involved in from 2000 to 2002, consists of digitally manipulated drawings, video works and a set of twenty plus photos, two of which are part of the Comunidad de Madrid collection. The photographs sometimes reproduced the real landscape of the Grisons Canton in the Swiss Alps and other times scale models imitating that mountainous area to perfection. The central motif in both cases are cyclopean transalpine railway bridges built in the 1920s. In this series, it is not always easy to distinguish reality from fiction: the same greyish-greenish hue and virtually nocturnal lighting makes the two types of images look practically identical. The photograph reproduced here is a model, while the other work in the collection is a real natural landscape. Since *Animal Vegetal* (1984-85), the artist, winner of Spain's National Photography Prize in 1995, has been toying with notions of truthfulness and appearance, but not playfully, rather with a meditative undertone that questions the perceptible and essential stability of things and the world. This series establishes a contrast between technological progress (in their day, these civil engineering works were highly advanced) and one of the

prime settings of European Romanticism, the Alps. Mountain peaks were cherished by the romantic soul, evoking a place for communion with Christian or natural spirituality. In point of fact, the photographs have a “pictorial” format, and the large scale of the pieces also remits to some major compositions of sublime landscape. But the series also refers to 19th century photography's interest in large engineering works. However, in those vintage images it was more usual to see workers in the process of construction or public authorities officially opening them. Here, what prevails is the most absolute solitude and a quasi anti-natural silence. In some of the photographs of this series, the tall rocky walls are covered in snow, suggesting a thermal sensation that permeates the rest of the images.

Vallhonrat deliberately ignores this railway network's present-day tourist appeal. In 2008, the UNESCO declared the whole area of the Bernina Express a World Heritage Site, and the journey is highly prized by inhabitants of the area for its panoramic qualities. But in these images, the bridge is divested of any utilitarian function and is turned into something bizarre, almost hallucinogenic.



CE00152 / Valentín Vallhonrat (Madrid, 1956)

Sin título (Room for love)

2000. Fotografía en color. 175,5 x 218 cm

Explorar la estructura referencial de nuestra relación con la fotografía es el elemento común que parece conectar las diferentes series realizadas por Valentín Vallhonrat. ¿Qué tipo de diálogo se crea entre el espectador y la obra fotográfica? ¿Qué experiencia construye la imagen? ¿Qué régimen de percepción? Las respuestas que ofrece su obra para contestar a estas preguntas no son ni simples ni directas. El camino que sugiere pasa por profundizar en una serie de aspectos y conceptos que siempre han estado ligados a la propia naturaleza del medio fotográfico: la muerte, la memoria, la espectralidad, la cosificación.

No es extraño, en este sentido, que sus diferentes series aborden referentes que literalmente podemos asimilar con espectros y fantasmas, o bien identificar como realidades cosificadas y congeladas en el tiempo. Son buenos ejemplos de ello el encapsulamiento de la naturaleza salvaje en los dioramas de *Sueño animal*; los ejemplares disecados, modelos anatómicos, esculturas o maniqués de *Cristal Oscuro*; las maquetas de famosos edificios en *Vuelo de Ángel*; de nuevo los maniqués en *Faces for Love*; los despojos de animales muertos en *Anónimos*; el sueño del amor mimetizado y petrificado en *Room for Love*, o el ornamento militar en el proyecto *Tender Puentes*.

Todos ellos son elementos, objetos y seres que en

cierta manera han dejado de ser y vuelven hacia nosotros, como ocurre siempre con aquello que se registra en una fotografía. Elementos, también, que remiten a viejos y conocidos problemas relacionados con la naturaleza de lo fotográfico: la persistencia de lo fotografiado, la mimesis y la fidelidad, la muerte de lo fotografiado, la realidad y la ficción, la apariencia y la seducción. Al redoblar el énfasis en estos aspectos, a través de una serie de elecciones temáticas, lo que nos propone Valentín Vallhonrat es que volvamos a construir el pasaje entre la fotografía y lo fotografiado, un pasaje en gran medida abolido por la creencia en la certeza y la seguridad de lo fotográfico.

En *Room for Love*, proyecto dedicado a fotografiar en Estados Unidos y Japón una serie de habitaciones de hotel diseñadas para ser usadas por parejas en luna de miel, nos encontramos con dos enunciados muy claros: la elaboración del deseo a través de las apariencias y la confusión entre realidad y ficción. Ante esta habitación de hotel, fotografiada distanciadamente y sin dar lugar a la emoción, experimentamos el artificio de la seducción. Al obligarnos a proyectar nuestra experiencia sobre aquello que vemos en la imagen, la fotografía se convierte en una pantalla que refleja y suspende nuestra creencia en los paraísos sustitutivos de lo real.

CE00152 / Valentín Vallhonrat (Madrid, 1956)

Untitled (Room for love)

2000. Colour photograph. 175,5 x 218 cm

An examination of the referential structure of our relationship with photography is the common factor seemingly connecting the various series created by Valentín Vallhonrat. What type of dialogue is established between the beholder and the photographic work? What is the experience that builds the image? What regime of perception applies? But the answers his work offers to these questions are neither simple nor direct. The path he outlines forces us to think deeper about a number of aspects and concepts—death, memory, spectrality, reification—that have always been related to the very nature of the photographic medium.

Therefore, it should come as no surprise to see his different series dealing with references literarily remitting to spectres and ghosts, or identifiable with realities that have been reified and frozen in time. A good example is the encapsulation of wild nature in the dioramas of *Sueño animal* [Animal Dreams]; the stuffed items, anatomic models, sculptures or mannequins of *Cristal Oscuro* [Dark Glass]; the models of famous buildings in *Vuelo de Ángel* [Angel's Flight]; and, again the mannequins in *Faces for Love*; the remains of dead animals in *Anónimos* [Anonymous]; the dream of camouflaged and petrified love in *Room for Love*, or military ornamentation in *Tender Puentes* [Building Bridges].

All of these elements, objects and beings have to some extent stopped being, and have returned towards us, as always happen with what has been photographically recorded. They are also elements remitting to age-old problems related with the nature of the photographic: the persistence of what has been photographed, mimesis and truthfulness, the death of the photographed element, reality and fiction, appearance and seduction. By redoubling the emphasis on those aspects through a number of thematic choices, Valentín Vallhonrat encourages us to rebuild the passage between photography and the photographed, a passage to some extent abolished by the belief in the certainty and security of the photographic.

In *Room for Love*, a project photographing hotel rooms in the United States and in Japan designed for couples on their honeymoon, we are confronted by two very clear enunciations: the elaboration of desire through appearances, and the confusion of reality and fiction. Before that hotel room, photographed with a distance and eluding all emotion, we experience the artifice of seduction. By forcing us to project our experience on what we see in the image, photography becomes a screen reflecting and suspending our belief in substitutive paradises of the real.



Alberto Martín

CE00794 / Daniel Verbis (León, 1968)

Avance vegetal

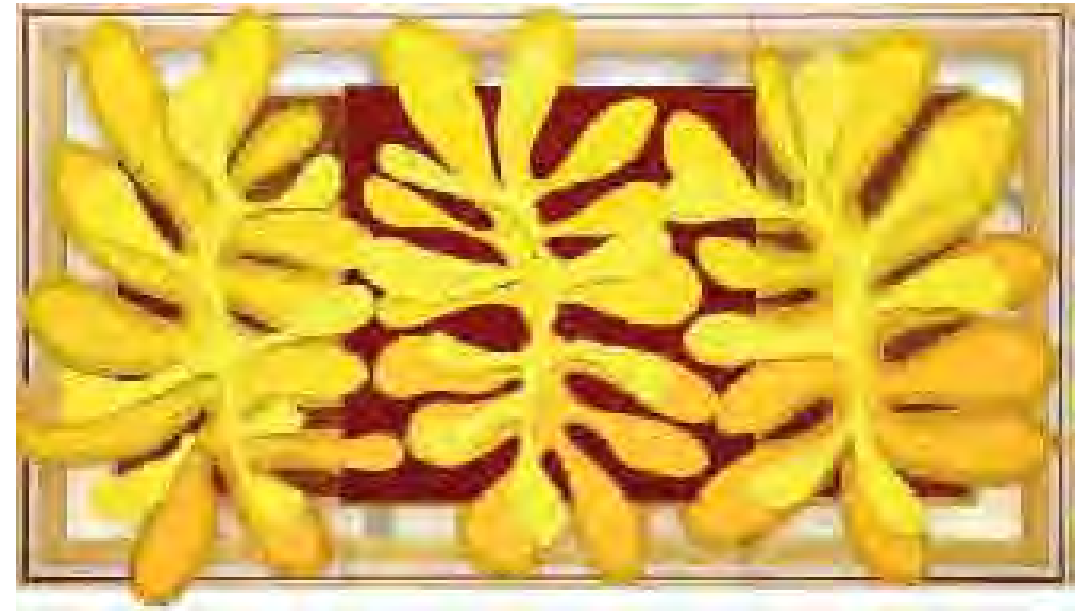
2004. Collage. 163 x 293 cm

La propuesta plástica de Daniel Verbis cuestiona las cada vez más ambiguas fronteras entre los géneros artísticos, cuyas tradicionales diferencias y antagonismos carecen para él de sentido, arrojando una personal reflexión, al intentar establecer un curioso diálogo entre el lenguaje aparentemente plano de la pintura y el marco espacial en el que se inserta, y dentro del que adquiere un mayor y más complejo significado. De esta manera, suele combinar las estrategias puramente pictóricas con las mecánicas más propias de las instalaciones; así, la deconstrucción del lenguaje pictórico, la experimentación con materiales extrapictóricos, el cuestionamiento del soporte y los problemas planteados por la representación y las relaciones entre el signo y el objeto, se constituyen en las principales señas de identidad creativas de este artista.

Para conseguir sus propósitos artísticos, además de los recursos propios de la pintura, Verbis recurre a diversos registros expresivos como pueden ser el dibujo (muy importante en toda su concepción plástica), la fotografía, las cajas de luz e incluso la escultura. Desde principios de la última década su trabajo ha profundizado crecientemente en la investigación de nuevos áreas vinculadas a la pintura: desde la utilización de materiales como la plastilina,

los botones, las resinas, las cuerdas, las lonas, o los hilos y lanas, hasta el mismo cuestionamiento del soporte pictórico. En este sentido, la superficie del cuadro se expande literalmente más allá de sus estrictos límites bidimensionales, creando un singular ambiente, y una peculiar dialéctica visual y mental entre la mirada del espectador, y la imagen pintada que, a su vez, en un proceso metafórico y conceptual, le devuelve también su propia mirada.

Fiel a estos principios de representación formal y conceptual, su obra *Avance vegetal* plantea un doble nivel de mirada. Por un lado, nos invita a que la percibamos como una composición pictórica, pero en seguida comprendemos que las formas, los ritmos, los colores, y toda la composición inician un viaje tridimensional y expansivo. Los elementos constitutivos nos remiten a un mundo vegetal y orgánico que, como su propio título señala, parece avanzar hacia territorios más próximos a los paradigmas espaciales y volumétricos, al tiempo que, por esa misma razón, se va alejando de los puramente bidimensionales. Los diferentes materiales utilizados en su construcción (pintura, madera y lona plástica) refuerzan en su interrelación esa idea combinatoria y expansiva que signa y designa las propuestas plásticas de este artista.



CE00794 / Daniel Verbis (León, 1968)

Vegetal Advance

2004. Collage. 163 x 293 cm

Daniel Verbis' visual proposal increasingly questions the more and more ambiguous borders separating the genres in art, whose traditional differences and antagonisms are completely divested of any meaning for him. In so doing, he launches a personal reflection, setting in place an interesting dialogue between the apparently flat language of painting and the special frame it is inserted in, where it acquires a greater and more complex meaning. Hence, Verbis tends to combine purely painterly strategies with the mechanics more typical of installations. As a result, the deconstruction of the language of painting, the experimentation with suprapictorial materials, and the questioning of the support as well as the problems brought about by representation and the relationships between sign and object, are this artist's main creative signatures.

To fulfil his mission, apart from the features specific to painting, Verbis uses a variety of expressive resources including drawing (essential to his visual conception), photography, lightboxes and even sculpture. In the early years of the last decade, his practice begun to mine the possibilities of new areas connected to painting—from the use of materials such as plasticine,

buttons, resins, ropes, tarpaulins, yarns or wools, to the very questioning of the painting support itself. In this sense, the surface of the painting literally expands beyond its erstwhile two-dimensional boundaries, creating a unique atmosphere, a singular visual and mental dialectic between the spectator's gaze and the painted image which, in turn, returns its own gaze back to him in a metaphorical and conceptual to and fro.

Loyal to these formal and conceptual postulates, his work *Avance vegetal*, constructs a gaze on two levels. On one hand, it invites us to perceive it as a painterly composition, but we soon understand that the forms, rhythms, colours and the whole of the composition begin an expansive three-dimensional journey. The constituent parts bring to mind an organic vegetal world which, as the title itself suggests, seems to progress towards territories that are closer to spatial and volumetric paradigms while, for that very same reason, it gradually distances itself from strictly two-dimensional ones. In their interrelations, the different materials used in its construction (painting, wood and plastic tarpaulin) reinforce that combinatorial and expansive notion that signals and designates this artist's visual proposals.

CE00979 / Wolf Vostell (Leverkusen, Alemania, 1932; Berlín, 1998)

Dé-coll/age video films 1963-1971

1963-1971. Vídeo Betacam digital. 49'

Wolf Vostell es uno de los pocos artistas que tras su muerte siguen irritando a los bienpensantes. Su escultura pública en la Rathenauplatz de Berlín (*2 Cadillacs en forma de la Maja Desnuda*, 1988) sigue disgustando a los elegantes vecinos de Grünewald-Charlottenburgo con la misma intensidad que lo hacía cuando se inauguró. No se entiende por qué, pues la escultura es llamativa e incluso bonita. Pero es que las reacciones ante Vostell suelen ser así de viscerales. Una de las piezas que componen *Dé/collage video films* presenta precisamente una de esas esculturas de cemento y automóviles.

El lugar de Vostell en el panteón de los artistas intermedia está asegurado hace mucho tiempo, pero esa actitud Fluxus mantenida hasta el final y encarnada en sus rizos judaicos bajo su *txapela* alemana y el puro encendido allá donde iba, hacían muy complicada su asimilación por un sistema artístico convencional. Estos vídeos, en su mayoría, no son vídeos. El vídeo comercial no existía en 1963. De modo que esto son películas realizadas filmando imágenes de televisión manipuladas, acciones del mismo Vostell o incluso nada más que un título. Los dos primeros son fruto de esos ataques sobre el tubo de rayos catódicos que por aquel entonces comenzaron a practicar tanto Vostell como Nam June Paik. *Sun In Your Head* (1963) es el más conocido, entre otras razones porque es de los pocos que pueden verse online y porque fue utilizado

por el mismo Vostell para acciones posteriores y re-presenta ese tipo de manipulación del tubo catódico —aún en blanco y negro— que constituiría una de las señas de identidad del primer videoarte. *Vostell Starfighter* (1963) no es solo el más atractivo, sino también una crítica a un reactor militar que, producido por la aviación alemana, tuvo una serie de accidentes verdaderamente inadmisibles.

Notstand Bordstein (1969) es sumamente radical. Se trata simplemente de ese título impreso en blanco sobre negro. Dura 6,30 minutos, pero podía durar eternamente sin que lo anunciado llegue nunca a producirse. Pero lo más interesante, más Fluxus y por tanto más idiosincrático, son las piezas que se componen del mismo loop o bucle, de duración inferior a los cinco segundos pero repetidos con una pequeña pausa durante más de cinco minutos. El motivo es lo de menos, aunque ver a Vostell midiendo una pared con barras de pan (una de sus obsesiones) resulta incluso divertido.

Estos vídeos constituyen una muestra de arte muy poco pretencioso que irritaba (e irrita) simplemente porque no se atiene a la norma, porque es realmente libre. Lo que hizo Vostell fue destruir la barrera de las convenciones para que otros pudieran ir más allá. Hoy, casi medio siglo más tarde, no se le puede agradecer lo suficiente ese esfuerzo, casi sacrificio.

CE00979 / Wolf Vostell (Leverkusen, Germany, 1932; Berlin, 1998)

Dé-coll/age video films 1963-1971

1963-1971. Digital Betacam video. 49'

Wolf Vostell is one of the few artists still capable of riling sanctimonious minds even after his death. His public sculpture in Rathenauplatz in Berlin (*2 Cadillacs in the Form of the Naked Maja*, 1988) continues upsetting the elegant neighbours of Grünewald-Charlottenburgo every bit as much as it did when it was first unveiled. Yet it is not easy to understand why, for the sculpture is attractive and even beautiful. But reactions to Vostell's work tend to be visceral. One of the pieces in *De/Collage Videofilms* precisely presents one of those concrete automobile sculptures.

Vostell's place in the pantheon of intermedia artists has been secured for some time now, but the Fluxus stance he held to the very end, mirrored in the Jewish-like sidecurls under his German-Basque beret, and his lit cigar wherever he went, made it hard to assimilate him into the conventional art system. Most of these videos are not really videos at all. Commercial video did not exist as such back in 1963. Therefore, these are films created by recording manipulated TV images, actions by Vostell himself or even nothing but a title. The first two are the outcome of assaults on the cathode ray tube initiated by both Vostell and Nam June Paik. *Sun In Your Head*, 1963, is the best known, among other reasons because it is one of the few that can be watched online and because Vostell himself used it again for later actions,

representing that sort of manipulation of the—still black and white—cathode tube that would become one of the signs of identity of early video-art. *Vostell Starfighter*, 1963, is not only the most attractive one, but also a critique of an army jet plane produced by the German air force which suffered a series of truly unacceptable accidents.

Notstand Bordstein, 1969, is totally radical. It merely consists of the title printed in black and white. It lasts 6:30 minutes, but it could go on forever without the actual appearance of what is being announced. But more interesting, and more Fluxus and therefore more idiosyncratic, are the pieces with a duration of less than five seconds making up the loop, repeated after a brief pause, every five minutes. The motivation is of little import, though seeing Vostell measuring a wall with loafs of bread (one of his obsessions) is comical.

These video pieces are an example of a completely unpretentious art practice that caused (and still causes) irritation just because it does not fit in with the norm, because it is truly free. What Vostell did was to breach the walls of convention so that others could go further. Now, nearly half a century later, we cannot thank him enough for that effort, or should we say that sacrifice.



CE00982 / Erwin Wurm (Bruck/Mur, Austria, 1954)

Venezianischer Barock

Barroco veneciano. 2005. Fotografía en color. 81 x 69 cm

El arte construye su mejor baza a partir del reconocimiento inmediato, cuando es capaz de establecer una dialéctica de proximidades entre discursos y percepciones. Sin embargo, este reconocimiento no ofrece ni una lectura única ni un acercamiento crítico que invalide los demás, sino una estructura móvil y plural que nos señala aquello que Roland Barthes llama “la apertura de su significancia”.

El conjunto del trabajo de Erwin Wurm, que incluye desde instrucciones formuladas como ejercicios performativos hasta esculturas de gran formato, puede ser leído como un ejercicio de compresión en el que extremar al máximo el vocabulario utilizado para llevar a cabo sus comentarios sobre el mundo contemporáneo y para transmitir aquello definido como “realidad”. Cualidades como síntesis o concreción se presentan antes como decisiones de comunicación que como ejercicios de estilo.

En este sentido, *Venezianischer Barock* continúa el estímulo reflexivo que toda pieza de Erwin Wurm suscita. La fotografía de este elegante mueble barroco, separado del suelo por dos bocadillos de pepino y mortadela, permite intuir un comentario sobre las diversas relaciones establecidas entre las personas y los objetos cotidianos y lo sofisticadas o absurdas que

estas relaciones pueden llegar a resultar, pero también sobre los antropomorfismos barrocos, donde alimentos y objetos adquirirían expresiones humanas.

Así, *Venezianischer Barock* se suma a un conjunto de piezas donde comportamientos, usos y cuerpos responden a conductas poco habituales desarrolladas en escenarios sumamente familiares. Los movimientos y escenificaciones cotidianas de Erwin Wurm, donde el espacio doméstico es utilizado a modo de escenario performativo, escapan de toda recreación intimista. Cada uno de ellos pone en marcha una reflexión filosófica sobre las convenciones que determinan el gusto. Todo dentro de una comicidad crítica donde los estilos de vida contemporáneos, las prácticas consumistas y las mercancías son revisadas en detalle. Erwin Wurm cuestiona el lenguaje escultórico desde la fotografía, el vídeo o la performance, subvirtiendo modos y soportes, logrando realizar esculturas a través de otros medios. Escapar a la materialidad nos permite conectar con aquellas experiencias que la determinan. La escultura actúa así como un catalizador de los acontecimientos que nos rodean, donde los límites entre lo serio y lo absurdo, lo clásico y lo desechable no están definidos y donde un material blando y comestible es capaz de sostener el peso de la Historia.

CE00982 / Erwin Wurm (Bruck/Mur, Austria, 1954)

Venetian Baroque

2005. Colour photograph. 81 x 69 cm

It is in immediate recognition that art builds its greatest achievement. When recognition succeeds in establishing a dialectics of proximity between discourse and perception. However, said recognition does not mean a reading in one single direction or a particular critical approach invalidating all others, but a mobile and plural structure highlighting what Roland Barthes calls “the opening of its significance”.

Taken as a whole, Erwin Wurm’s work, ranging from instructions formulated as performative exercises to large format sculptures, may be read as an exercise of compression in which it is necessary to maximise the vocabulary used to materialise his comments on the contemporary world and to convey what is defined as “reality”. Qualities such as synthesis or concretion are presented as communication decisions rather than as exercises in style.

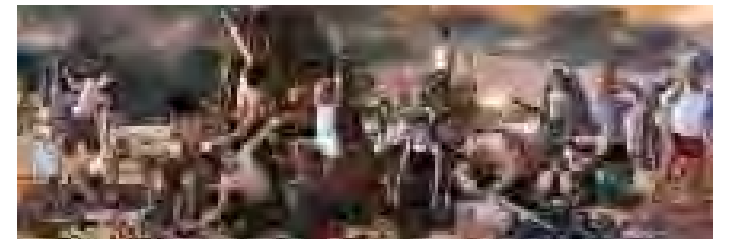
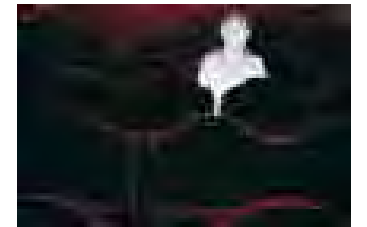
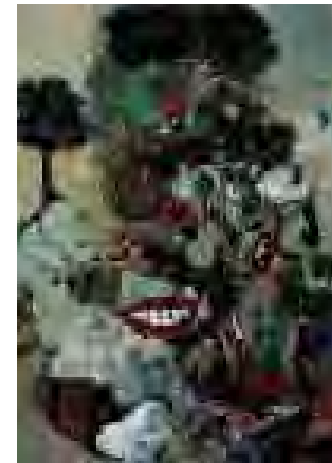
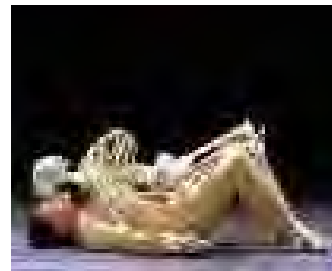
In that regard, *Venezianischer Barock* gives continuity to the reflective stimulus elicited by all of Wurm’s works. The photography of this elegant baroque piece of furniture, slightly elevated from the floor by two cucumber and mortadella sandwiches, intuits a comment on the different relationships established between individuals on one side and everyday objects

on the other, and how sophisticated or absurd these relationships may be, but also on the kind of baroque anthropomorphism in which food and objects acquired human expressions.

Thus, *Venezianischer Barock* joins a number of pieces in which actions, uses and bodies respond to unfamiliar behaviour enacted in very familiar settings. Erwin Wurm’s enactments and everyday movements, in which the domestic space is used as a theatre for performance, elude any intimist re-enactment. Each one of them triggers off a philosophical reflection about the conventions determining taste. This is presented within a frame of critical humour where contemporary lifestyles, consumerist practices and goods are re-examined in detail. Wurm uses photography, video or performance to question the language of sculpture, subverting uses and supports and creating sculptures through other media. By eluding materiality he allows us to connect with the experiences that substantiate them. In this way, sculpture acts as a catalyst of events taking place around us, where the limits between the serious and the absurd, the classical and the disposable are not decided, and where soft edible matter is capable of supporting the weight of history.



La Colección
The Collection



CE01374
Aballí, Ignasi
Fotografía para Jardines, 2008
Fotografía digital sistema Lambda,
(12 unidades, detalle)
170 x 120 cm

CE01000
Abramović, Marina
Nude with Skeleton, 2004
Vídeo PAL sin sonido
15' 46"

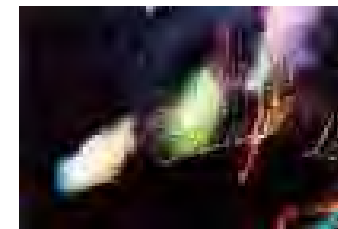
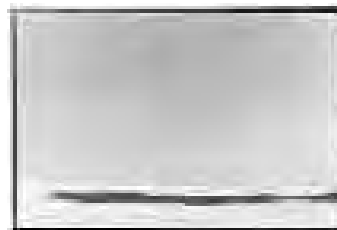
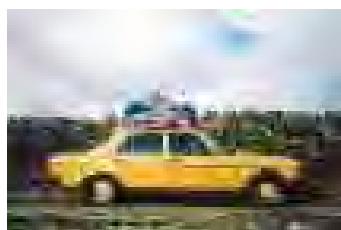
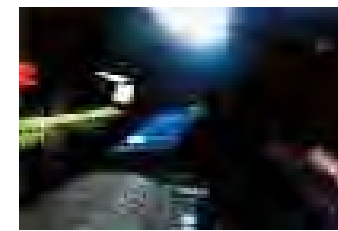
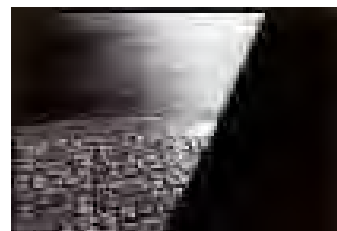
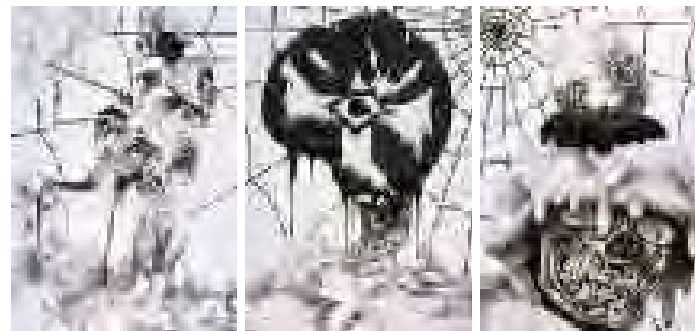
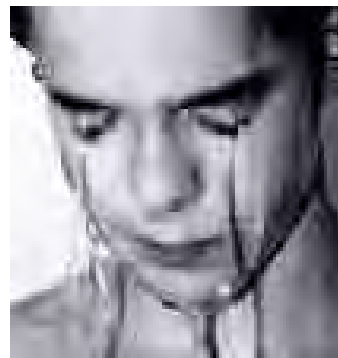
CE01501
Acevedo, Gabriel
Dancing Cones, 2009
Caja de luz
105 x 160 x 6 cm

CE01361
Acosta, Rubén
Puente, 2007
Fotografía digital Giclée
88 x 162 cm

CE00960
Adillo, José
Autorretrato 1116, 2005
Acrílico sobre lienzo
21,6 x 16 cm

CE01008
AES + F Group
Panorama #2 (Last Riot), 2005
Fotocollage digital
170 x 510 cm

CE00153
Agredano, Rafael
Mar de sangre.
(Serie: Steam light suit), 2000
Cibachrome
98,6 x 146,4 cm



CE01119
Aguilar, Sergi
Res no es detura, 2002
Ensamblaje con pintura acrílica
272 x 364 x 8 cm

CE00487
Aláez, Ana Laura
Mentiras II, 2002
Cibachrome
178,5 x 159 cm

CE00480
Albarracín, Pilar
La noche 1002 II, 2001
Fotografía en color
124 x 185,5 cm

CE00878
Alcaín Alfredo
Aveçillas del señor, 2003
Óleo sobre lienzo
Ø 170 cm

CE01060
Alcolea, Carlos
Sin título, 1970
Collage
32 x 22 cm

CE01110
Allende, Patricia
¿Por qué?, 2004
Fotografía en blanco y negro
131 x 125 cm

CE01492
Almárcegui, Lara
Guía de ruinas de Holanda, 2008
Instalación (26 Fotografías en color sobre vinilo y 21 guías sobre mesa) (detalle)
30x45 cm cada una

CE00629
Alonso, Pablo
Spurensicherung, 2002
Rotulador y acrílico sobre lienzo
200 x 280 cm

CE01007
Alonso, Pablo
Vir Heroicus Sublimis Euménicus, 2004
Acrílico sobre lienzo (tríptico)
230 x 480 cm

CE00046
Álvarez Yagüe, Julio
Coimbra, 1993
Fotografía en blanco y negro
37,6 x 55,2 cm

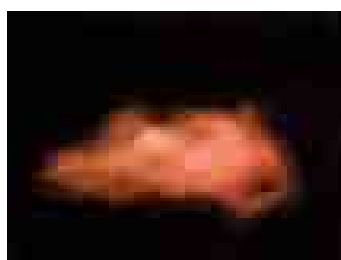
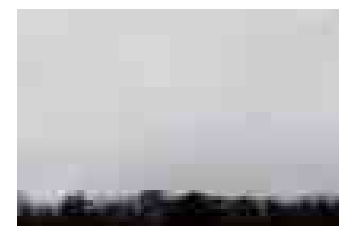
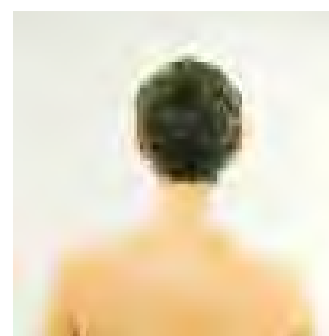
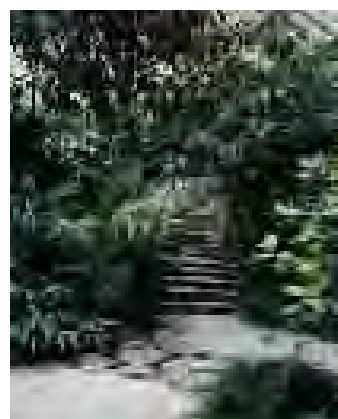
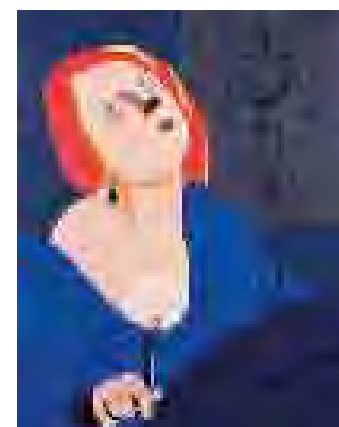
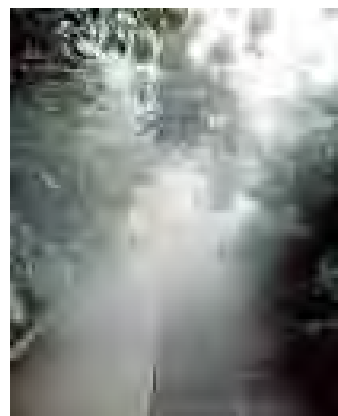
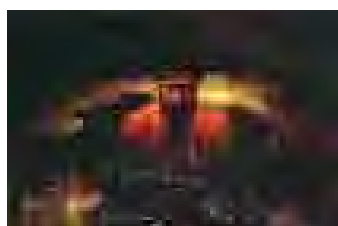
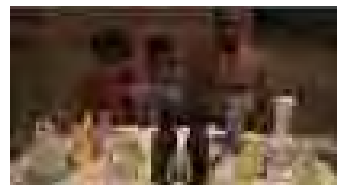
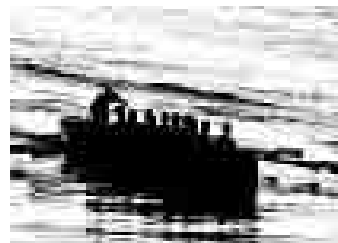
CE00057
Álvarez Yagüe, Julio
Praia de Areia Branca, 1992
Fotografía en blanco y negro
10,8 X 16 cm

CE00298
Álvarez, Rafael
Sin título, 2000
Fotografía digital
21,8 x 90,5 cm

CE00561
Alvargonzález, Chema
Fotografía de Times Square en Julio 2002, 2002
Fotografía en color
21,5 x 32 cm

CE00562
Alvargonzález, Chema
Fotografía de Times Square en Julio 2002, 2002
Fotografía en color
21,5 x 32 cm

CE00983
Amat, Frederic
Shahrazad, 1999
Collage
50,5 x 46 x 6 cm



CE00596
Amondarain, José Ramón
Sin título (motxo rojo), 2003
 Óleo sobre lienzo
 250 x 200 cm

CE01049
Ampudia, Eugenio
Rendición, 2006
 DVD
 2' 22"

CE00073
Anderloni, Guido
Sin título, 1995
 Fotografía en color
 100 x 130 cm

CE00493
Andrada, Genín
El Dorado, 1996
 Fotografía digital
 100 x 150 cm

CE00494
Andrada, Genín
Mosto, 1999
 Fotografía digital
 54 x 88,8 cm

CE00460
Andrés, Carlos de
Sin título, 2002
 Fotografía en blanco y negro
 36,5 x 54,2 cm

CE01085
Anleo, Xoán
Nuestro refugio se reduce a la noche, 2005
 Videoinstalación en dos canales,
 b/n y color, sonido
 5' 33"

CE01404
Anta, Paula
Serenoa, 2008
 Fotografía digital
 133 x 113 cm

CE01405
Anta, Paula
Sabal, 2008
 Fotografía digital
 133 x 113 cm

CE01500
Apóstol, Alexander
Documental, 2005
 DVD
 2'

CE01020
Aranberri, Ibon
Mar del Pirineo, 2006
 Fotografía en blanco y negro con
 intervención gráfica
 134 x 300 cm

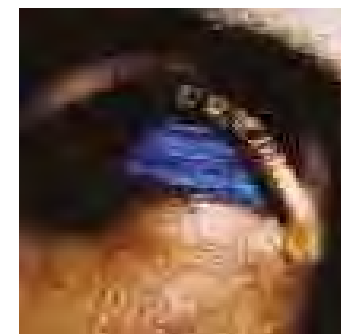
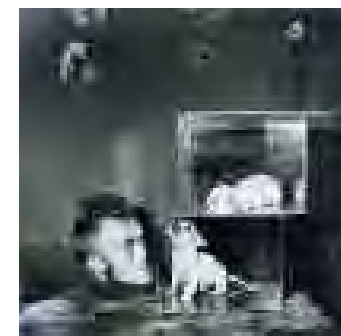
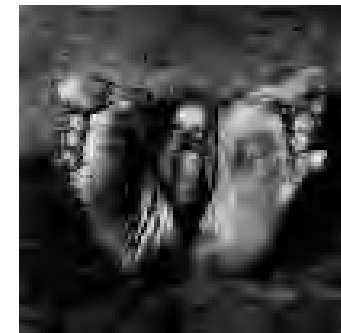
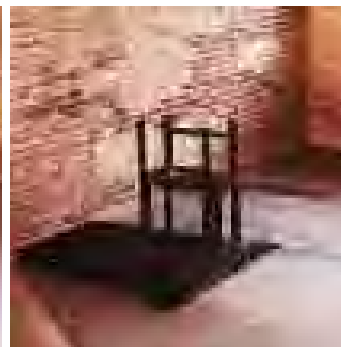
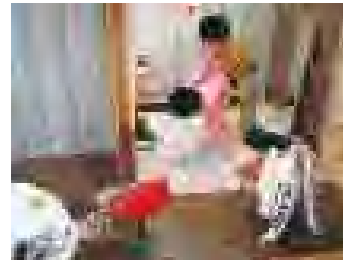
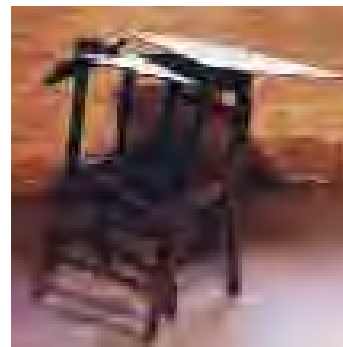
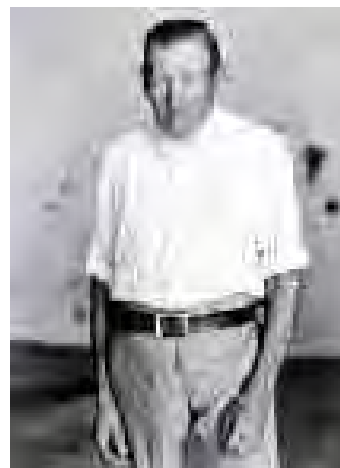
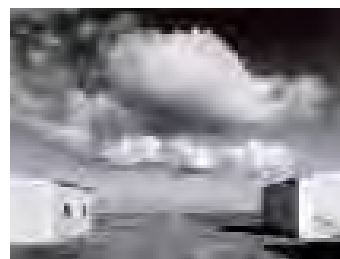
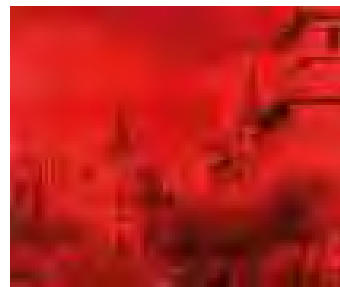
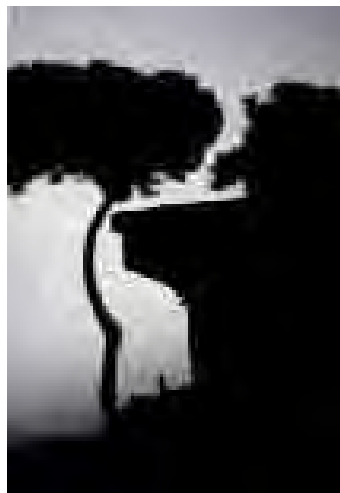
CE01168
Arce, Javier
Fusilamientos del 3 de mayo, 2007
 Técnica mixta sobre papel irrompible
 400 x 450 cm

CE00121
Arias Lozano, Cristina
Autorretrato, 1999
 Fotografía en color
 122 x 122 cm

CE00602
Arroyo, Eduardo
The red flag, 1968
 Óleo sobre lienzo
 99,5 x 80,5 cm

CE00747
Arroyo, Eduardo
Cleopatra, 2003
 Óleo sobre lienzo
 92 x 73 cm

CE00163
Asín Lapique, Luis
Sin título, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 69,5 x 104 cm



CE00164
Asín Lapique, Luis
Sin título (Flores), 1991
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 38 x 57 cm

CE00549
Asín Lapique, Luis
Sin título (Gato), 2001
 Fotografía en blanco y negro
 47 x 32 cm

CE00550
Asín Lapique, Luis
Sin título (El árbol), 2001
 Fotografía en blanco y negro
 47 x 32 cm

CE00551
Asín Lapique, Luis
Sin título (Balastrada), 2002
 Fotografía en blanco y negro
 137,5 x 93 cm

CE00597
Athanassiadis, Christos
Madrid, 2004
 Impresión digital, óleo
 y carboncillo sobre lienzo
 160 x 180 cm

CE00168
Aya, Atín
*Paisaje en la marisma del Bajo
 Guadalquivir*, 1996
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 72,5 x 94 cm

CE00169
Aya, Atín
Manuel Méndez Chacón, 1996
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 99 x 69,2 cm

CE00477
Aya, Atín
*Jóvenes en el palco de la Real
 Maestranza de Caballería*, 1996
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 36,3 x 54 cm

CE00108
Ayguavives, Mario de
Sin título, 1999
 Fotografía digital
 93 x 120 cm

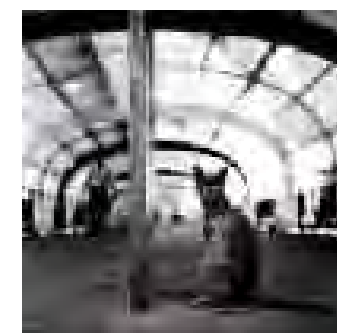
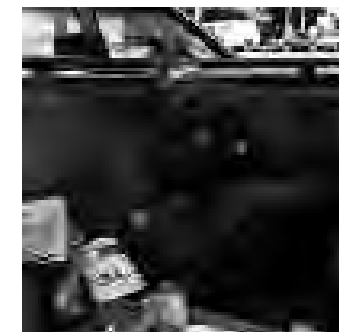
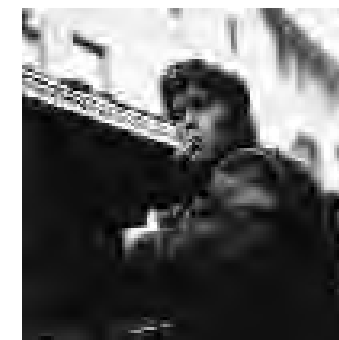
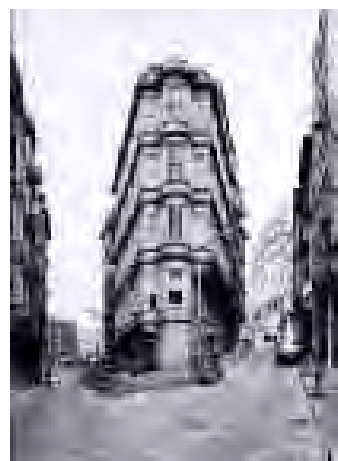
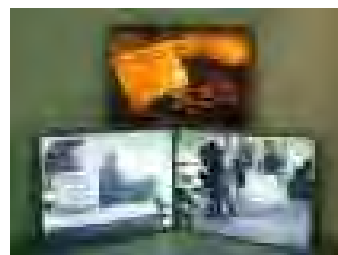
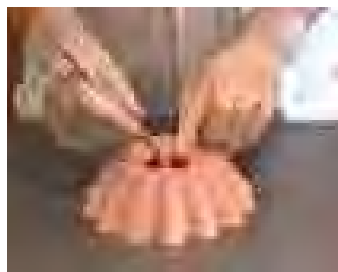
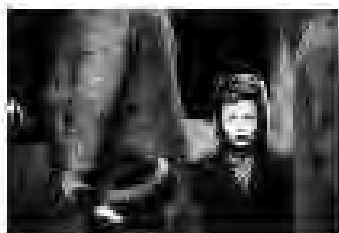
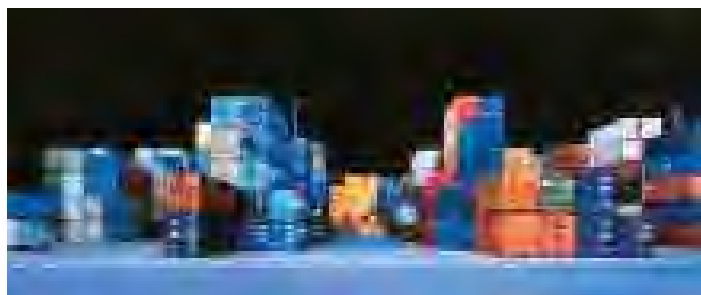
CE00001
Badiola, Txomin
Family Plot (para A. y K.), 1986
 Construcción en acero (dos piezas)
 Medidas variables.

CE00074
Badiola, Txomin
You Better Change (For The Better), 1996
 Fotografía en color
 193 x 239 cm

CE00876
Ballen, Roger
Puppy between feet, 1999
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 40 x 39,6 cm

CE00877
Ballen, Roger
Puppies in fishtanks, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 41,7 x 40 cm

CE00078
Ballester, Juan Pablo
Sin título, 1996
 Fotografía digital
 181,5 x 181,3



CE01395
Ballester Moreno, Antonio
Policías, 2008
Acrílico sobre lienzo
250 x 600 cm

CE00796
Ballester, José Manuel
Contenedores 2 (Nocturno), 2005
Fotografía digital
124 x 298 cm

CE00472
Balsells, Sandra
Rumanía, 1999
Fotografía en blanco y negro
virada al selenio
35,8 x 53 cm

CE00984
Banet, Rosalía
Comestible 2, 2005
DVD
4' 33"

CE00388
Baroja Collet, Juan Luis
Armiamá, 1998
Fundición en bronce
25,8 x 19 x 19 cm

CE01045
Basaguren, Endika
Silencio, artista descansando, 2000
Instalación (cajas de luz)
140 x 200 cm

CE01048
Basilico, Gabriele
Istanbul 05 B2-22-4, 2005
Fotografía en blanco y negro
170 x 125 cm

CE00012
Baylón, Luis
Café español y Lotera, 1994
Fotografía en blanco y negro (díptico)
47,5 x 47,5 cm cada una

CE00083
Baylón, Luis
Estudio del fotógrafo, 1995
Fotografía en blanco y negro
47,5 x 47,5 cm

CE00161
Baylón, Luis
Sin título, 2000
Fotografía en blanco y negro
42,2 x 42,2 cm

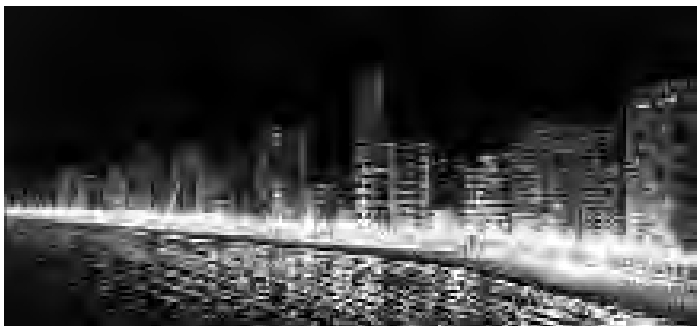
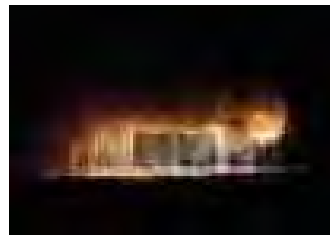
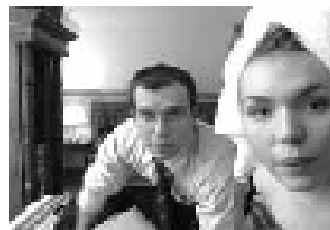
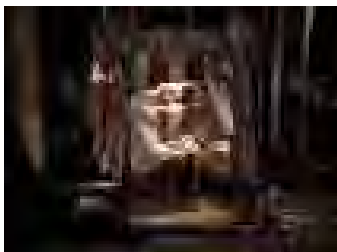
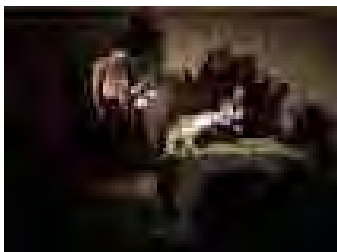
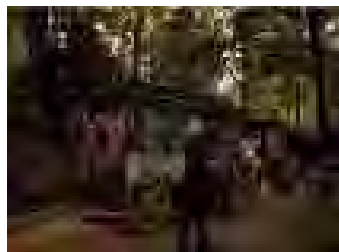
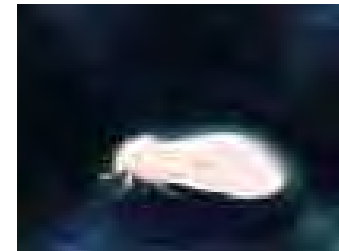
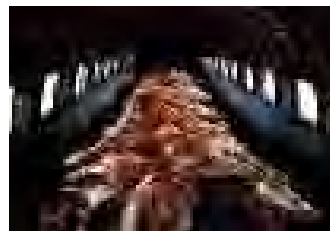
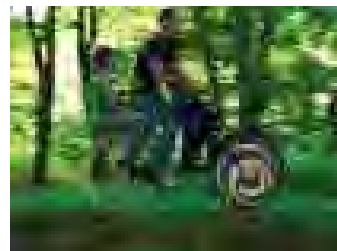
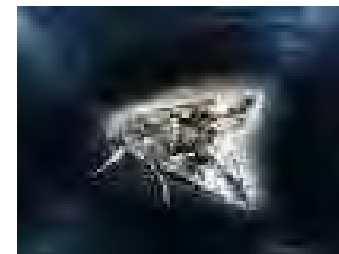
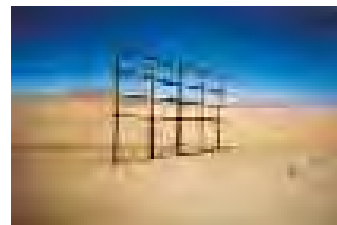
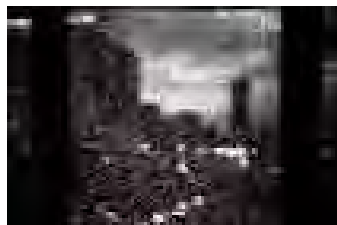
CE00162
Baylón, Luis
Éxito sin precedentes, 2000
Fotografía en blanco y negro
42 x 42 cm

CE00358
Baylón, Luis
Batman, 1995
Fotografía en blanco y negro
108 x 108 cm

CE00359
Baylón, Luis
El guaperas, Semana Santa de Zamora, 2000
Fotografía en blanco y negro
37 x 37 cm

CE00360
Baylón, Luis
Para mujeres que esperan más de la vida, 1989
Fotografía en blanco y negro
37 x 37 cm

CE00361
Baylón, Luis
La niña de Kasi, 2001
Fotografía en blanco y negro
108 x 108 cm



CE01426
Bayona, Fernando
La primera noche, 2009
Fotografía en color
46 x 58 cm

CE00181
Belinchón, Sergio
Sin título, 1997
Fotografía en blanco y negro
67,6 x 101 cm

CE00488
Belinchón, Sergio
Sin título (Tubos), 2002
Fotografía en color
86,4 x 129,5 cm

CE00139
Bergasa, Miguel
Carne en el avión, 1999
Cibachrome
39,6 x 58,7 cm

CE00627
Bermejo, Natividad
Mariposa nocturna I, 2004
Pastel sobre papel
70 x 90 cm

CE01424
Bayona, Fernando
El Circo, 2009
Fotografía en color
46 x 58 cm

CE01427
Bayona, Fernando
Siameses, 2009
Fotografía en color
46 x 58 cm

CE01474
Ben-Ner, Guy
*I'd give it to you if I could
but I borrowed it*, 2007
DVD
12'

CE01086
Berkowitz, Terry
Three Chimneys, 2006
DVD
4'

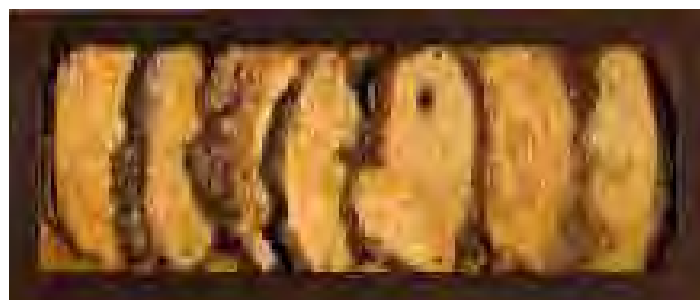
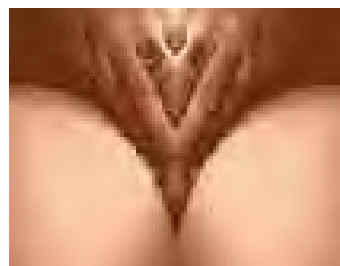
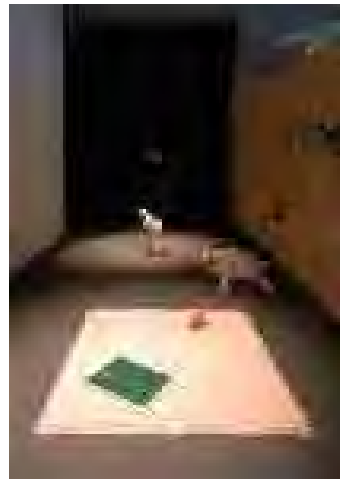
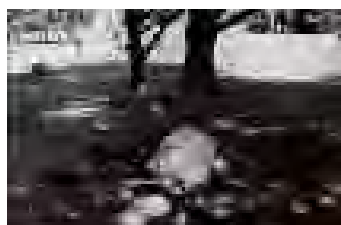
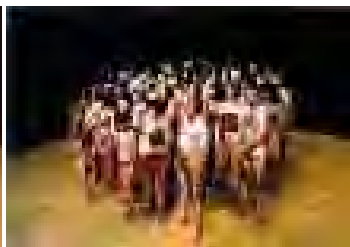
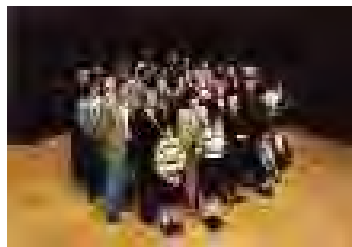
CE01425
Bayona, Fernando
El Encuentro, 2009
Fotografía en color
46 x 58 cm

CE00321
Belinchón, Raúl
Sin título, (Benidorm), 2000
Fotografía digital en blanco y negro.
Sistema Lambda
43,5 x 99 cm

CE00138
Bergasa, Miguel
Curtis sobre los Andes, 1990
Cibachrome
40,5 x 60 cm

CE01523
Bermejo, Karmelo
La traca final, 2009
Fotografía en color
125 x 180 cm

CE00628
Bermejo, Natividad
Mariposa nocturna III, 2004
Pastel sobre papel
70 x 90 cm



CE00093
Bernabeu, Mira
En círculo II, 1998
 Fotografía en color (díptico)
 50 x 71 cm cada una

CE00136
Bernard, Clemente
Sin título (Víctima de sobredosis en un parque de la ciudad), 1989
 Fotografía en blanco y negro
 35,5 x 55,7 cm

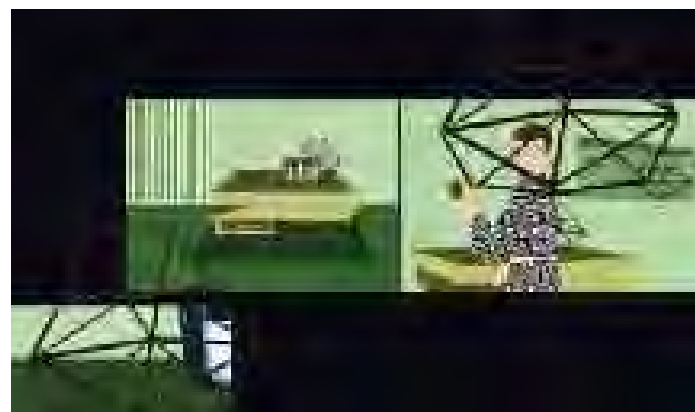
CE00137
Bernard, Clemente
Sin título (Perro), 1990
 Fotografía en blanco y negro
 35,5 x 52,8 cm

CE01190
Berner, Darya Von
Puerta de Alcalá, 2007
 Fotografía digital en blanco y negro
 150 x 200 cm

CE01403
Bestué / Vives
La confirmación, 2008
 Instalación (detalle)
 Medidas variables

CE00635
Bigas Luna, Juan José
Orígenes- Courbet, 2003
 DVD
 12' 13"

CE00256
Blanco, Miguel Ángel
Sin título, 1988
 Madera
 21 x 49,8 x 2,5 cm

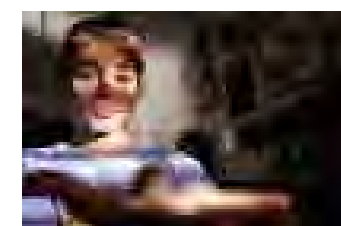


CE01362
Blanco, Vicente
Otra vez algo nuevo, 2006
 HVD Video digital. Infografía
 10' 10"

CE01363
Blanco, Vicente
Otra vez algo nuevo (nº 1), 2006
 Impresión digital
 75,5 x 121 cm

CE01364
Blanco, Vicente
Otra vez algo nuevo (nº 4), 2006
 Impresión digital
 70,5 x 121 cm

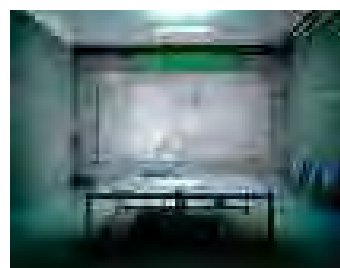
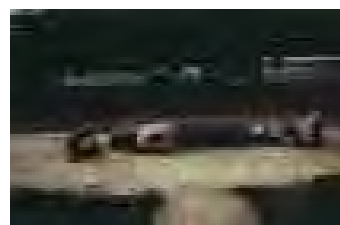
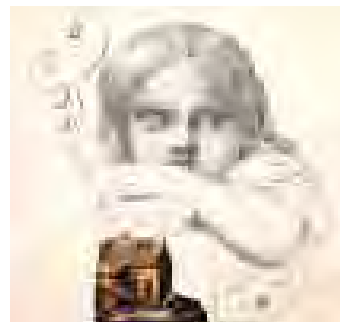
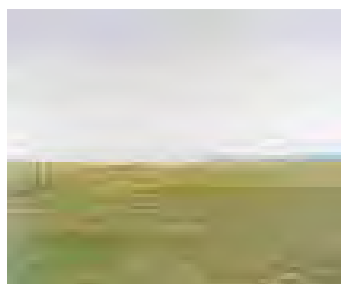
CE01365
Blanco, Vicente
Otra vez algo nuevo (nº 5), 2006
 Impresión digital
 70,5 x 121 cm



CE01182
Blasco, Elena
Cierto baile inseguro, 2007
 Acrílico sobre acetato
 100 x 140 cm

CE01509
Blasco, Isidro
Room inside, 2009
 Ensamblaje (maqueta)
 70 x 46 x 20 cm

CE01486
Blasco, Isidro
Elusive here, 2010
 DVD
 17'



CE00772
Bofarull-Viladós, Àngel
El sueño de la Señora Cibot, 2004
 Collage
 41,5 x 42,5 cm

CE00333
Bonet Mulet, Pep
Penitente San Lázaro, 1999
 Cibachrome
 50 x 75 cm

CE01180
Bracho, Juan Carlos
Película de mi mismo, 2007
 Fotografía digital
 180 x 230 cm

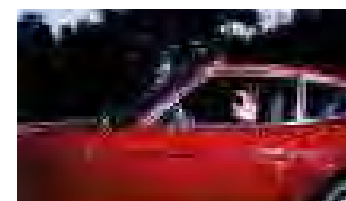
CE00059
Brun, Rosa
Sin título, 1988
 Acrílico y encáustica sobre tela
 46 x 60 x 2,5 cm

CE00588
Blassi, Jaume
Mundo mineral, 1991
 Fotografía en blanco y negro
 48 x 47 cm

CE00079
Bleda y Rosa
Villalar de los Comuneros, 1996
 Fotografía en color y texto serigrafiado
 88,5 x 153,5 cm

CE00101
Bleda y Rosa
Espacios silentes, 1997
 Fotografía en color
 101 x 131 cm

CE00771
Bofarull-Viladós, Àngel
The mill on the Floss. G. Elliot, 2000
 Collage
 38 x 26 x 5,5 cm



CE01477
Bush, Andrew
Serie: Vector Portraits, 1986-1987
 Fotografía en color
 76,2 x 107,95 cm

CE01478
Bush, Andrew
Serie: Vector Portraits, 1986-1987
 Fotografía en color
 76,6 x 126,61 cm

CE01479
Bush, Andrew
Serie: Vector Portraits, 1986-1987
 Fotografía en color
 76,2 x 130,8 cm

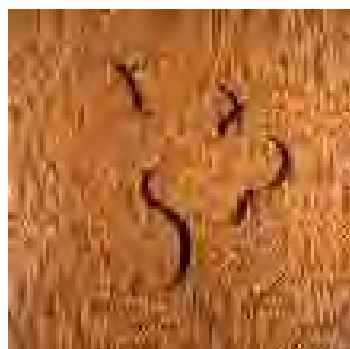
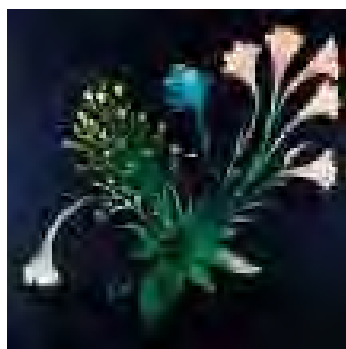
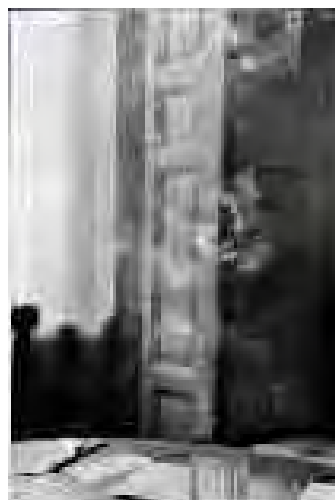
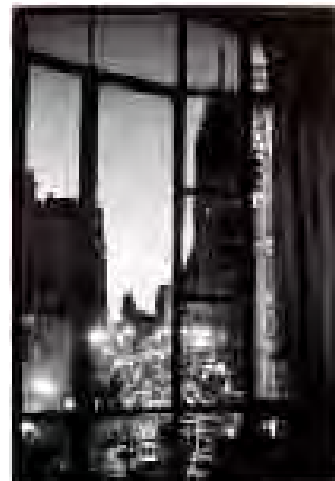
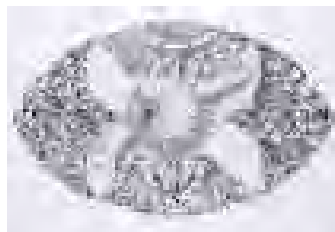
CE01480
Bush, Andrew
Serie: Vector Portraits, 1986-1987
 Fotografía en color
 76,2 x 156,84 cm

CE01481
Bush, Andrew
Serie: Vector Portraits, 1986-1987
 Fotografía en color
 76,2 x 95,2 cm

CE01482
Bush, Andrew
Serie: Vector Portraits, 1986-1987
 Fotografía en color
 76,2 x 94,74 cm

CE01483
Bush, Andrew
Serie: Vector Portraits, 1986-1987
 Fotografía en color
 76,2 x 127,4 cm

CE01484
Bush, Andrew
Serie: Vector Portraits, 1986-1987
 Fotografía en color
 76,2 x 123,49 cm



CE01485
Bush, Andrew
Serie: Vector Portraits, 1986-1987
Fotografía en color
76,2 x 126,74 cm

CE01054
Cabello / Carceller
Sin título (Utopía N° 38), 2002
Fotografía en color
120 x 180 cm

CE00757
Cabrera, Patricio
Sin título, 1987
Acrílico sobre lienzo (díptico)
180 x 180 cm cada uno

CE01123
Calapez, Pedro
Troubeland 05, 2007
Acrílico sobre aluminio
670 x 44 x 11 cm

CE01046
Calvet, Carlos
Golden City, 2005
Rotulador sobre papel
60 x 85 cm

CE00598
Calvo, Carmen
Pero cuál es la razón de esa ilusión, 2003
Collage
49 x 33,5 cm

CE00599
Calvo, Carmen
Tormenta, 2003
Collage
79 x 57,5 cm

CE00600
Calvo, Carmen
Aunque yo quisiese creer, 2003
Collage
61,3 x 45,9 cm

CE00997
Calvo, Carmen
Y por la puerta del pensamiento, 2005
Cemento y madera
30x 36 x 26 cm

CE00014
Campano, Javier
Tánger, 1992
Fotografía en blanco y negro
44,5 x 56 cm

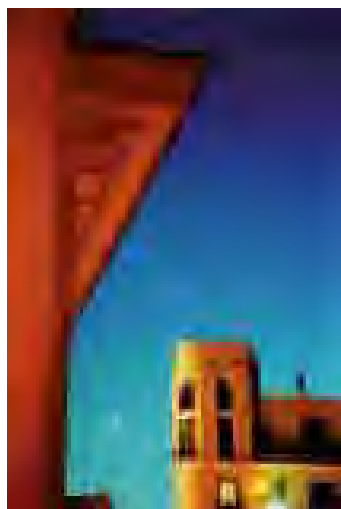
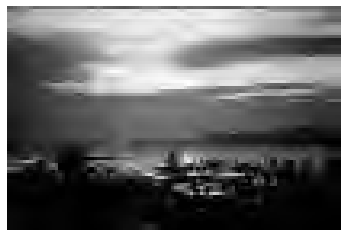
CE00474
Campano, Javier
Gran Vía, Madrid, 1996
Fotografía en blanco y negro
36,3 x 25 cm

CE01366
Campano, Javier
Madrid, 2000, 2008
Fotografía en blanco y negro
120 x 80 cm

CE01367
Campano, Javier
Túrin, 2007, 2007
Fotografía en blanco y negro
30 x 40 cm

CE01368
Campano, Javier
Camino a Teruel, 2000
Fotografía en blanco y negro
30 x 40 cm

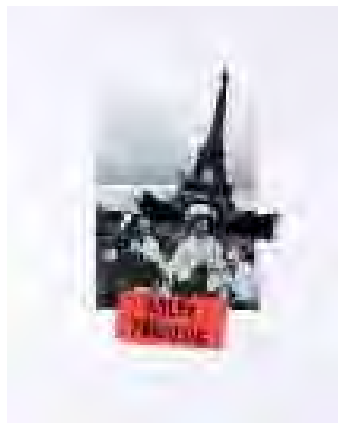
CE01369
Campano, Javier
Tánger, 1991, 1991
Fotografía en blanco y negro
30 x 40 cm



CE01370
Campano, Javier
Tánger, 1992, 1992
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 40 cm

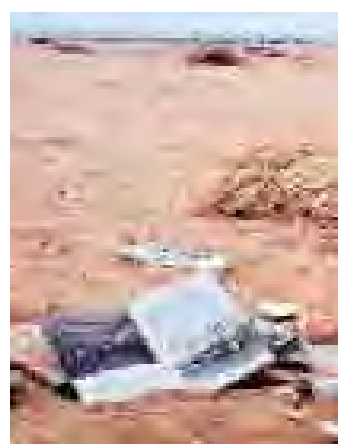
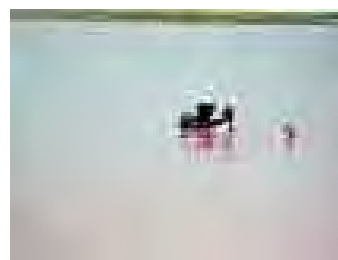
CE01371
Campano, Javier
Madrid, 2001, 2001
 Fotografía digital
 120 x 80 cm

CE00749
Campoy, Alex
Boomerang, 2003
 DVD
 5'



CE01087
Cano, Jorge
Dame Koba, 2006
 Collage
 40 x 35 cm

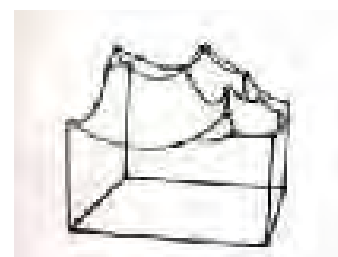
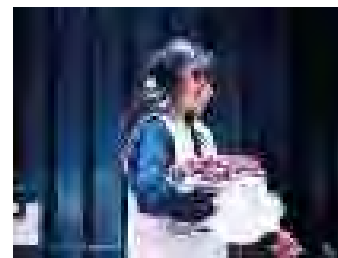
CE01088
Cano, Jorge
Reclarkgable, 2005
 Collage
 40 x 35 cm



CE00784
Cano Ambrós, Juan Luis
Sin título, Serie: Asómate al mundo,
 Fotografía en color
 39,8 x 30,5 cm

CE00785
Cano Ambrós, Juan Luis
Sin título (Serie: Asómate al mundo)
 Fotografía en color
 39,8 x 30,5 cm

CE00786
Cano Ambrós, Juan Luis
Sin título (Serie: Asómate al mundo)
 Fotografía en color
 39,8 x 30,3 cm



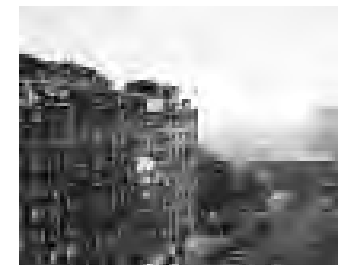
CE00787
Cano Ambrós, Juan Luis
Sin título (Serie: Asómate al mundo)
 Fotografía en color
 39,8 x 30,3 cm

CE00788
Cano Ambrós, Juan Luis
Sin título (Serie: Asómate al mundo)
 Fotografía en color
 30,3 x 39,8 cm

CE00543
Canogar, Diego
Cádiz, 2002
 Soldadura de hierro
 24 x 28 x 28,5 cm



CE00998
Canogar, Rafael
Lápida, 2006
 Técnica mixta
 199 x 98,5 cm

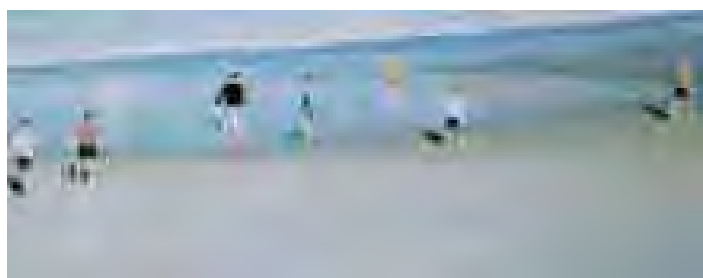
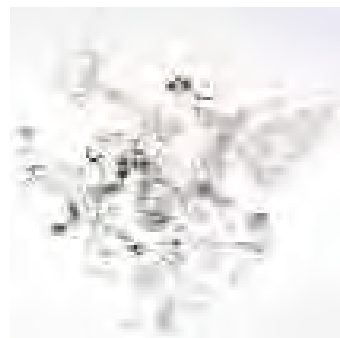
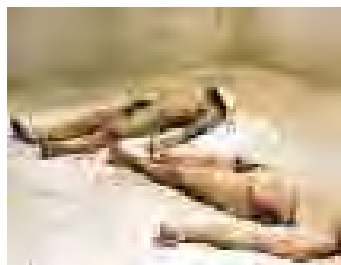


CE00129
Cánovas, Carlos
Olabeaga, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 63 x 75 cm

CE00130
Cánovas, Carlos
Incendio, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 63 x 75 cm

CE00131
Cánovas, Carlos
Sin título, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 63 x 75 cm

CE00491
Capllonch, Biel
Mujer en frío, 2001
 Fotografía en color
 58 x 100 cm



CE00492
Capllonch, Biel
Hombre de noche, 2002
 Fotografía en color
 68 x 100 cm

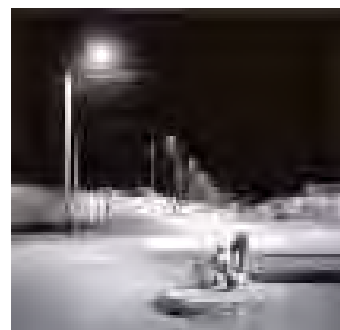
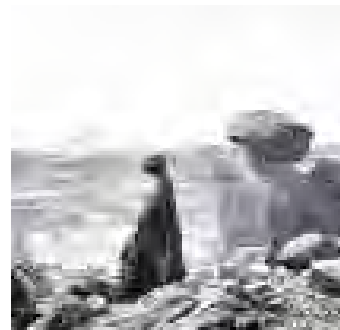
CE00905
Capllonch, Biel
Una disputa, 1999
 Fotografía en color
 101 x 129 cm

CE00467
Caramés, Vari
Los paseantes de la playa, 2001
 Fotografía en color
 45 x 120 cm

CE01121
Cardells, Joan
1885, 1977
 Cartón cosido
 108 x 29 x 36 cm

CE01122
Cardells, Joan
R-1042, 2003
 Grafito
 153 x 203,5 cm

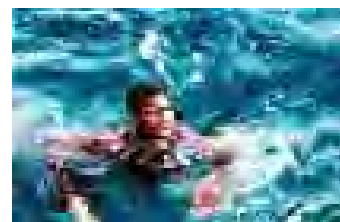
CE01067
Cardelús, Maggie
The Bird People, 2006
 Fotografía en color
 recortada y plastificada
 200 x 340 cm



CE00797
Carrasco, Nuria
¿Quién eres?, 2004
 DVD
 10'

CE00312
Carrera Muñoz, José Antonio
Fatínata en Obóntoro, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 49 x 48 cm

CE00313
Carrera Muñoz, José Antonio
Autista, 1997
 Fotografía en blanco y negro
 49 x 48 cm



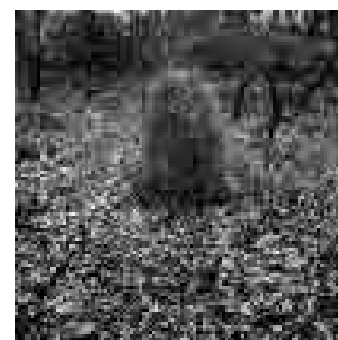
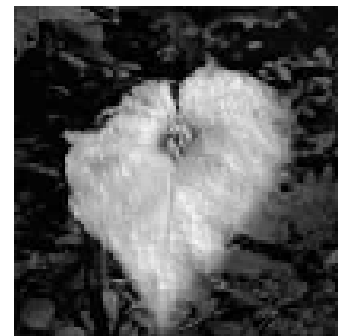
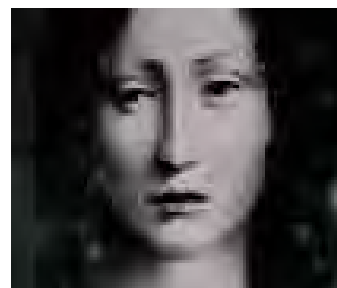
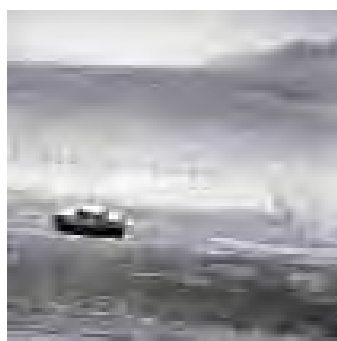
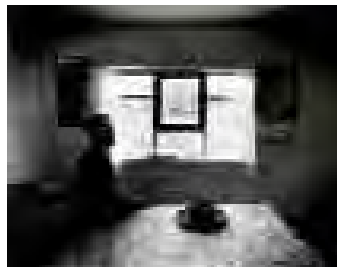
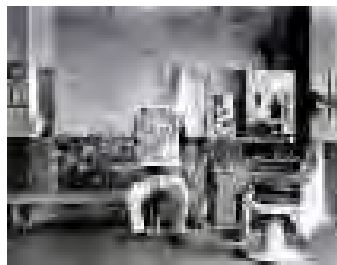
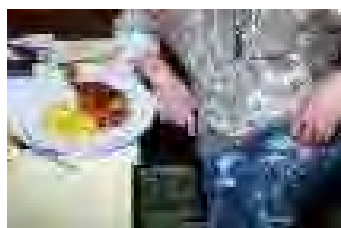
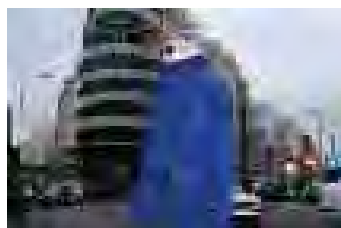
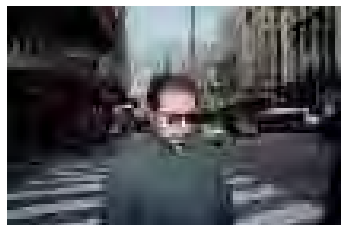
CE00375
Casajús, Concha
Huellas del hombre, 1998
 Fotografía en color
 70 x 100 cm

CE00376
Casajús, Concha
¿Quién sembró la angustia en las llanuras de tus ojos como el adorno de un dios? (V, Huidobro), 1998
 Fotografía en color
 70 x 100 cm



CE01058
Casares, Ignacio
U take myself control, 2005
 Óleo sobre lienzo
 145 x 141 cm

CE00015
Casas, Ana
Autoretrato, 1992
 Fotografía en blanco y negro
 50,5 x 40,5 cm



CE01414
Cases, Ricardo
Sin título (Hotel Emperador), 2009
Fotografía en color
80 x 120 cm

CE01415
Cases, Ricardo
Sin título (Hombre con gabardina azul), 2009
Fotografía en color
80 x 120 cm

CE01416
Cases, Ricardo
Sin título (Menú del día), 2009
Fotografía en color
80 x 120 cm

CE00630
Castillo, Naia del
S/T (Manos), 2003
Luxachrome
80 x 80 cm

CE00631
Castillo, Naia del
Cortejo, 2000
Luxachrome
100 x 76 cm

CE00632
Castillo, Naia del
Diálogos I, 2000
Luxachrome
92 x 102 cm

CE00132
Castro Prieto, Juan Manuel
El popular, 1999
Fotografía en blanco y negro
virada al sulfuro
46 x 58 cm

CE00133
Castro Prieto, Juan Manuel
Checacupe, 1999
Fotografía en blanco y negro
virada al sulfuro
45,5 x 57,2 cm

CE00134
Castro Prieto, Juan Manuel
Otras líneas de Nazca, 1999
Fotografía en blanco y negro
virada al sulfuro
48 x 47 cm

CE00808
Castro Prieto, Juan Manuel
Casa de Alicia, 2002
Caja de luz
24 x 24 cm

CE00809
Castro Prieto, Juan Manuel
Lázaro Galdiano, 2000
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00810
Castro Prieto, Juan Manuel
Muñopepe, 1986
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00811
Castro Prieto, Juan Manuel
Tetela, 2002
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

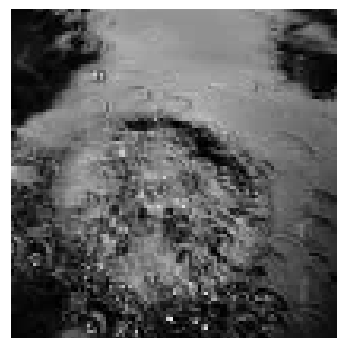
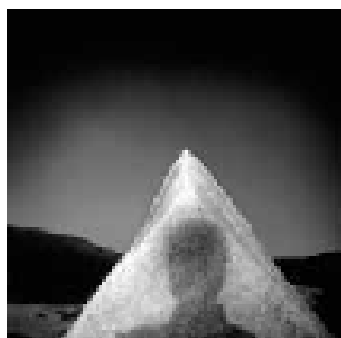
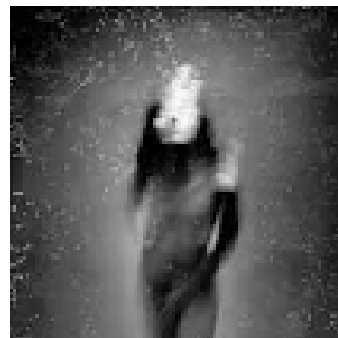
CE00812
Castro Prieto, Juan Manuel
Arroyomolinos, 1987
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00813
Castro Prieto, Juan Manuel
Pachuca, 2002
Fotografía en blanco y negro
110 X 110 cm

CE00814
Castro Prieto, Juan Manuel
Ahuayasiyacu, 1998
Caja de luz
24 x 24 cm

CE00815
Castro Prieto, Juan Manuel
Casa de Campo, 1986
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00816
Castro Prieto, Juan Manuel
Alicia, 2002
Caja de luz
24 x 24 cm



CE00817
Castro Prieto, Juan Manuel
Cespedosa, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00818
Castro Prieto, Juan Manuel
Cespedosa, 2001
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00819
Castro Prieto, Juan Manuel
Burguillo, 1992
 Caja de luz
 24 x 24 cm

CE00820
Castro Prieto, Juan Manuel
Navaluenga, 1992
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00821
Castro Prieto, Juan Manuel
Navaluenga, 1997
 Caja de luz
 24 x 24 cm

CE00822
Castro Prieto, Juan Manuel
Madrid, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00823
Castro Prieto, Juan Manuel
Baños de Montemayor, 1997
 Caja de luz
 24 x 24 cm

CE00824
Castro Prieto, Juan Manuel
Llano del Beal, 1992
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00825
Castro Prieto, Juan Manuel
Navaluenga, 2001
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00826
Castro Prieto, Juan Manuel
Puerto Maldonado, 1992
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00827
Castro Prieto, Juan Manuel
Rio Alberche (gotas), 1992
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00828
Castro Prieto, Juan Manuel
Retamares (niño andando), 1994
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

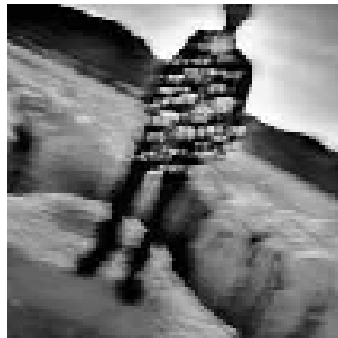
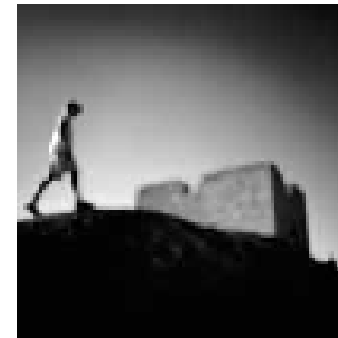
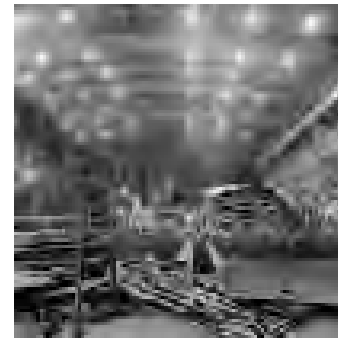
CE00829
Castro Prieto, Juan Manuel
Laguna Negra, 1988
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00830
Castro Prieto, Juan Manuel
Miryam, 1995
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00834
Castro Prieto, Juan Manuel
Los Corrales, 1995
 Fotografía en blanco y negro
 24 x 24 cm

CE00835
Castro Prieto, Juan Manuel
El Alquilán, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00836
Castro Prieto, Juan Manuel
Villaverde, 1997
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm



CE00839
Castro Prieto, Juan Manuel
Casa de Campo, 1984
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00837
Castro Prieto, Juan Manuel
Salamanca, 2002
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00838
Castro Prieto, Juan Manuel
Salamanca, 1993
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00840
Castro Prieto, Juan Manuel
Ávila, 1992
Fotografía en blanco y negro
24 x 24 cm

CE00841
Castro Prieto, Juan Manuel
Rodalquilar, 1995
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00842
Castro Prieto, Juan Manuel
Puerto Etén, 1999
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00843
Castro Prieto, Juan Manuel
Portman, 1987
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00844
Castro Prieto, Juan Manuel
Bilbao, 1993
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00845
Castro Prieto, Juan Manuel
Gran Canal, 1995
Caja de luz
55 x 55 cm

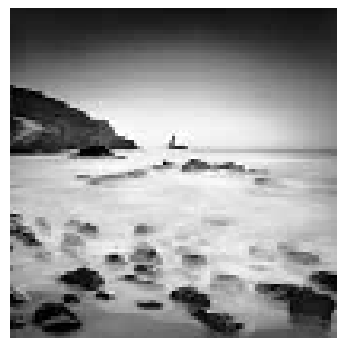
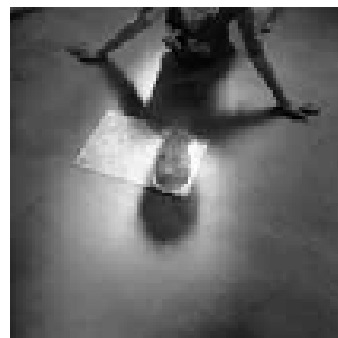
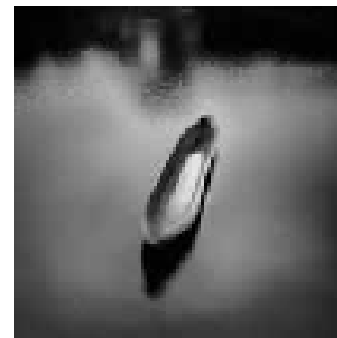
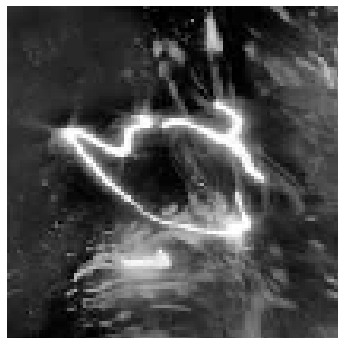
CE00846
Castro Prieto, Juan Manuel
El Mirón, 1989
Fotografía en blanco y negro
24 x 24 cm

CE00847
Castro Prieto, Juan Manuel
Burguillo, 1994
Fotografía en blanco y negro
24 x 24 cm

CE00848
Castro Prieto, Juan Manuel
Callao, 1994
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00849
Castro Prieto, Juan Manuel
Sestao, 1994
Fotografía en blanco y negro
50 x 50 cm

CE00850
Castro Prieto, Juan Manuel
Sestao, 1993
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm



CE00851
Castro Prieto, Juan Manuel
La Acebeda, 1993
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00852
Castro Prieto, Juan Manuel
La isla, 1992
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00853
Castro Prieto, Juan Manuel
Ana, 1993
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00854
Castro Prieto, Juan Manuel
Navaluenga, 1994
Fotografía en blanco y negro
24 x 24 cm

CE00855
Castro Prieto, Juan Manuel
Navaluenga, 1996
Fotografía en blanco y negro
24 x 24 cm

CE00856
Castro Prieto, Juan Manuel
Cespadosa, 1989
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00857
Castro Prieto, Juan Manuel
Cespadosa, 1995
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00858
Castro Prieto, Juan Manuel
Timbes, 1998
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00859
Castro Prieto, Juan Manuel
Arroyomolinos, 1986
Fotografía en blanco y negro
24 x 24 cm

CE00860
Castro Prieto, Juan Manuel
Torregarcía, 1998
Fotografía en blanco y negro
24 x 24 cm

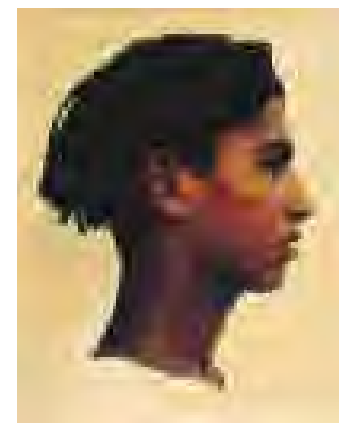
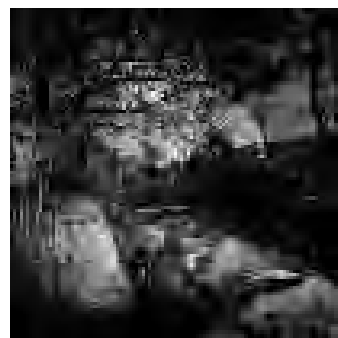
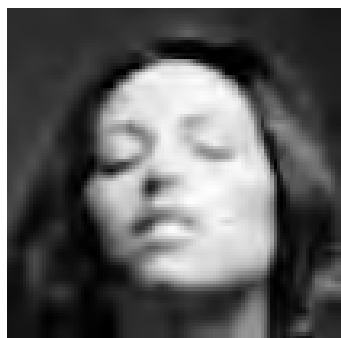
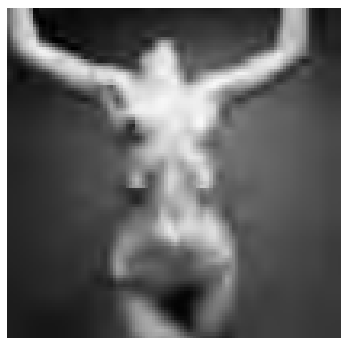
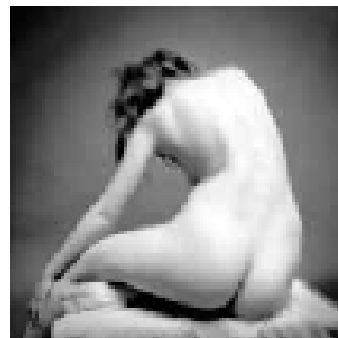
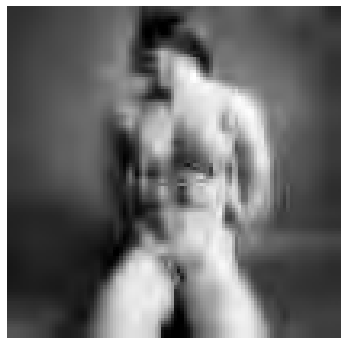
CE00861
Castro Prieto, Juan Manuel
Dedo del diablo, 1998
Fotografía en blanco y negro
24 x 24 cm

CE00862
Castro Prieto, Juan Manuel
Laguna Venecia, 1995
Fotografía en blanco y negro
24x 24 cm

CE00863
Castro Prieto, Juan Manuel
La isla, 1998
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00864
Castro Prieto, Juan Manuel
Valdemingómez, 2000
Fotografía en blanco y negro
50 x 50 cm

CE00865
Castro Prieto, Juan Manuel
Sin título, 1995
Caja de luz
23 x 23 cm



CE00866
Castro Prieto, Juan Manuel
Sin título, 1995
 Caja de luz
 23 x 23 cm

CE00867
Castro Prieto, Juan Manuel
Sin título, 1995
 Caja de luz
 23 x 23 cm

CE00868
Castro Prieto, Juan Manuel
Madrid, 1995
 Fotografía en blanco y negro
 23 x 23 cm

CE00869
Castro Prieto, Juan Manuel
Titulcia, 1987
 Caja de luz
 110 x 110 cm

CE00870
Castro Prieto, Juan Manuel
D. E., 2002
 Caja de luz
 110 x 110 cm

CE00871
Castro Prieto, Juan Manuel
Desnudo, 1993
 Caja de luz
 23 x 23 cm

CE00872
Castro Prieto, Juan Manuel
Madrid
 Caja de luz
 23 x 23 cm

CE00973
Castro Prieto, Juan Manuel
Navaluenga
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00385
Castro Ortega, Pedro
Alba I, 2000
 Fundición de bronce
 23,5 x 15 x 8,5 cm

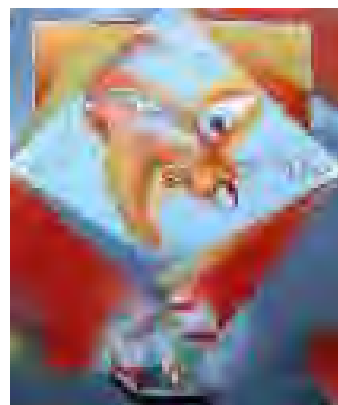
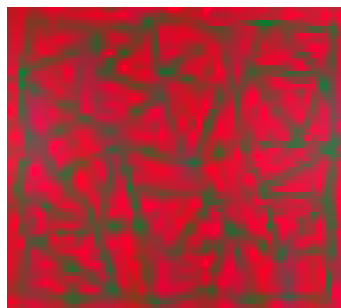
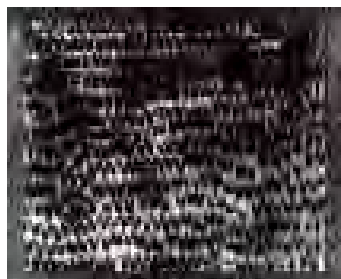
CE00558
Catalá, Roca
Sin título, 1952
 Fotografía en blanco y negro
 29,3 x 39,3 cm

CE00266
Catania, Ricardo
Sin título
 Madera, caliza y hierro
 120 x 155 x 165 cm

CE00184
Catany, Toni
El beso, 1991
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 20.5 x 26.6 cm

CE00185
Catany, Toni
En la isla Margarita, 1996
 Fotografía en color
 24 x 19 cm

CE00308
Catany, Toni
Carles, 2001
 Fotografía en color
 (por difusión de tintes)
 24 x 19 cm



CE00309
Catany, Toni
Salinas del Cabo de Gata, 1992
 Fotografía en color
 28 x 66,5 cm

CE00030
Ceballos, Tomy
Celebrate, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 122,5 x 124,5 cm

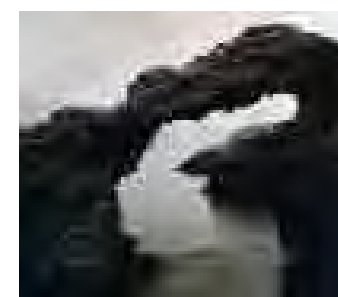
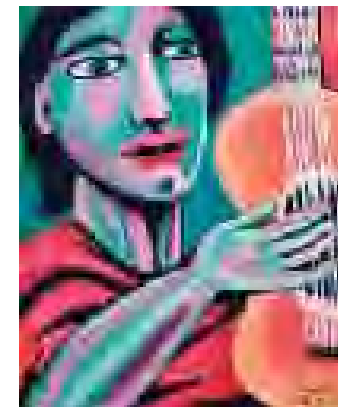
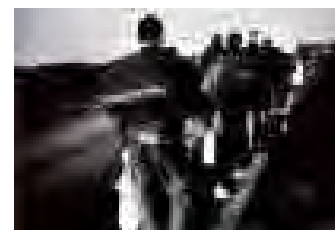
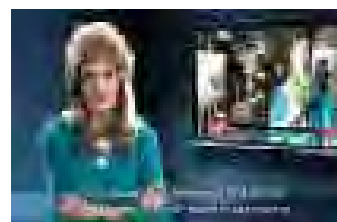
CE01343
Ceesepe
España en llamas, 1994
 Acrílico y collage sobre lienzo
 250 x 250 cm

CE01376
Chanco, Joaquim
Pintura 675, 2005
 Óleo sobre lienzo
 160 x 175 cm

CE00879
Chirino, Martín
Arco, 2004
 Hierro forjado
 600 x 1100 x 226 cm

CE00792
Chust Peters, Daniel
Movistar 1, 2004
 Fotografía en color
 70 x 135 cm

CE01118
Cobo, Chema
La chatte mise à nu et le poisson de Marcel, 1977
 Acrílico sobre tela
 190 x 150 cm



CE00584
Conesa, Chema
Sin título (diptico horizontal El Águila), 2002
 Fotografía en color
 100 x 195 cm

CE01191
Congost, Carles
La mala pintura, 2008
 DVD monocanal
 10'

CE00456
Costa, Matías
Cruzar el Estrecho I, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 37 x 55 cm

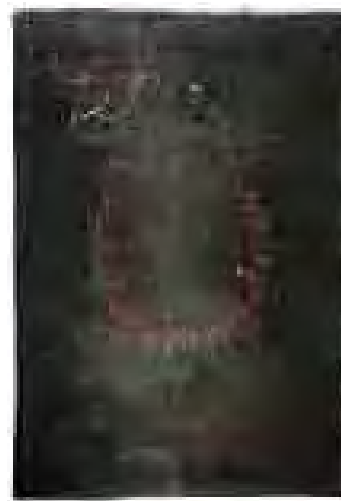
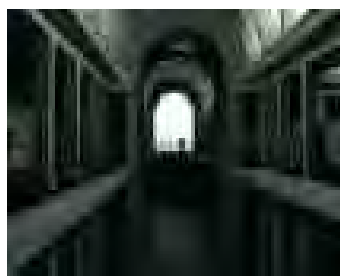
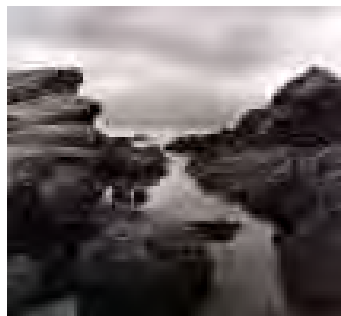
CE00457
Costa, Matías
Cruzar el Estrecho II, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 37 x 55 cm

CE00458
Costa, Matías
Los fantasmas del Eurotúnel I, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 37 x 55 cm

CE00762
Costus
Retrato de mujer con guitarra, 1982
 Acrílico sobre lienzo
 54 x 45 cm

CE01342
Costus
Casa de Pilatos, 1985
 Acrílico
 195 x 130 cm

CE01112
Curto, Enric
Empuries, 1996
 Fotografía en blanco y negro
 36.7 x 45 cm



CE01113
Curto, Enric
Port de la Selva, 1999
Fotografía en blanco y negro
37.3 x 38 cm

CE01175
Curto, Félix
Carros, 2004
Fotografía digital
48 x 65 cm cada una

CE01019
D'Ors, Esperanza
Devolución de Prometeos a su lugar de origen, Un viaje de trashumancia, 2006
Vaciado de resina de poliéster y hierro
258 x 387 x 167 cm

CE01006
Dahlberg, Jonas
Promenade, 2006
Videoinstalación [HDV vídeo]
5' 40"

CE01499
Dávila, José
Gonzalo Lebrija, 2009
Instalación. (Bolas de espejo)
170 x 157 x 109 cm

CE00425
Dávila, Josechu
Esfera, 2000
Dibujo seriado a base de plantillas
70 x 33 cm

CE00426
Dávila, Josechu
Cubo, 2000
Dibujo seriado a base de plantillas
70 x 33 cm

CE00427
Dávila, Josechu
Cubo, 2000
Dibujo seriado a base de plantillas
70 x 33 cm

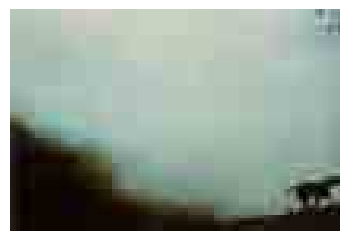
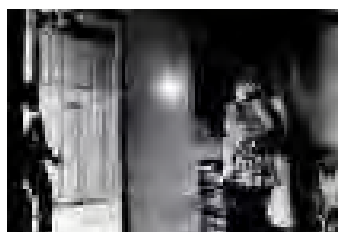
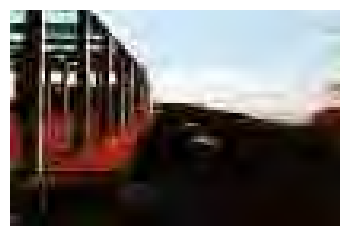
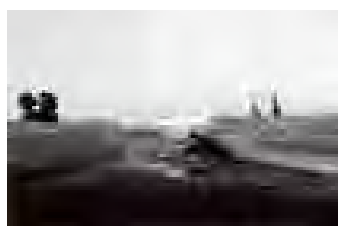
CE00159
Dávila, Ricky
Immigrantes, 2000
Fotografía en blanco y negro
78 x 58 cm

CE00160
Dávila, Ricky
Semana medieval, 1998
Fotografía en blanco y negro
100,5 x 65,7 cm

CE00070
Delgado, Evaristo
A Ver o Mar, 1993
Fotografía en blanco y negro
36 x 36 cm

CE00071
Delgado, Evaristo
Figueira da Foz, 1992
Fotografía en blanco y negro
36 x 36 cm

CE01203
DFS Discoteca Flaming Star
Y el último vestigio que destruye la memoria, 2008
Acrílico sobre alfombra
390 x 270 cm



CE01204
DFS Discoteca Flaming Star
El mundo será traicionado, 2008
Acrílico sobre alfombra
156 x 91 cm

CE01205
DFS Discoteca Flaming Star
Mobiliario sin memoria, 2008
Acrílico sobre alfombra
80 x 147 cm

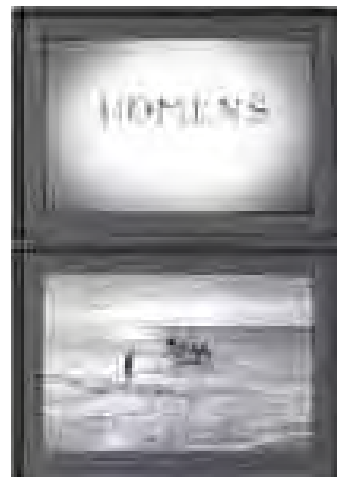
CE01524
Días & Riedweg
Each Thing His Place. Another Place, Another Thing, 2009
Fotografía digital (políptico)
45 x 60 cm (cada una)

CE00122
Díaz Burgos, Juan Manuel
Sin título, 1989
Fotografía en blanco y negro
38 x 56,5 cm

CE00123
Díaz Burgos, Juan Manuel
Sin título, 1999
Fotografía en blanco y negro
38 x 57 cm

CE00327
Díaz Cue, Iván
El charco, 1995
Fotografía en color
65 x 100 cm

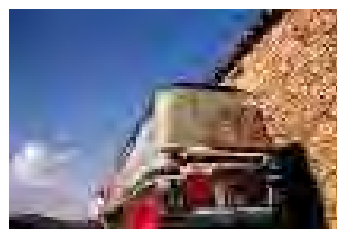
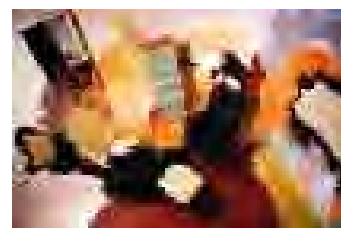
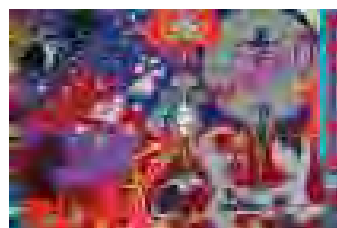
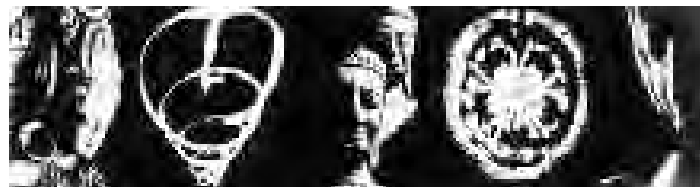
CE00328
Díaz Cue, Iván
El perro, 2000
Fotografía en color
68 x 102 cm



CE00055
Díaz Maroto, José María
Faro (Díptico I), 1992
Fotografía en blanco y negro
virada al selenio
66 x 46 cm

CE00314
Diego, Amaia de
Sin título (Serie: Plaza Mayor), 2000
Fotografía en blanco y negro
32 x 47,8 cm

CE00315
Diego, Amaia de
Sin título (Serie: Plaza Mayor), 2001
Fotografía en blanco y negro
38,3 x 58 cm



CE00034
Dis Berlin
Nirvana, 1994
Fotografía en blanco y negro
101 x 377 cm

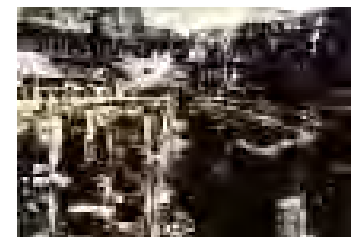
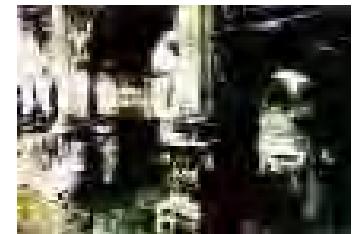
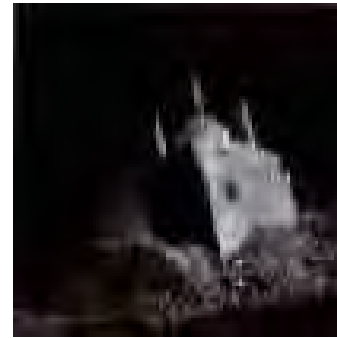
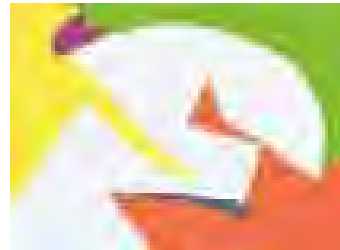
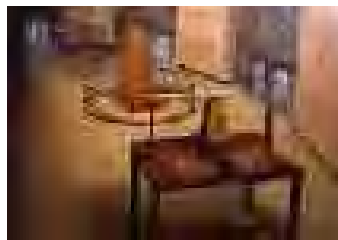
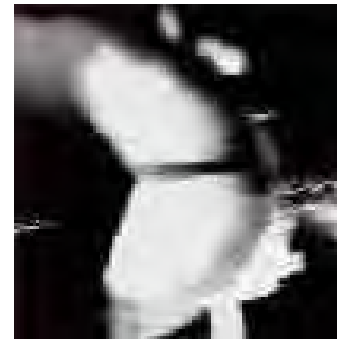
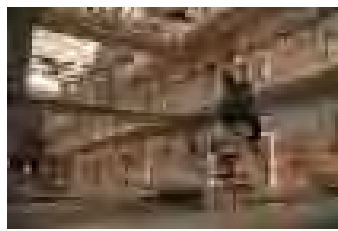
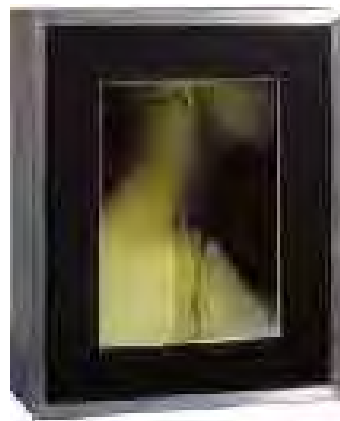
CE00260
Dis Berlin
Trans-Europe Express, 1985
Óleo sobre lienzo
67x 133,5 cm

CE01097
Dis Berlin
Cantos: Inspiración II, 2006
Collage
97 x 148 cm

CE01396
Doiz, Miren
El Bus de Juan III, 2008
Fotografía en color
113 x 170 cm

CE01397
Doiz, Miren
Sin título (Instalación Canal), 2008
Fotografía en color
113 x 170 cm

CE00302
Dolcet, Elias
El portal de Vallehermoso 92, nº 2, 1983
Fotografía en blanco y negro
38,3 x 28,5 cm



CE00303
Dolcet, Juan
El Empalao, Valverde de la Vera, 1968, 1999
Fotografía en blanco y negro
60 x 50,5 cm

CE00005
Domingo Castellanos, Manuel
Calle Montera, 1989
Óleo sobre lienzo
195 x 228 cm

CE00761
El Hortelano
Autorretrato respirando, 2002
Óleo sobre lienzo y cartón
27 x 22 cm

CE01181
El Hortelano
Tè quiero. El beso, 1984
Técnica mixta sobre lienzo
162 x 130 cm

CE01200
El Perro
Skating Carabanchel I, 2005
DVD monocal
4'

CE00003
Emperador, Leopoldo
Depósito para el abastecimiento de ideas, 1987
Instalación
Medidas variables

CE00044
Entrena, Rosa
Lene, 1995
Caja de luz
43,5 x 36 x 12 cm

CE01014
Equipo 57
Sin título, 1957
Gouache sobre papel
33,5 x 45,5 cm

CE01015
Equipo 57
Sin título, 1957
Gouache sobre papel
33,5 x 45,5 cm

CE01016
Equipo 57
Sin título, 1957
Gouache sobre papel
33,5 x 45,5 cm

CE01017
Equipo 57
Sin título, 1957
Gouache sobre papel
33,5 x 45,5 cm

CE00962
Erró, Gudmundur
Sin título, 2006
Impresión digital
292 x 300 cm

CE00803
Esclusa, Manuel
Vibratil (Serie: Naus), 1984-2005
Fotografía en blanco y negro
42 x 42 cm

CE00804
Esclusa, Manuel
Naufragi (Serie: Naus), 1984-2005
Fotografía en blanco y negro
29 x 30 cm

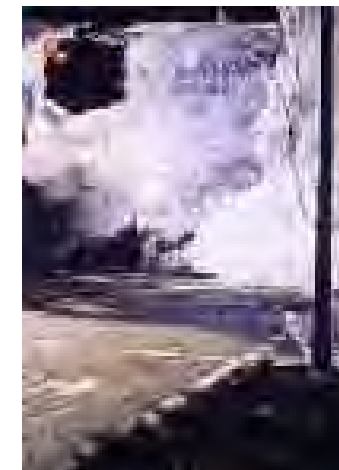
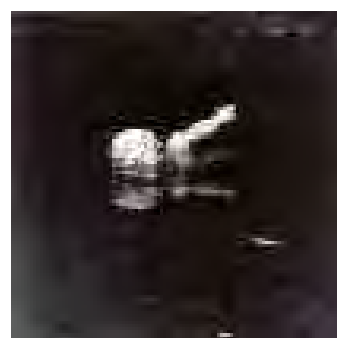
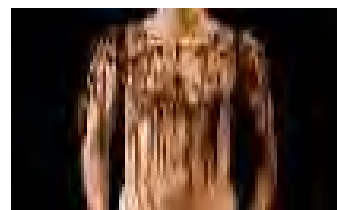
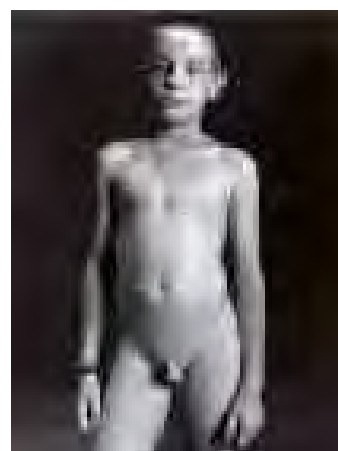
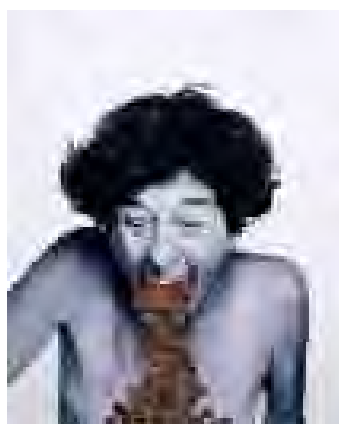
CE01392
Eskinja, Igor
Made in: Side, 2006
Fotografía en color
80 x 120 cm

CE00247
Falces, Manuel
What killed the dinosarios, 1993
Cibachrome
40,5 x 60,5 cm

CE00454
Fernández de Agirre, Alberto
La Atlántida I (Serie: Bosphoro), 2000
Fotografía en color
50 x 75 cm

CE00455
Fernández de Agirre, Alberto
La Atlántida II (Serie: Bosphoro), 2000
Fotografía en color
50 x 75 cm

CE00589
Fernández de Agirre, Alberto
Sin título (Serie: Bosphoro), 1999
Fotografía digital
50 x 75 cm



CE00469
Ferrer, Andrés
Austral X, 2001
 Fotografía digital en blanco y negro
 sobre papel Arches
 24,5 x 67 cm

CE00470
Ferrer, Andrés
Austral XII, 2001
 Fotografía digital en blanco y negro
 sobre papel Arches
 24,5 x 67 cm

CE00770
Ferrer, Esther
Euro-portrait, 2004
 Collage
 97,5 x 82,5 cm

CE01100
Font Marqués, Antoni
Sin título, 2006
 Acrílico y lápiz sobre cartón
 70 x 50 cm

CE00166
Fontcuberta, Joan
Sin título, 2000
 Cibachrome
 60 x 85 cm

CE01493
Förg, Gunther
Sin título, 2003-2004
 Fotografía blanco y negro
 240 x 160 cm

CE00042
Formiguera, Pere
Sin título (Gabriel), 1995
 Fotografía en blanco y negro
 57,5 x 66 cm

CE00167
Francés, Àlex
Fluència, 1994
 Fotografía en color
 61,5 x 100 cm

CE00054
Freixa, Ferrán
Jardines de Boboli, 1981
 Fotografía en blanco y negro
 66,5 x 61,5 cm

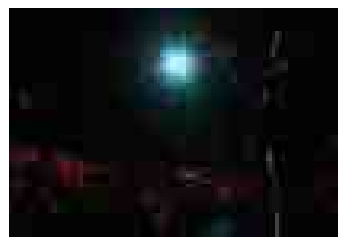
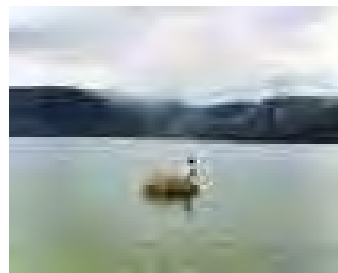
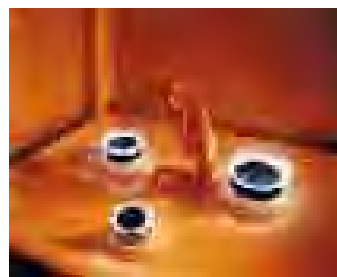
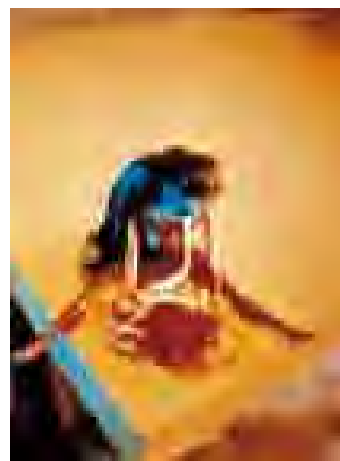
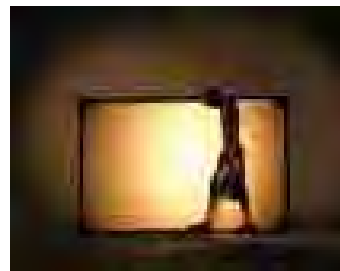
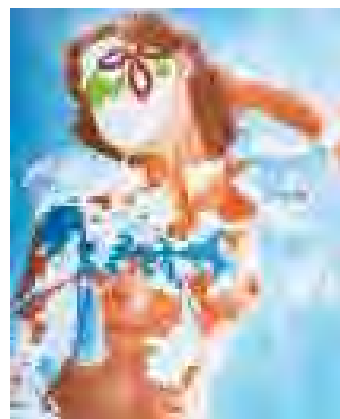
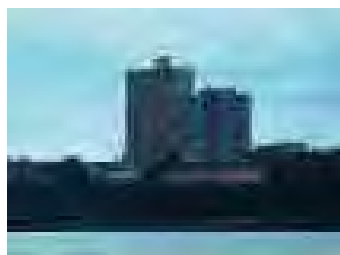
CE00330
Frisuelos, José
London Derry, 1995
 Fotografía en blanco y negro
 37,8 x 57,5 cm

CE00331
Frisuelos, José
Tóro en la pared, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 64,6 x 77 cm

CE00332
Frisuelos, José
Gemelas, 1997
 Fotografía en blanco y negro
 45 x 58,5 cm

CE01494
Fröhlich, Philipp
Sin título, 2009
 Témpera sobre lienzo
 245 x 175 cm

CE01050
Fuentes Fonseca, José Emilio
Sin título, 2006
 Acuarela sobre papel
 150 x 115 cm



CE01051
Gadea, Patricia
Hula hoop, 1985
Acrílico sobre lienzo
204 x 155 cm

CE01109
Gagnum, Nicole
Amapola 8, 2005
Fotografía digital Giclée
60 x 40 cm

CE01373
Gaillard, Cyprien
The Smithsons
(La cara oscura del pop), 2005
DVD
4'10"

CE00033
Galindo, Jorge
El resto del paisaje, 1994
Collage
38 x 28 cm

CE00075
Galindo, Jorge
Sin título, 1996
Collage
86 x 70 cm

CE00768
Galindo, Jorge
Poupoune, 2003
Acrílico sobre lienzo
250 x 200 cm

CE00832
Gallar, Rafa
Infinitos Monos, 2005
DVD
8'42"

CE00115
García, Carmela
Sin título, 1998
Fotografía en color
160 x 130 cm

CE00116
García, Carmela
Sin título, 1998
Fotografía en color
146 x 115,5 cm

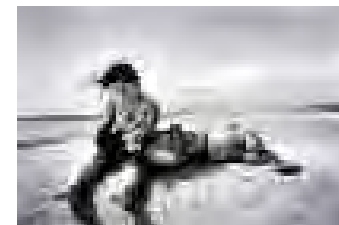
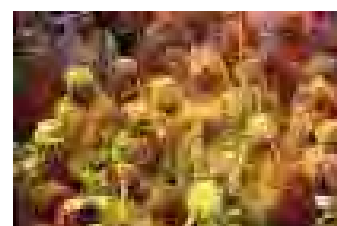
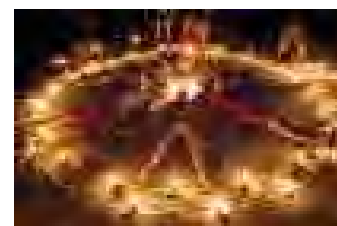
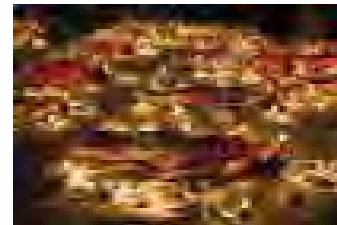
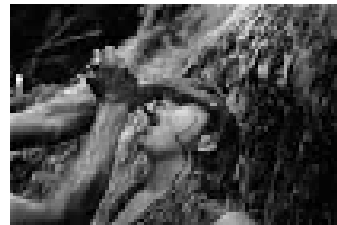
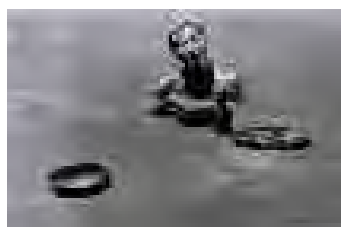
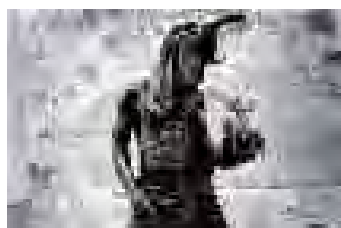
CE00117
García, Carmela
Sin título, 1998
Fotografía en color
169,5 x 219 cm

CE00165
García, Carmela
Sin título, 2000
Fotografía en color
122 x 152 cm

CE00499
García, Carmela
Sin título
(Lago de Sanabria: Sabrina), 2002
Fotografía en color
185 x 220 cm

CE01508
García, Dora
Just Because Everything Is Different It Does Not Mean That Anything Has Changed: Lenny Bruce in Sydney, 2008
Video HDV
60'

CE01052
García Collado, Raúl
Sin título, 2006
Acuarela y lápiz sobre papel
100 x 70 cm



CE00253
García Rodero, Cristina
Sin título (Lavándose en el cementerio), 1998
 Fotografía en blanco y negro
 78,5 x 117,5 cm

CE00254
García Rodero, Cristina
Paseo jurásico, 1999
 Fotografía en blanco y negro
 79 x 117,5 cm

CE00482
García Rodero, Cristina
Carnaval, Jacmel, 2001
 Fotografía en blanco y negro
 75 x 115 cm

CE00483
García Rodero, Cristina
Paine du Nord, 1998
 Fotografía en blanco y negro
 75 x 115 cm

CE00873
García Rodero, Cristina
Duelo, Canosa de Puglia, Italia
(Serie: Entre el cielo y la tierra), 2000
 Fotografía en blanco y negro
 75 x 115 cm

CE00874
García Rodero, Cristina
En las eras, Escobar
(Serie: España Oculta), 1998
 Fotografía en blanco y negro
 78 x 115 cm

CE01332
García Rodero, Cristina
Traspaso de energía, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 117 x 78,5 cm

CE01333
García Rodero, Cristina
Purificación, 2005
 Fotografía en blanco y negro
 75 x 115 cm

CE01334
García Rodero, Cristina
Buscando caridad, 2005
 Fotografía en blanco y negro
 117 x 78,5 cm

CE01335
García Rodero, Cristina
Entrada en el campo espiritual, 2005
 Fotografía en blanco y negro
 117 x 78,5 cm

CE01408
García Rodero, Cristina
Velación colectiva de fuerza, 2009
 Fotografía en color
 92,5 x 132,5 cm

CE01409
García Rodero, Cristina
Llamas contra la locura, 2009
 Fotografía en color
 92,5 x 132,5 cm

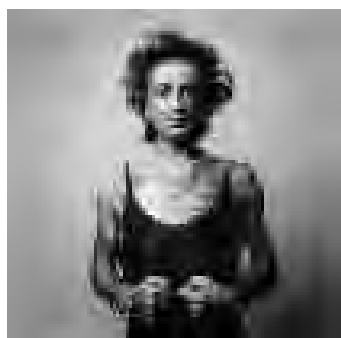
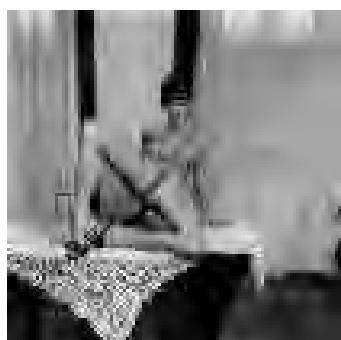
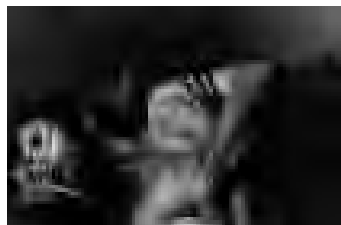
CE01410
García Rodero, Cristina
Velación colectiva de iniciados, 2009
 Fotografía en color
 92,5 x 132,5 cm

CE01417
García Rodero, Cristina
Holi, la fiesta del amor y la abundancia,
India 2007, 2008
 Fotografía en color
 54 x 36 cm

CE00135
García Román, Benito
Sin título, 1998
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 38 x 56,5 cm

CE00144
García Román, Benito
Sin ti no entiendo el despertar, 1980
 Fotografía en blanco y negro
 38 x 57 cm

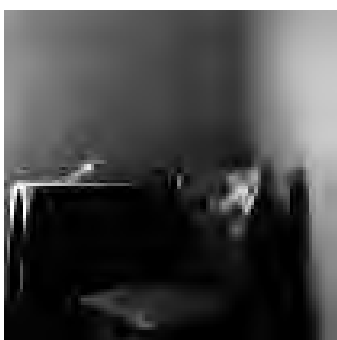
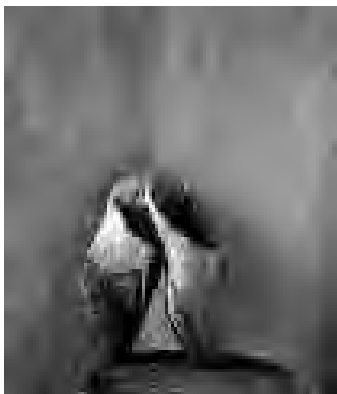
CE00023
García Sáenz, Alberto
Sin título, 1991
 Fotograma
 40 x 40 cm



CE00158
García-Alix, Alberto
Autorretrato en la cama con vaso de agua, 1983
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 36,5 x 55 cm

CE00299
García-Alix, Alberto
Ewa, 2000
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 47 x 46,2 cm

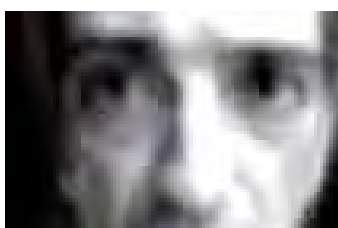
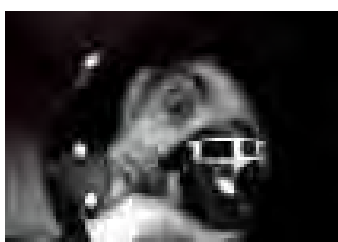
CE00475
García-Alix, Alberto
Autorretrato, Mi lado femenino, 2002
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 36 x 36,5 cm



CE00484
García-Alix, Alberto
Espacio muerto con zapatos, 1983
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 55 x 47 cm

CE00485
García-Alix, Alberto
Nacho Vidal y Rita, 2001
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 47 x 46,5 cm

CE00486
García-Alix, Alberto
Mi habitación en Alicante, 1997
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 110 x 110 cm

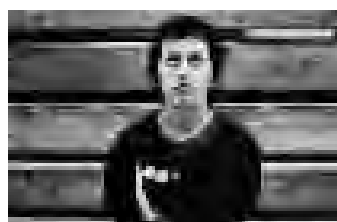
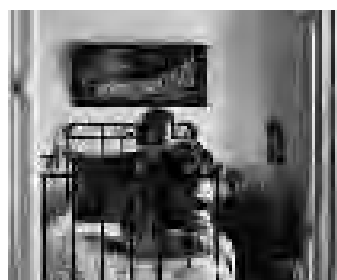
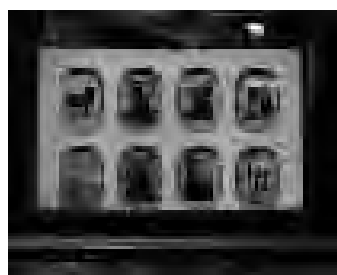


CE00831
García-Alix, Alberto
Los irreductibles, 1991
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 110 x 110 cm

CE01003
García-Alix, Alberto
Extranjero de mi mismo, 2004
 DVD, PAL 9 mm
 9' 7"

CE01004
García-Alix, Alberto
Tres moscas negras, 2006
 DVD, PAL 9 mm
 10'

CE01005
García-Alix, Alberto
Mi alma de cazador en juego, 2003
 DVD, PAL 9 mm
 8' 10"

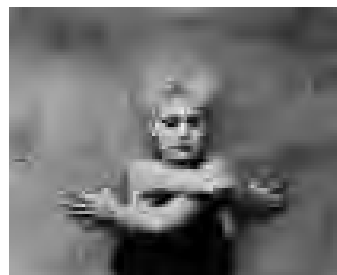


CE01208
García-Alix, Alberto
Juanma el terrible, 2006
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01209
García-Alix, Alberto
Sin título (Escaparate), 1984
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 19 x 24 cm

CE01210
García-Alix, Alberto
Concha, 1983
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 21 x 25 cm

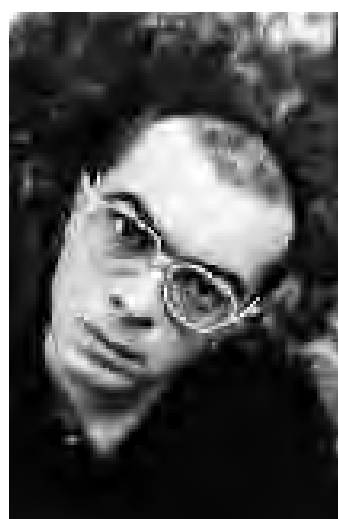
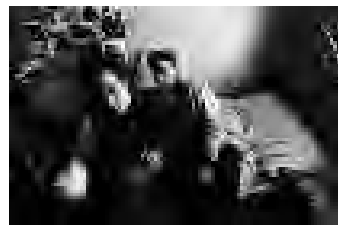
CE01211
García-Alix, Alberto
Speedy, 1980
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 18 x 27,5 cm



CE01212
García-Alix, Alberto
Autorretrato en la cama, 2006
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01213
García-Alix, Alberto
Virginia, 1985
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 20,5 x 24 cm

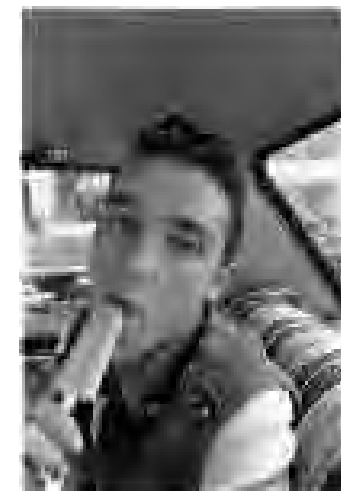
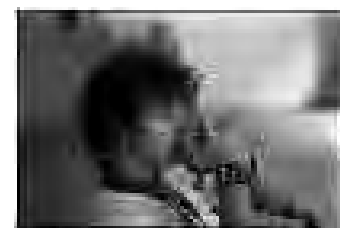
CE01214
García-Alix, Alberto
Habitación de pensión, 2006
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 60 x 50 cm



CE01215
García-Alix, Alberto
Javier Furia y Manolo Campoamor, 1978
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 15,5 x 23,5 cm

CE01216
García-Alix, Alberto
Willy chutándose, 2006
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01217
García-Alix, Alberto
El Hortelano, 1983
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 25,5 x 17 cm



CE01218
García-Alix, Alberto
Andy Warhol, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01219
García-Alix, Alberto
El gorila, 1983
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 15 x 23,5 cm

CE01220
García-Alix, Alberto
*Concierto de Rock & Roll
 en el Consulado*, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01221
García-Alix, Alberto
Félix, 1983
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 27,5 x 18,5 cm

CE01222
García-Alix, Alberto
Fina, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01223
García-Alix, Alberto
Sin título (Hombre mirando fotos), 1980
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 16,5 x 25,5 cm

CE01224
García-Alix, Alberto
Kiwo, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01225
García-Alix, Alberto
Jacinto en el hospital, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01226
García-Alix, Alberto
Martita, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01227
García-Alix, Alberto
La Mascota, 1980
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 14 x 21,5 cm

CE01228
García-Alix, Alberto
Mesa de trabajo de Ceesepe, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01229
García-Alix, Alberto
Olvido, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01230
García-Alix, Alberto
Apostando a no ganar jamás, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01231
García-Alix, Alberto
Dixie, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01232
García-Alix, Alberto
Ulises Montero, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01233
García-Alix, Alberto
Hombre con sombrero, 1983
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 16 x 25 cm

CE01234
García-Alix, Alberto
Willy (chupando helado), 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm



CE01235
García-Alix, Alberto
Nacho Canut, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01236
García-Alix, Alberto
Sonia, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01237
García-Alix, Alberto
Willy y Reyes embarazada, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

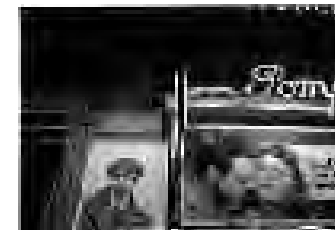
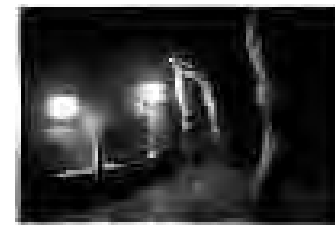
CE01238
García-Alix, Alberto
Autorretrato en Toulouse, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01239
García-Alix, Alberto
Esperando al dealer, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01240
García-Alix, Alberto
Pablo y Carmen, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01241
García-Alix, Alberto
Alberto el argentino, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01242
García-Alix, Alberto
Willy y Reyes, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm



CE01243
García-Alix, Alberto
Antonio Bartrina, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01244
García-Alix, Alberto
Viaje a Amsterdam, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01245
García-Alix, Alberto
David, Siomara y Tere, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

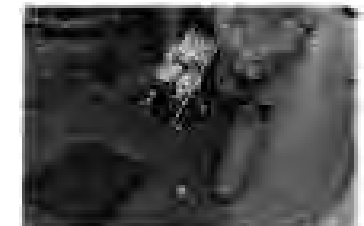
CE01246
García-Alix, Alberto
La luz que se apaga, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01247
García-Alix, Alberto
Autorretrato con cuerpo herido, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01248
García-Alix, Alberto
Jesús y Manolo, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01249
García-Alix, Alberto
Autorretrato con Tere, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01250
García-Alix, Alberto
Teresa, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm



CE01251
García-Alix, Alberto
La falda de teresa, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01252
García-Alix, Alberto
Nicotina (desenfocada), 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01253
García-Alix, Alberto
Falo con escopeta, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01254
García-Alix, Alberto
Eduardo Haro y Lirio, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01255
García-Alix, Alberto
Strangers, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01256
García-Alix, Alberto
Teresa y Carmen, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virado al selenio
 50 x 60 cm

CE01257
García-Alix, Alberto
Noche madrileña, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01258
García-Alix, Alberto
Los Breakers, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01259
García-Alix, Alberto
Pareja en Londres, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01260
García-Alix, Alberto
Caballito mecánico, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01261
García-Alix, Alberto
Mañana de movida, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

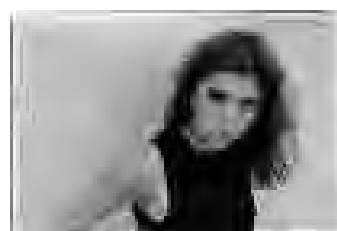
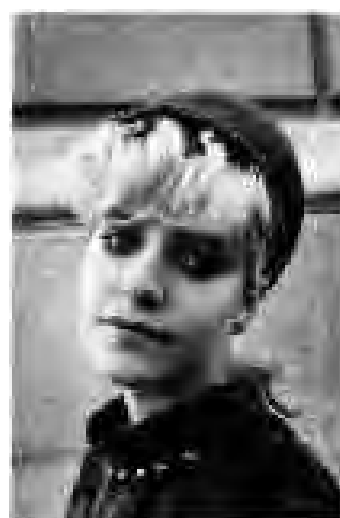
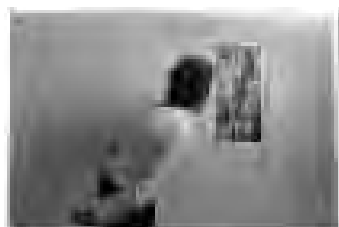
CE01262
García-Alix, Alberto
Even, 1983
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 19 x 20,5 cm

CE01263
García-Alix, Alberto
Mi oficina, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01264
García-Alix, Alberto
May, 1983
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 13 x 8,5 cm

CE01265
García-Alix, Alberto
Unos vienen, otros van, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01266
García-Alix, Alberto
Tere con ojo morado, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm



CE01267
García-Alix, Alberto
Teresa y David, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01268
García-Alix, Alberto
No me sigas, 2006
 Vídeo DV PAI
 3'55"

CE01269
García-Alix, Alberto
Los coyotes, 1982
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 23,7 x 17,6 cm

CE01270
García-Alix, Alberto
Willy con Nuria, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01271
García-Alix, Alberto
Tere, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 36 x 54 cm

CE01272
García-Alix, Alberto
El reloj de Ceesepe, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01273
García-Alix, Alberto
El llavero, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01274
García-Alix, Alberto
Javier, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01275
García-Alix, Alberto
David con dientes de vampiro, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01276
García-Alix, Alberto
Autoretrato chutándome, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

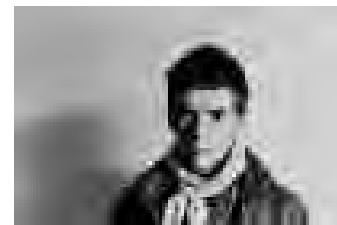
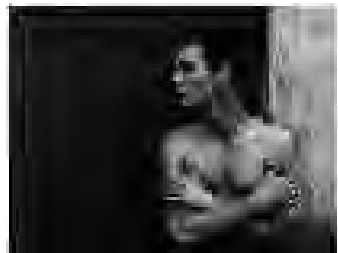
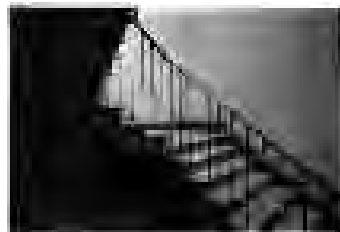
CE01277
García-Alix, Alberto
Martita, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 26 x 17 cm

CE01278
García-Alix, Alberto
Autoretrato del fantasma, 1978
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 22,5 x 14,5 cm

CE01279
García-Alix, Alberto
Elena Mar, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01280
García-Alix, Alberto
Ana Curra, 1985
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 24 x 18 cm

CE01281
García-Alix, Alberto
Autoretrato, Barcelona, 1982
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 15,5 x 24 cm



CE01282
García-Alix, Alberto
Juan José Abad, 1980
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 25,5 x 16,5 cm

CE01285
García-Alix, Alberto
Ceesepé, 1984
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 20 x 25 cm

CE01283
García-Alix, Alberto
Carlos, 1984
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 19 x 25 cm

CE01286
García-Alix, Alberto
Sin título (Chute), 1978
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 11 x 16 cm

CE01288
García-Alix, Alberto
La escalera de encomienda, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01284
García-Alix, Alberto
Tarde de verano, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01287
García-Alix, Alberto
Willy y Reyes, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01289
García-Alix, Alberto
Chito y Magui, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01290
García-Alix, Alberto
Poly, 1981
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 11 x 16 cm

CE01291
García-Alix, Alberto
Noche sin día, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01292
García-Alix, Alberto
Ana Saura, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

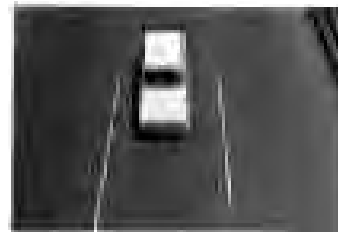
CE01293
García-Alix, Alberto
Carlos Torroba, 1981
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 14,5 x 21,5 cm

CE01294
García-Alix, Alberto
Ceesepé (bar), 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01295
García-Alix, Alberto
Blanca Sánchez, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01296
García-Alix, Alberto
El pillo, 1981
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 18 x 25,5 cm

CE01297
García-Alix, Alberto
Fernando Vijande, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm



CE01298
García-Alix, Alberto
Campo de gas, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01299
García-Alix, Alberto
Jóvenes, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01300
García-Alix, Alberto
Willy y Fernando, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01301
García-Alix, Alberto
Un amigo, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01302
García-Alix, Alberto
Roquero, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01303
García-Alix, Alberto
Vicios modernos, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01304
García-Alix, Alberto
Jorge y Siomara, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01305
García-Alix, Alberto
Autorretrato movido, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01306
García-Alix, Alberto
Silla, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01307
García-Alix, Alberto
Preparando la dosis, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01308
García-Alix, Alberto
Estoy perdido (fotograma), 2006
 Vídeo DV PAL
 5' 7"

CE01309
García-Alix, Alberto
Autorretrato en moto, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01310
García-Alix, Alberto
Willy y Rosa, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

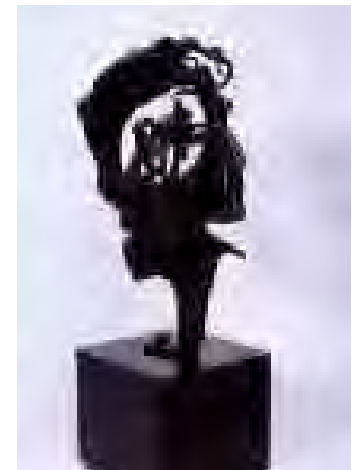
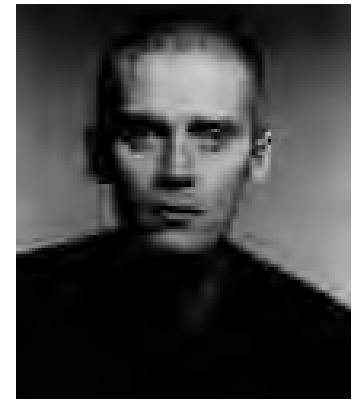
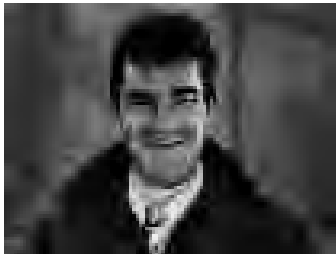
CE01311
García-Alix, Alberto
A ninguna parte, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01312
García-Alix, Alberto
Willy, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01313
García-Alix, Alberto
Ana Curra en Londres, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01314
García-Alix, Alberto
Concierto de Rock & Roll, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01315
García-Alix, Alberto
Arrabal, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm



CE01316
García-Alix, Alberto
Hotel Continental, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01317
García-Alix, Alberto
El optimista, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01318
García-Alix, Alberto
Rockers forever, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01319
García-Alix, Alberto
El novio, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01320
García-Alix, Alberto
Ceesep (sin sombrero), 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01321
García-Alix, Alberto
Rosa era un ángel, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01322
García-Alix, Alberto
Ana Curra esperando mis besos, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01323
García-Alix, Alberto
Mi habitación en Barcelona, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01324
García-Alix, Alberto
Autorretrato con Ana Curra, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01325
García-Alix, Alberto
Fix (Gabriel), 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01326
García-Alix, Alberto
Fin de mañana en el rastro, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01327
García-Alix, Alberto
Paisaje Rock & Roll, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

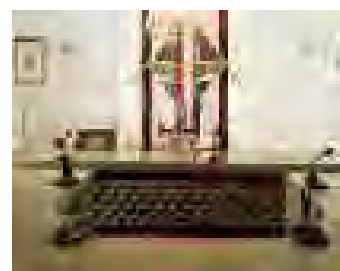
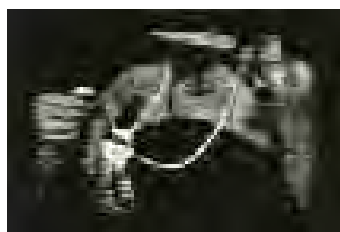
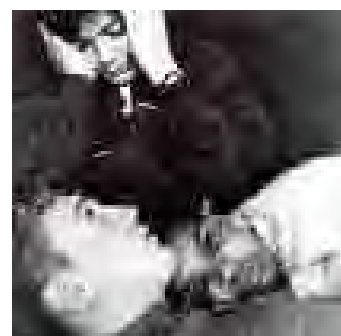
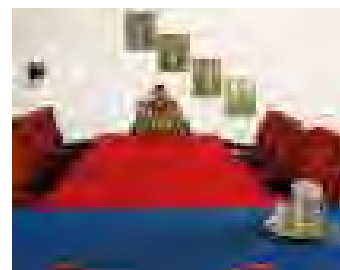
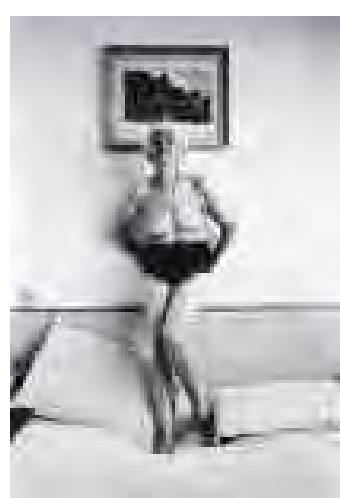
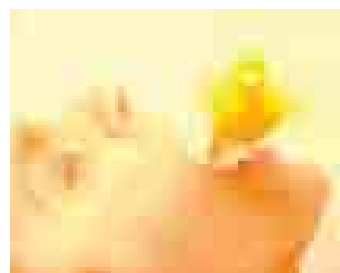
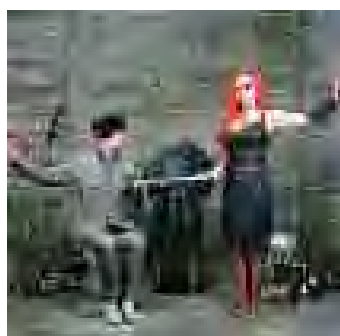
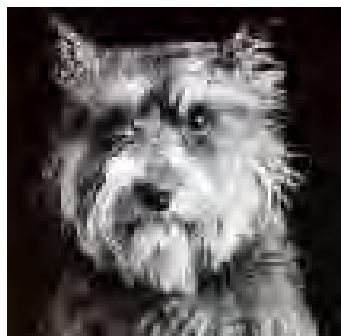
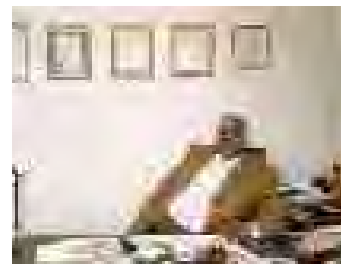
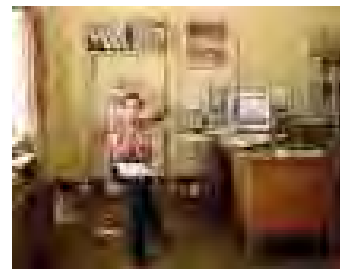
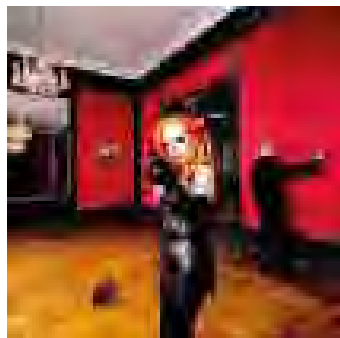
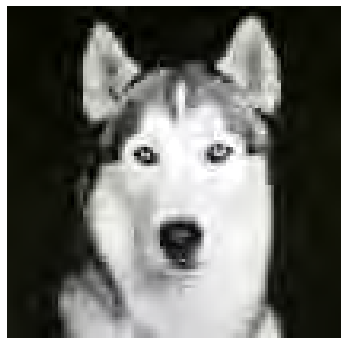
CE01328
García-Alix, Alberto
Willy y Carlos, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01329
García-Alix, Alberto
Miky, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01330
García-Alix, Alberto
El ángel, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 48 x 40 cm

CE00554
Gargallo, Pablo
Homenaje a Chagall, 1933
 Fundición de bronce
 37 x 27,5 x 22,7 cm

CE01093
Garraza, Kepa
Sin título, 2005
 Óleo sobre lienzo
 200 x 200 cm



CE00111
Garrido, Amparo
Sin título, n° 05, 1997
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 100 x 100 cm

CE00112
Garrido, Amparo
Sin título, n° 13, 1997
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 100 x 100 cm

CE01338
Gaüeca, Miguel Ángel
Sin título (serie C003), 2006
 Luxacrome
 125 x 125 cm

CE01339
Gaüeca, Miguel Ángel
S/T (Gris 02), 2006
 Luxacrome
 125 x 125 cm

CE00094
Genovés, Pablo
Las joyas, 1997
 Fotografía en color
 117 x 170 cm

CE00552
Giacometti-Stampa, Alberto
Coronel
 Fundición en bronce
 27 x 12,5 x 12,5 cm

CE00752
Gligorov, Robert
La leggenda di Bobe, 1998
 DVD PAL
 8' 53"

CE00318
Goded, Maya
Sin título (mulata), 1997
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 120,7 x 81 cm

CE00319
Goded, Maya
Sin título (De pie sobre la cama), 1996
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 120 x 81 cm

CE01503
Goldblatt, David
Elize Klaaste, Senior Clerk, Hantam Local Municipality, Loeriesfontein, Northern Cape. 25 June 2004
(Serie: Municipal Officials), 2004
 Impresión digital
 sobre papel de algodón
 40 x 50 cm

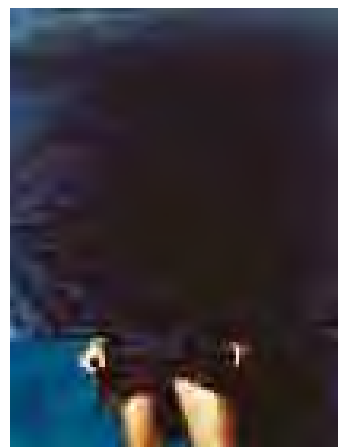
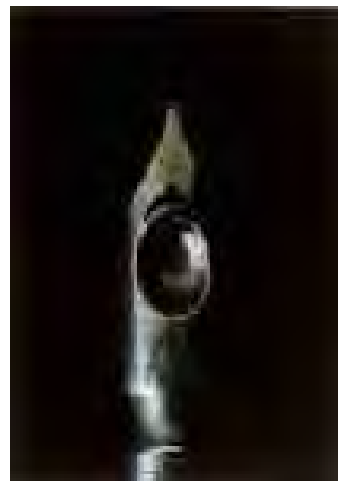
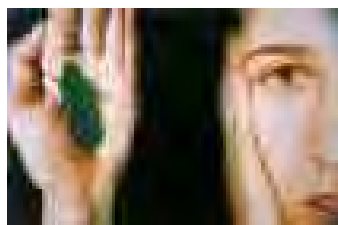
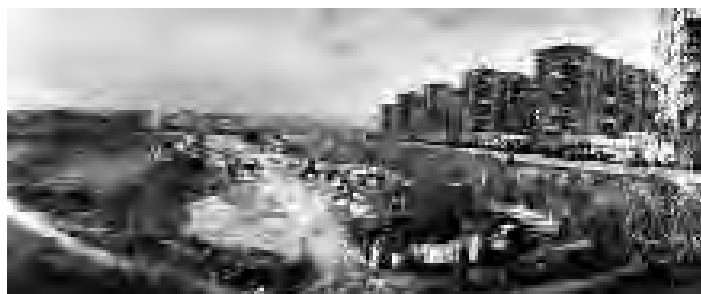
CE01504
Goldblatt, David
Martin Klaase, major of the Kamiesberg Municipality, in the Council Chamber. Garies, Northern Cape. 28 June 2004.
(Serie: Municipal Officials), 2004
 Impresión digital
 sobre papel de algodón
 40 x 50 cm

CE01505
Goldblatt, David
Johannes Rens, major of the Letsemeng Local Municipality in the Council Chamber, Koffiefontein, Northern Cape. 31 August 2004. (Serie: Municipal Officials), 2004
 Impresión digital
 sobre papel de algodón
 40 x 50 cm

CE01506
Goldblatt, David
George Seitisho, Municipal Manager, Plettenberg Bay Local Municipality, Plettenberg Bay, Eastern Cape. 8 October 2004. (Serie: Municipal Officials), 2004
 Impresión digital color
 sobre papel de algodón
 40 x 50 cm

CE00294
Gómez, Germán
Sin título (Serie: Yo, tú, él, ella, nosotros, nosotras, vosotros, vosotras, ellos, ellas), 2000
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 100 cm

CE01495
Gómez, Germán
Condenado XIV, 2008
 Fotografía en color encapsulada
 e hilo sobre forex
 90 x 124 cm



CE00365
Gómez Jiménez, Pedro
Vállecas, Madrid, 1998
 Fotografía en blanco y negro tratada
 con eliminador de hiposulfito residual.
 23 x 55,8 cm

CE00366
Gómez Jiménez, Pedro
Barrio del Pilar, Madrid, 1998
 Fotografía en blanco y negro tratada
 con eliminador de hiposulfito residual.
 23 x 55,8 cm

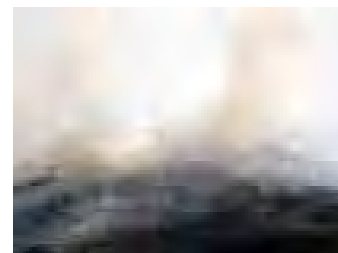
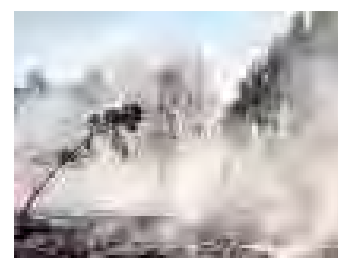
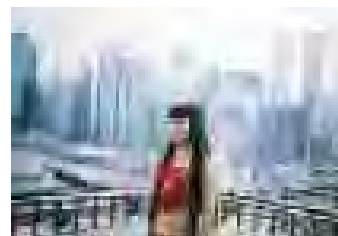
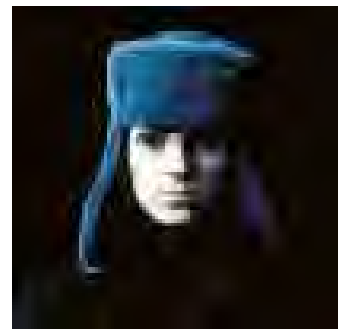
CE00367
Gómez Jiménez, Pedro
Peña Grande, Madrid, 1998
 Fotografía en blanco y negro tratada
 con eliminador de hiposulfito residual.
 23 x 55,8 cm

CE00011
Gómez Redondo, María José
Nombre de los padres, 1993
 Cibachrome
 100 x 150 cm

CE00087
Gómez Redondo, María José
Rostro, 1997
 Cibachrome
 102 x 72 cm

CE00102
Gómez Redondo, María José
Rostro, 1997
 Cibachrome
 60 x 50 cm

CE00301
Gómez, Susy
Sin título 80, 2000
 Fotografía en color
 impresa sobre madera
 240 x 180 cm

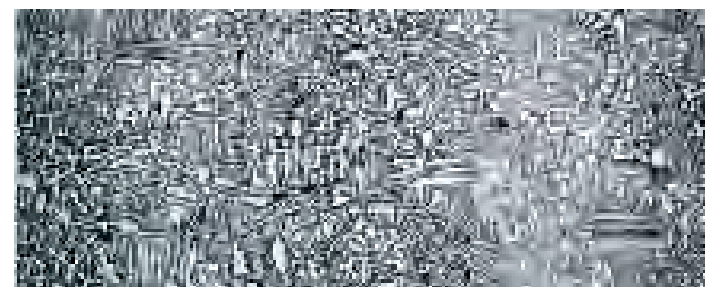
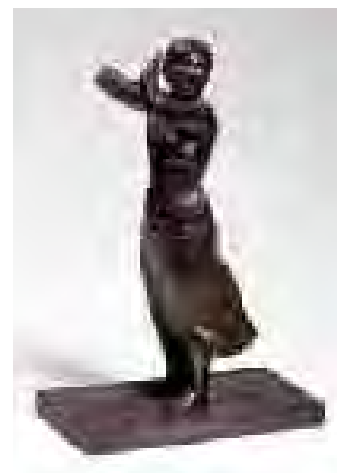
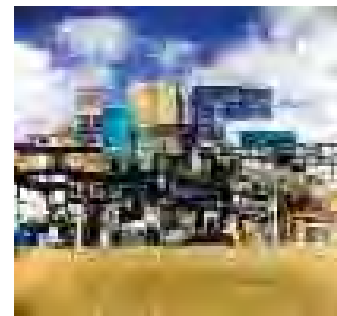


CE00296
Gonnord, Pierre
Bimba in blue, 2000
 Fotografía en color
 99,3 x 99,3 cm

CE00481
Gonnord, Pierre
Far East, 2001
 Fotografía en color
 118,5 x 169 cm

CE01475
Gonnord, Pierre
Incendio III, 2009
 Fotografía en color
 180 x 240 cm

CE01476
Gonnord, Pierre
Incendio XI, 2009
 Fotografía en color
 180 x 240 cm



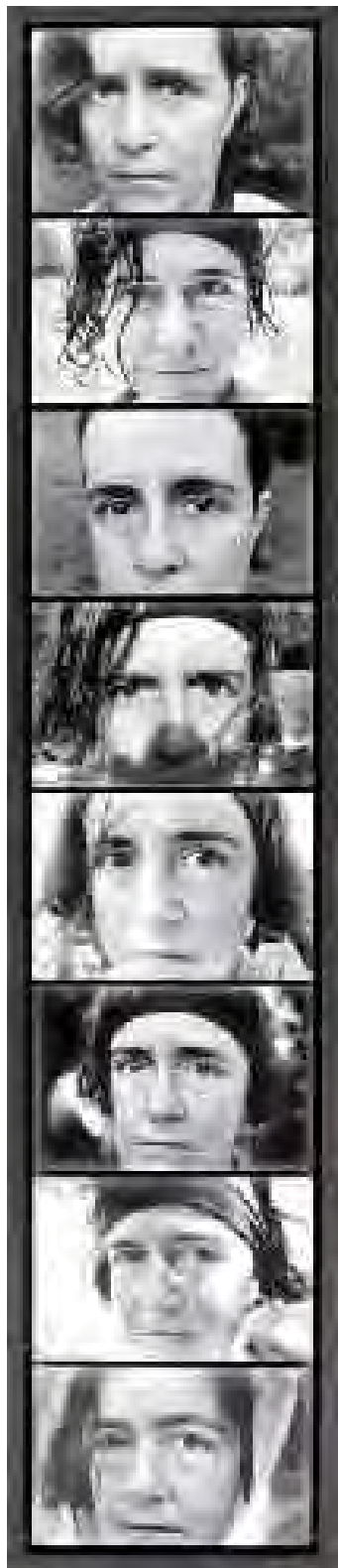
CE00760
González, Dionisio
Aguas espariadas
(Serie: Cadáveres Exquisitos), 2004
 Caja de luz
 100 x 106 cm

CE00754
González, Julio
*La pequeña Montserrat
 asustada, ca.1941-1942*
 Fundición en bronce
 31 x 11 x 20,5 cm

CE00556
Gordillo, Luis
Situación meándrica 2, 1986
 Acrílico sobre lienzo
 159 x 397 cm



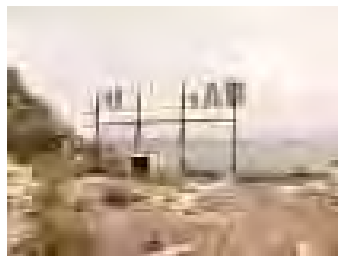
CE00008
Grau, Carmen
Cuadriláteros concéntricos, 1987
 Acrílico sobre lienzo y madera
 122 x 99,5 cm



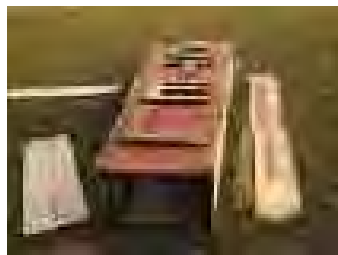
CE00040
Grech, Gabriela
Memoria de mis pasos, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 227 x 47,5 cm



CE00776
Grupo Filosofía Canalla
Neuróptero, 2004
 Técnica mixta
 240 x 120 x 50 cm



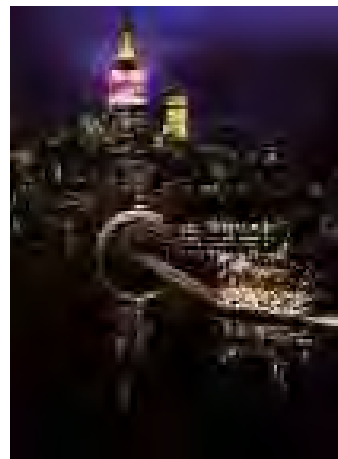
CE01359
Guerrero, José
Castell del Rey (Serie Andalucía), 2008
 Fotografía digital.
 144 x 182 cm.



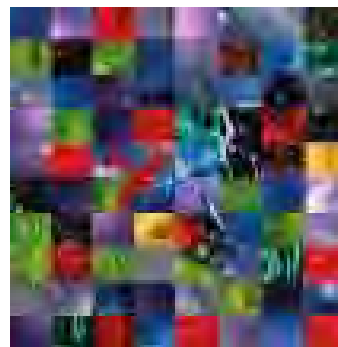
CE01360
Guerrero, José
Hotel Basket Creek, 2008
 Fotografía digital.
 144 x 182 cm.



CE00963
Guimarães, Cao
Da janela do meu quarto, 2004
 Vídeo en super 8 editado en DVD
 5'



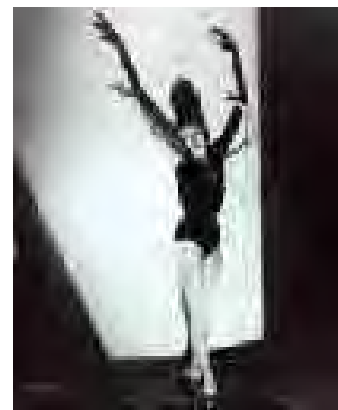
CE00053
Gutiérrez, Ciuco
*La Cibeles fue en tren a N,Y,
 y se hizo de oro*, 1988
 Cibachrome
 78 x 58 cm



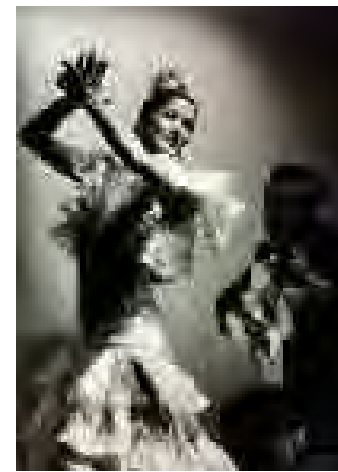
CE00053
Gutiérrez, Ciuco
Locura de amor, 1997
 Fotocollage
 88 x 86 cm



CE00964
Guzmán, Federico
Sangre y savia (Tabaco), 2006
 Acuarela sobre papel
 240 x 185 cm



CE01381
Gyenes
Tamara Tumanouva, 1950
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 70 cm



CE01382
Gyenes
Carmen Amaya
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 70 cm



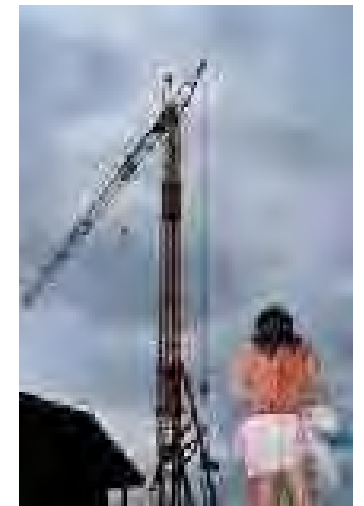
CE01383
Gyenes
Hermanos Otamendi
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 70 cm



CE01384
Gyenes
SS MM los Reyes de España, 1976
 Fotografía en color
 100 x 70 cm



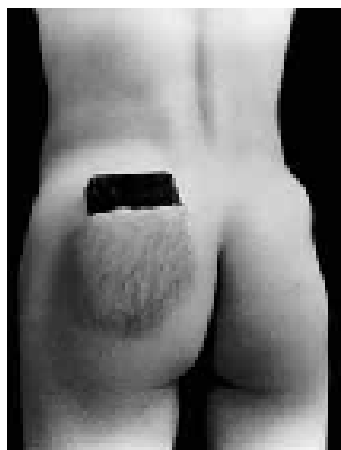
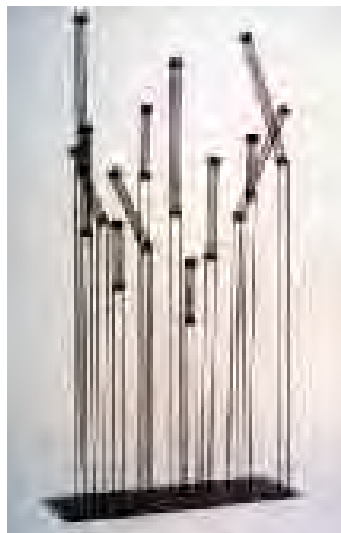
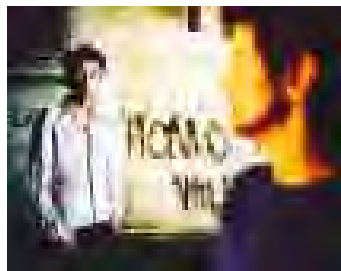
CE01402
**Hansdóttir, Elín
 Bjarnadóttir, Margrét**
Shelf, 2009
 Instalación audiovisual
 60,3 x 24,5 x 18 cm



CE00154
Hara, Cristobal
Sin título (Cristo y grúa), 1999
 Cibachrome
 73,5 x 56 cm



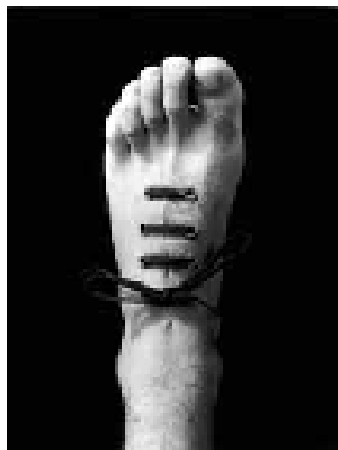
CE00155
Hara, Cristobal
Sin título (Solar), 1999
 Cibachrome
 56 x 73,5 cm



CE01124
Hazekamp, Risk
¡Vale!, 2006
 Fotografía en color
 95 x 120 cm

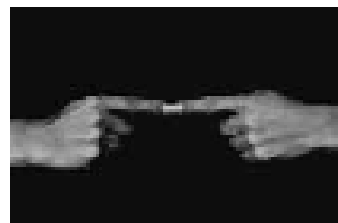
CE00521
Hellenschmidt, Evelyn
Color, 2002
 Bronce y latón soldado y patinado
 30,2 x 50,8 x 10 cm

CE01077
Herbello, Fran
Sin título (Serie: A Imaxe e a Semellanza), 2000-2004
 Fotografía en blanco y negro
 93 x 70 cm



CE01078
Herbello, Fran
Sin título (Serie: A Imaxe e a Semellanza), 2000-2004
 Fotografía en blanco y negro
 93 x 70 cm

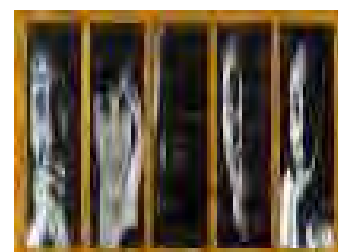
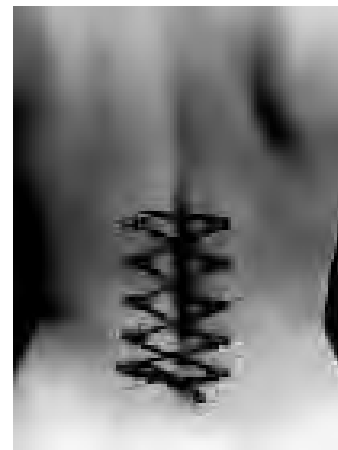
CE01079
Herbello, Fran
Sin título (Serie: A Imaxe e a Semellanza), 2000-2004
 Fotografía en blanco y negro
 93 x 70 cm



CE01080
Herbello, Fran
Sin título (Serie: Mal de corpo), 2000-2004
 Fotografía en blanco y negro
 93 x 70 cm

CE01081
Herbello, Fran
Sin título (Serie: Mal de corpo), 2000-2004
 Fotografía en blanco y negro
 70 x 93 cm

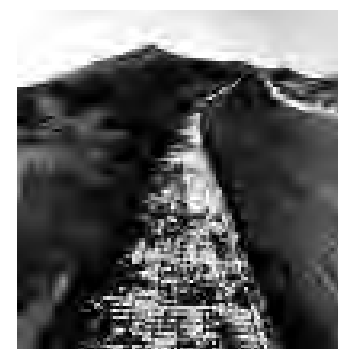
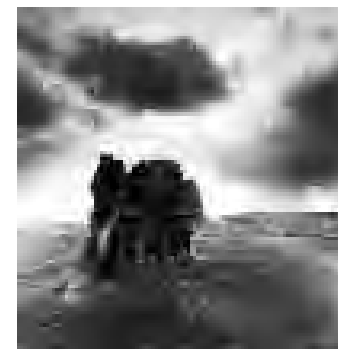
CE01082
Herbello, Fran
Sin título (Serie: Mal de corpo), 2000-2004
 Fotografía en blanco y negro
 70 x 93 cm



CE01083
Herbello, Fran
Sin título (Serie: A Imaxe e a Semellanza), 2000-2004
 Fotografía en blanco y negro
 93 x 70 cm

CE01084
Herbello, Fran
Sin título (Serie: A Imaxe e a Semellanza), 2000-2004
 Fotografía en blanco y negro
 93 x 70 cm

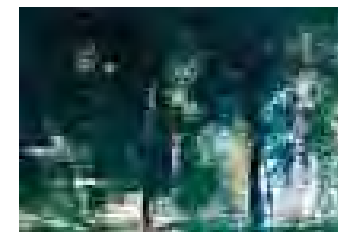
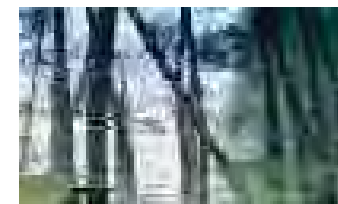
CE00045
Herráez Gómez, Fernando
Biodiversidad, 1994-1995
 Fotocollage en blanco y negro
 96,5 x 131 cm



CE00362
Herráez Gómez, Fernando
Pueblo abandonado en Tenezára, 2001
 Fotografía en blanco y negro
 102 x 102 cm

CE00363
Herráez Gómez, Fernando
Minas de Picón abandonada (Teguise), 2001
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 100 cm

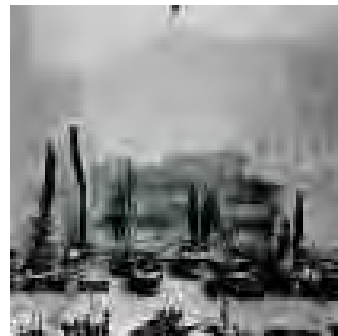
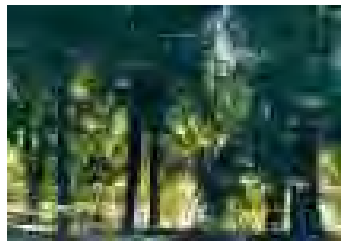
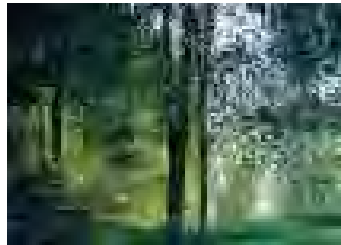
CE00364
Herráez Gómez, Fernando
Cerca del Hotel Beatriz, 2001
 Fotografía en blanco y negro
 102 x 102 cm



CE01488
Höfer, Cándida
Banco de España, 2000
 Fotografía en color
 152 x 152 cm

CE01460
Hütte, Axel
Aranjuez 1, 2006
 Fotografía en color
 157 x 237 cm

CE01461
Hütte, Axel
Aranjuez 2, 2006
 Fotografía en color
 187 x 257 cm



CE01462
Hütte, Axel
Aranjuez 3, 2006
 Fotografía en color
 187 x 237 cm

CE01463
Hütte, Axel
Aranjuez 4, 2006
 Fotografía en color
 187 x 257 cm

CE01464
Hütte, Axel
Aranjuez 5, 2006
 Fotografía en color
 157 x 207 cm

CE01465
Hütte, Axel
Aranjuez 6, 2006
 Fotografía en color
 157 x 207 cm

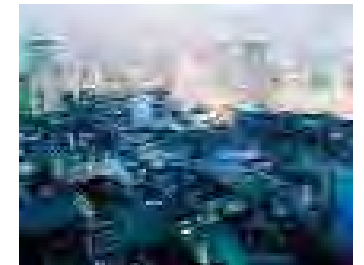
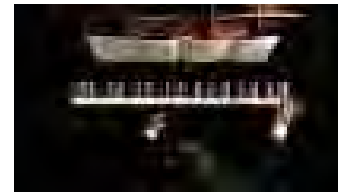
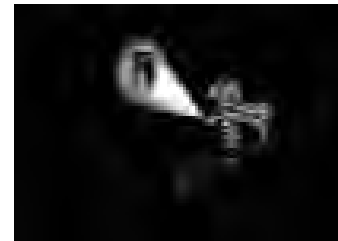
CE01070
Igualador, Alfredo
Stormy weather, 2005
 Collage
 Medidas variables

CE00004
Insertis, Pilar
El sperma de Europa, 1986
 Óleo sobre lienzo
 180 x 250 cm

CE00767
Irazábal, Prudencio
Sin título: # 4Q2, 2004
 Acrílico sobre lienzo
 152.5 x 153 cm

CE00002
Irazu, Pello
Espacio uno. (En tránsito), 1987
 Hierro soldado
 39 x 133,5 x 87 cm

CE00775
Iturbide, Graciela
Naturata XVI, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 50.5 x 40.5 cm



CE01188
Jack, Sofia
Sin título (Grito Munch), 2004
 Impresión digital
 105x140

CE01189
Jack, Sofia
Sin título (Dormitorio), 2004
 Impresión digital
 105x140 cm

CE01507
Jacoby, Daniel
Ván Beethoven, 2009
 Video HD y partitura
 5' 59"

CE01192
Jara, Jaime de la
Sin título (Serie: 15 inches), 2006
 Lápiz sobre papel
 200 x 110 cm

CE01193
Jara, Jaime de la
Sin título (Serie: 15 inches), 2006
 Lápiz sobre papel
 200 x 110 cm

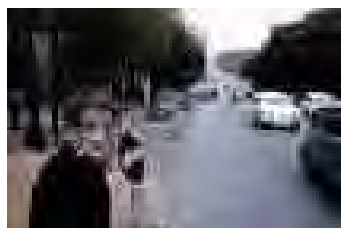
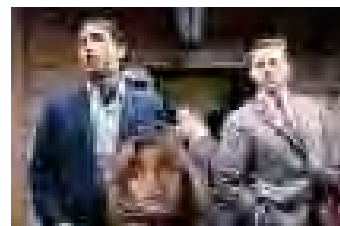
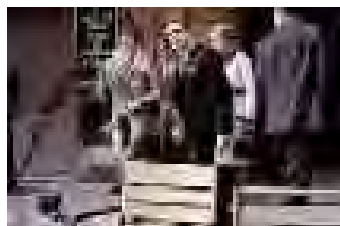
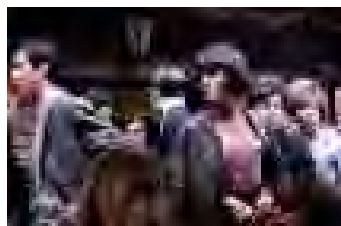
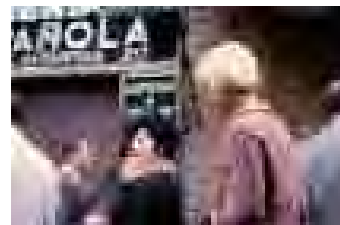
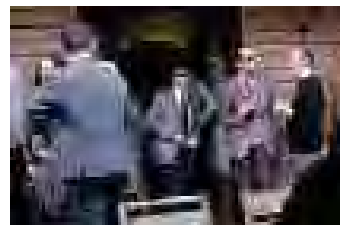
CE01194
Jara, Jaime de la
Sin título (Serie: 15 inches), 2006
 Lápiz sobre papel
 200 x 110 cm

CE00774
Jerez, Concha
Tiempo vigilado, 1998
 Instalación audiovisual
 80 x 130 x 45 cm

CE00329
Jiménez Casado, David
Infinito, n° 5, 2001
 Fotografía digital en blanco y negro
 60 x 43 cm

CE00974
Jodice, Francesco
Barcelona -R23-2002
(proyecto What We Want), 2002
 Fotografía en color
 90 x 140 cm

CE01068
Jodice, Francesco
Sao Paulo Citytellers, 2006
 DVD
 48'



CE01120
Juan, Javier de
Paraíso Artificial, 2000
 Instalación (detalle)
 200 x 160 x 122 cm

CE01513
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
 Fotografía en color
 30 x 40 cm

CE01511
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
 Fotografía en color
 30 x 40 cm

CE01514
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
 Fotografía en color
 30 x 40 cm

CE01512
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
 Fotografía en color
 30 x 40 cm

CE01515
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
 Fotografía en color
 30 x 40 cm

CE01516
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
 Fotografía en color
 30 x 40 cm

CE01517
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
 Fotografía en color
 30 x 40 cm

CE01518
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
 Fotografía en color
 30 x 40 cm

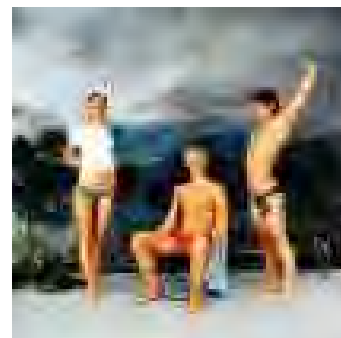
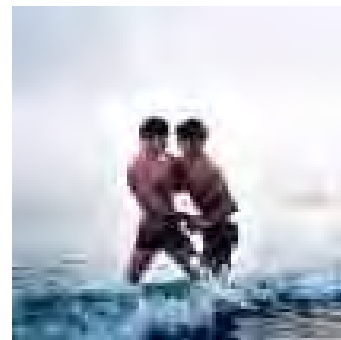
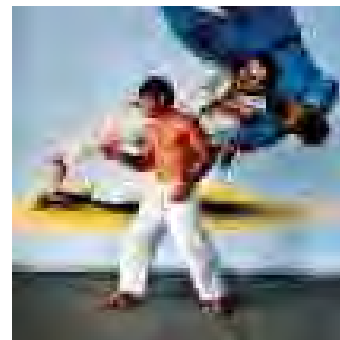
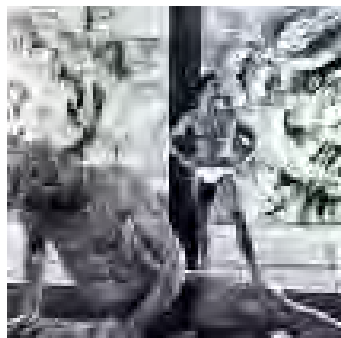
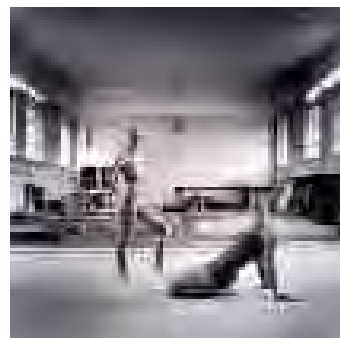
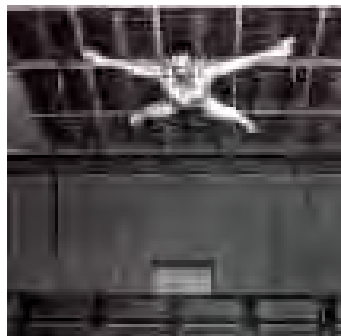
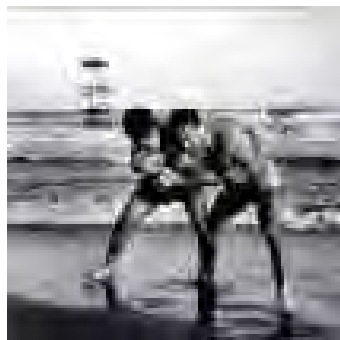
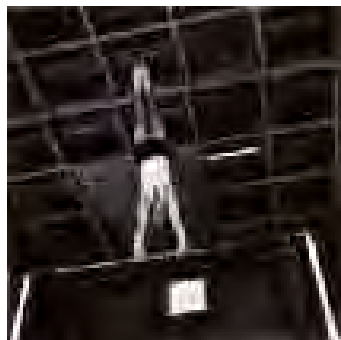
CE01519
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
 Fotografía en color
 30 x 40 cm

CE01520
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
 Fotografía en color
 30 x 40 cm

CE01521
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
 Fotografía en color
 30 x 40 cm

CE01522
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
 Fotografía en color
 30 x 40 cm

CE00881
Katayama, Kaoru
Technocharro, 2004
 DVD
 5' 35''



CE01025
Katsuba, Valery
El cadete militar de Cultura física Nikolay Gukov, Master del deporte en gimnasia deportiva, en una sesión de entrenamiento, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 100 cm

CE01026
Katsuba, Valery
Nikolay Gukov en una sesión de entrenamiento, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 100 cm

CE01491
Katsuba, Valery
Sin título, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 144 x 110 cm

CE01027
Katsuba, Valery
Luchadores, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 100 cm

CE01028
Katsuba, Valery
El actor de cine Alexey Osipov, entusiasta de la cultura física, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 100 cm

CE01029
Katsuba, Valery
El culturista Yevgeny Yeremetsky, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 135 x 100 cm

CE01030
Katsuba, Valery
El culturista Yevgeny Yeremetsky con su entrenador, 2002
 Fotografía en blanco y negro
 135 x 100 cm

CE01031
Katsuba, Valery
Los trampolinistas Marina Vorobiova y Yaroslav Cherdantsev, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 120 x 120 cm

CE01032
Katsuba, Valery
Pirámide. Alyona Vasyokevich, Anya Belikova, Katya KesenoFontova, Valya Kolkina y Natasha Yudina. Estudiantes de la Universidad de cultura física y deporte: Lesgaf. Entrenadores Sergey and Larisa Rodenko, 2006
 Fotografía en color
 100 x 120 cm

CE01033
Katsuba, Valery
Estudiantes de la Universidad de Cultura Física y Deporte Lesgaf. Entrenadores Sergey and Larisa Rudenko, 2006
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01034
Katsuba, Valery
El tricampeón europeo de Judo Yelchin Ismailov en el gimnasio, 2006
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

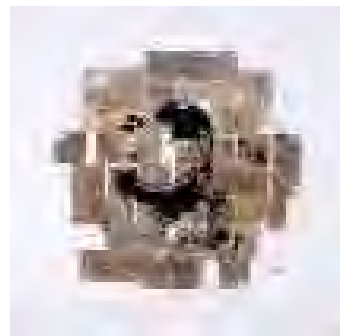
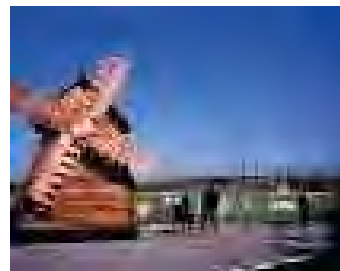
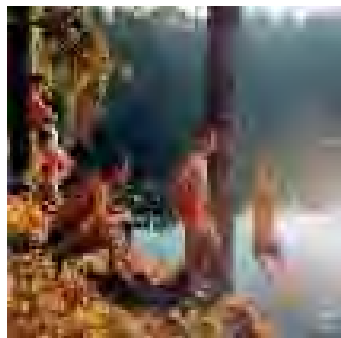
CE01035
Katsuba, Valery
Dacha Plovets. Clase de cultura física. La actriz. Polina Tölstun y el preparador físico Alexander Prikhodko, 2006
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01036
Katsuba, Valery
Juego de frisbee. Jupieter supremo: Ivan Repin, Dmitry Podolsky, Anton Kisliy, Mikhail Sarokin y Albert Soyakov, 2006
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01037
Katsuba, Valery
Los hermanos luchadores Aliev, 2006
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01038
Katsuba, Valery
Miembros del Club de Cultura Física General, "Rusich", Sasha Ageyev y Vitaly Tyutrin, 2006
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01039
Katsuba, Valery
Miembros del equipo de natación de la ciudad de San Petersburgo: Lyuba Petrova, Alexander Ruskin y Alexander Gusev, con el Lago Onega al fondo, 2006
 Fotografía en color
 120 x 100 cm



CE01040
Katsuba, Valery
Miembros del Club de Entrenamiento Físico General "Rusich" saltando de una cuerda en el río Oredezh: Arthur Glukhov, Vitaly Tyutrin, Sasha Purikov y Sasha Ageyev, 2006
 Fotografía en color
 120 x 100 cm

CE01041
Katsuba, Valery
Pirámide en las escaleras de la Bolsa. Los acrobatas Alexander Dalechin (master en deporte) Yevgeny Ignatiev, Pavel Povov (ganador de dos campeonatos Juveniles del mundo y del campeonato europeo) y Ervin Mednikov (campeón), 2006
 Fotografía en color
 135 x 100 cm

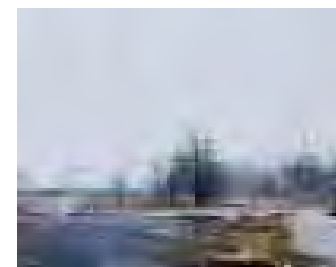
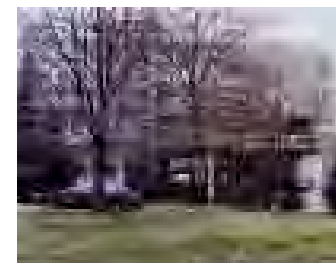
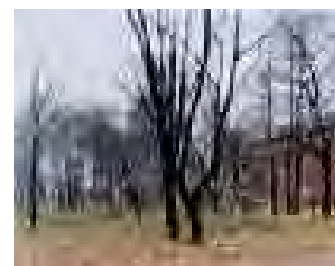
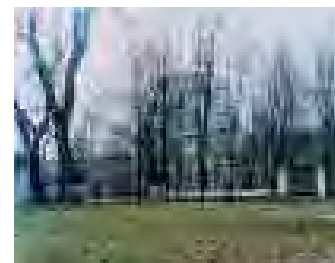
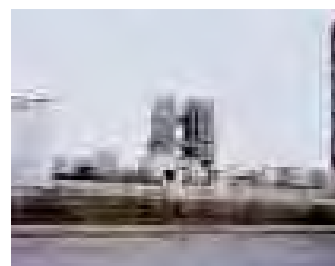
CE00959
Kawashima, Keiji
Movement of a Moment, 2005
 Instalación
 120 x 436 x 1220 cm

CE00084
Kemp, Lindsay
Sin título, 1997
 Acuarela sobre papel
 29,5 x 21 cm

CE00118
Kemp, Lindsay
Sin título (Boceto para cartel del Festival de Otoño), 1999
 Tinta china y acrílico sobre papel
 105 x 100 cm

CE00777
Keyzer, Carl de
Don Quichote windmill, camp 27, Krasnoyarsk, Siberia, Russia (Serie: Zona), 2000
 Fotografía digital
 80 x 100 cm

CE01102
Kobayashi, Mirai
Sin título, 2006
 Tinta china y pan de plata sobre lienzo
 100 x 100 cm



CE01532
Koester, Joachim
The Kant Walks, 2003
 Fotografía en color
 47,5 x 60,3 cm

CE01533
Koester, Joachim
The Kant Walks, 2003
 Fotografía en color
 47,5 x 60,3 cm

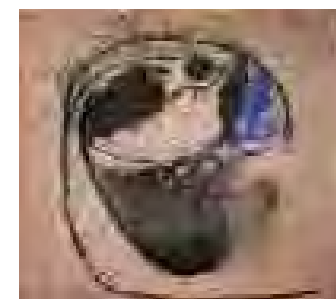
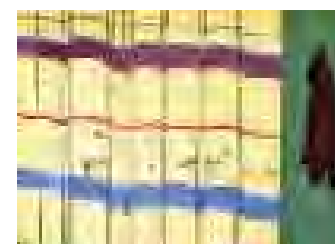
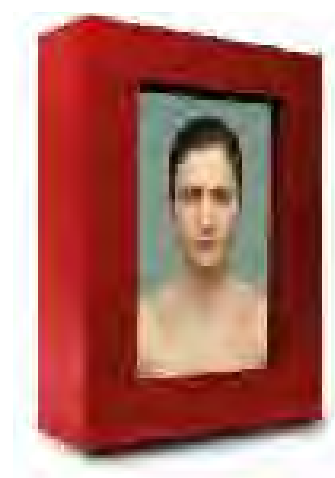
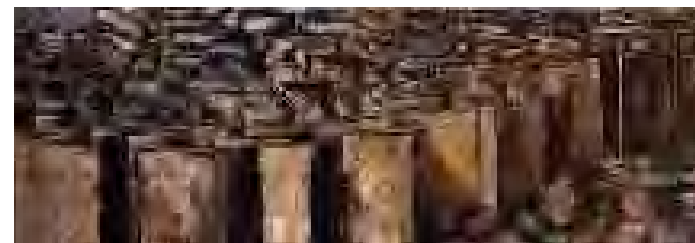
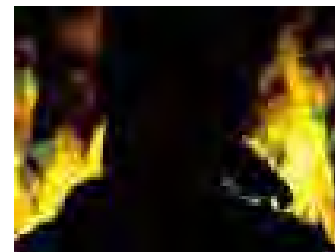
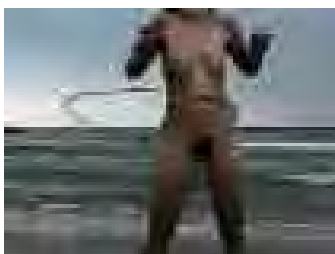
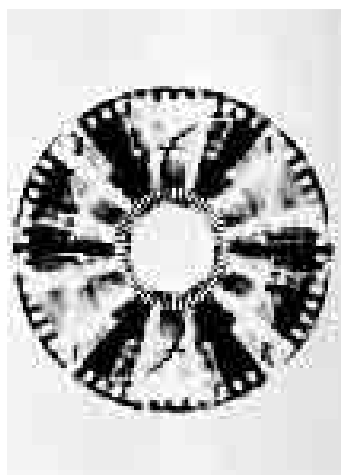
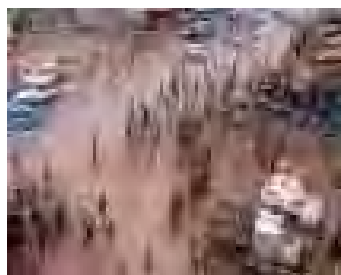
CE01534
Koester, Joachim
The Kant Walks, 2003
 Fotografía en color
 47,5 x 60,3 cm

CE01535
Koester, Joachim
The Kant Walks, 2003
 Fotografía en color
 47,5 x 60,3 cm

CE01536
Koester, Joachim
The Kant Walks, 2003
 Fotografía en color
 47,5 x 60,3 cm

CE01537
Koester, Joachim
The Kant Walks, 2003
 Fotografía en color
 47,5 x 60,3 cm

CE01538
Koester, Joachim
The Kant Walks, 2003
 Fotografía en color
 47,5 x 60,3 cm



CE01413
Komu, Riyas
New Iraqi Team, 2009
Fotografía en color
688 x 125 cm

CE00782
Köner, Thomas
Sin título, (Anicca), 2005
DVD PAL
10'

CE00086
Laboratorio de Luz
Perpetuum mobiles, 1996
Emulsión fotográfica sobre cristal
24 x 24 cm

CE00763
Lanceta Aragonés, Teresa
Sevilla, 1985
Tapiz
205 x 200 cm

CE00758
Landau, Sigalit
Barbed Hula, 2000
DVD PAL
2'

CE00147
Lara, Aitor
Pescador Bolonia, 1997
Fotografía en blanco y negro
50 x 33,5 cm

CE00151
Lara, Aitor
Isabel, 1995
Fotografía en blanco y negro
34,5 x 50,5 cm

CE01472
Larsson, Annika
Fire, 2005
DVD PAL
18' 30"

CE00264
Lasheras, Virginia
Laberinto, 1986
Óleo sobre lienzo
196 x 568,5 cm

CE01105
Latorre, Óscar
ID, 2006
Videofotografía (morphing)
57 x 42 cm y 4'

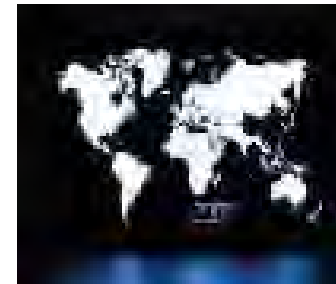
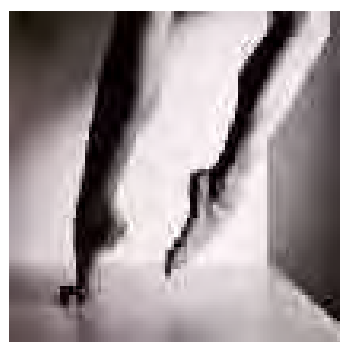
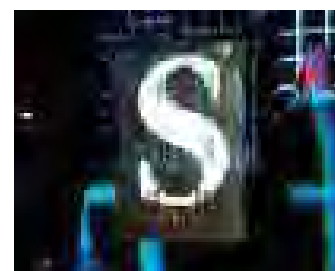
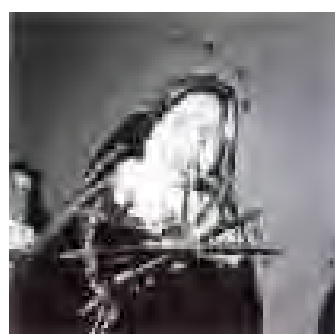
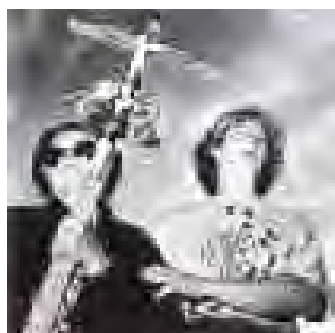
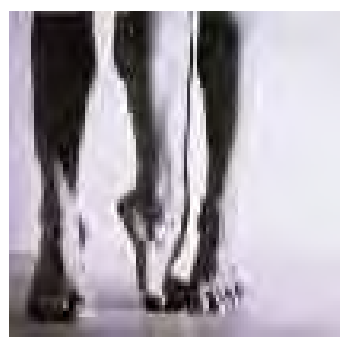
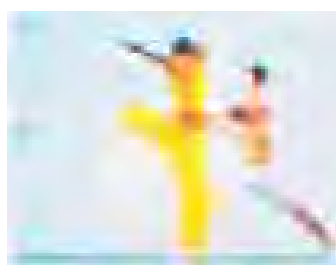
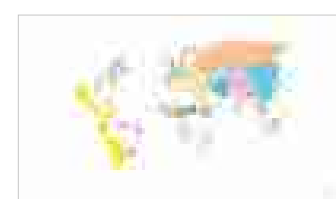
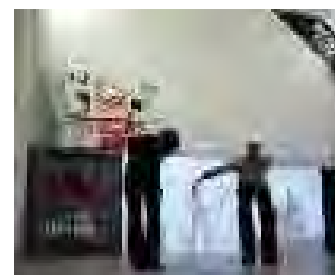
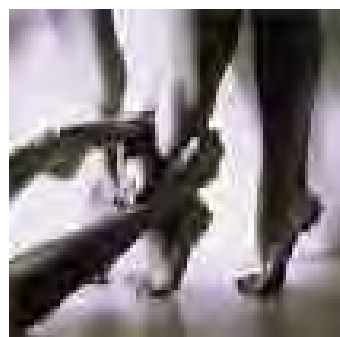
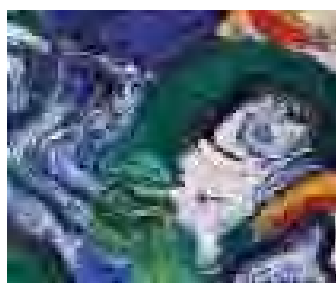
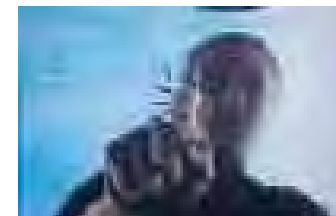
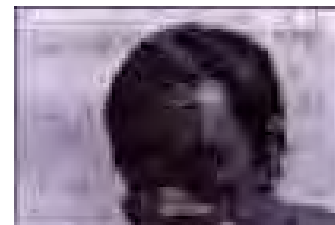
CE01178
Leal, Miki
La Chaqueta, 2008
Acrílico, acuarela y bolígrafo
sobre papel
150 x 200 cm

CE00013
Lens, Jorge
Teatro de la calle, 1991-1993
Cibachrome
48,5 x 64,5 cm

CE00010
Leo, Jana
Sin título, 1992
Fotografía en blanco y negro
con virado en sepia
160,5 x 123 cm

CE00060
León, Carlos
Presagio, 1985
Acrílico sobre lienzo
200 x 225 cm

CE00061
León, Carlos
Hortus 8, 1986
Óleo sobre lienzo
204 x 321 cm



CE00295
Liaño Cortejosa, Rafael
Cuando hubo hablado así, partió, 2000
Fotografía digital
25,9 x 72,4 cm

CE00007
Lindstrom, Bengt
FACE, 1987
Óleo sobre lienzo
46 x 55 cm

CE00965
Llamazares, Elías
Sin título. (Serie: Danzarines), 2005
Impresión digital sobre
papel de acuarela
43,7 x 53,4 cm

CE00966
Llamazares, Elías
Sin título. (Serie: Danzarines), 2005
Impresión digital sobre
papel de algodón
55 x 55 cm

CE00967
Llamazares, Elías
Sin título. (Serie: Danzarines), 2005
Impresión digital sobre
papel de algodón
60 x 60 cm

CE01184
Llamazares, Elías
Sin título. (Serie: Danzarines), 2004
Impresión digital sobre
papel de algodón
69 x 69 cm

CE01183
Llop Valero, Francisco
Espiral, Serie: Terrario, 2007
Fotografía en blanco y negro
100 x 100 cm

CE00304
Lobo Altuna, José Ignacio
Sin título, Lourdes, 1994
Polaroid
49 x 48,5 cm

CE00305
Lobo Altuna, José Ignacio
Sin título, Fátima, 1999
Polaroid
49 x 48,5 cm

CE00306
Lobo Altuna, José Ignacio
Sin título, Medgogore, 1997
Polaroid
49 x 48,5 cm

CE00307
Lobo Altuna, José Ignacio
Sin título, Sao Bartolomeu do Mar, 1999
Polaroid
49 x 48,5 cm

CE00017
López Cañas, Pedro
Rastros #1, 1993
Fotografía en blanco y negro
virada al selenio
24,8 x 16,5 cm

CE00035
López Cañas, Pedro
Rastros #12, 1993
Fotografía en blanco y negro
virada al selenio
18,5 x 14,5 cm

CE01412
López, Juan
New Grecas, 2009
Vídeo monocanal (mini DVD)
6' 50"

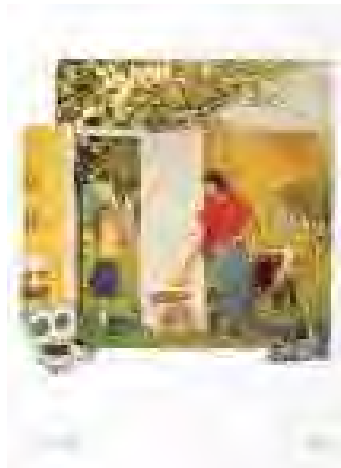
CE00759
Lozano-Hemmer, Rafael
Intervención literal, 2003
DVD PAL
3' 10"

CE00476
Lucas, Cristina
Manipulation, 2000
Fotografía digital sistema Lambda
125 x 195,2 cm

CE01179
Lucas, Cristina
Pantone 5600+2007, 2007
DVD
39' 26"

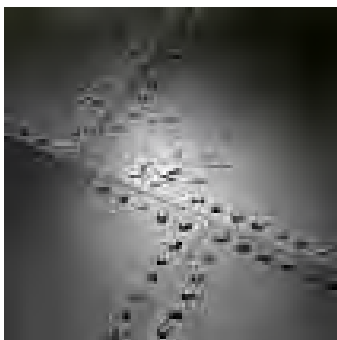
CE01473
Lucas, Cristina
La Liberté raisonnée, 2009
DVD
4' 20"

CE01498
Lucas, Cristina
Lamp (Serie: Light years), 2009
Instalación
300 x 400 cm



CE00036
Mackaoui, Sean
El escenario de un motín, 1994
 Collage
 30,5 x 21,6 cm

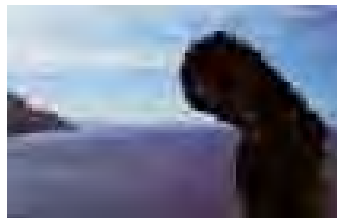
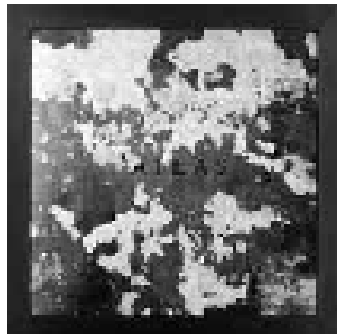
CE00037
Mackaoui, Sean
The first settler, 1994
 Collage
 43,6 x 31,2 cm



CE00031
Madoz, Chema
Sin título. (La copa), 1994
 Fotografía en blanco y negro
 virada al sulfuro
 52 x 42 cm

CE00127
Madoz, Chema
Sin título. (Hogaza de pan), 1995
 Fotografía en blanco y negro
 virada al sulfuro
 57,5 x 45,5 cm

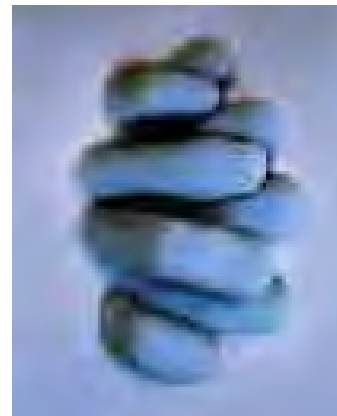
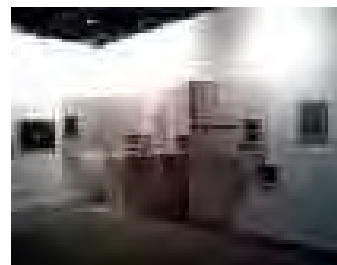
CE00128
Madoz, Chema
Sin título. (Gotas de agua), 1998
 Fotografía en blanco y negro
 virada al sulfuro
 47,5 x 47,5 cm



CE00489
Madoz, Chema
Sin título. (Atlas), 1998
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 106,5 x 106,5 cm

CE00490
Madoz, Chema
Sin título. (Ojo/lágrima), 2000
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 53,5 x 47 cm

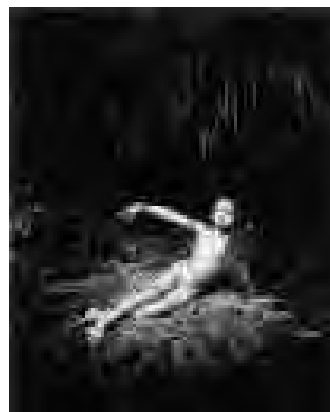
CE00592
Magraner, Amador
Vigias, 2003
 Fotografía en color
 22,5 x 35 cm



CE01391
Malagrida, Anna
Sin título. (Tríptico azul I), 2006
 Fotografía digital Giclée
 170 x 330 cm

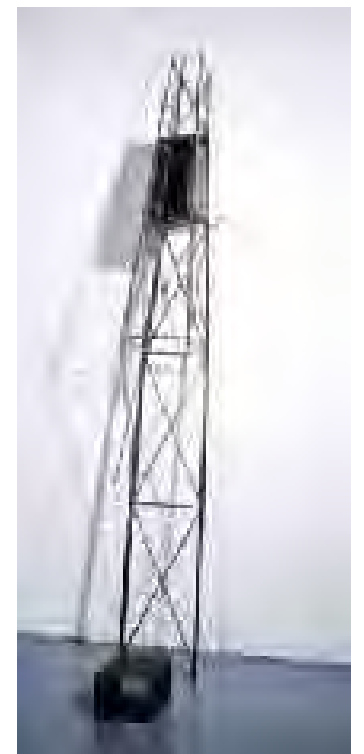
CE01393
Maljkovic, David
Nothing Disappears Without A Trace, 2008
 Instalación con collages

CE00981
Mandelbaum, Ann
Vestige #2a, 2004
 Fotografía digital
 30 x 40 cm

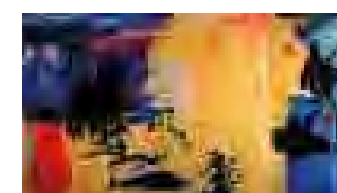
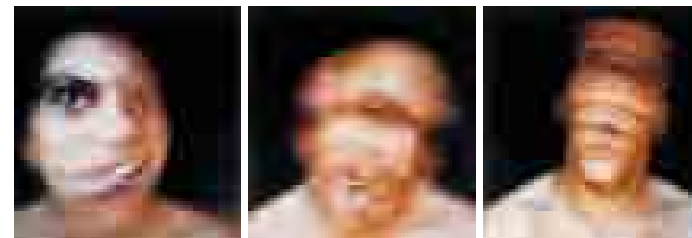


CE00995
Mann, Sally
Gum, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 61 x 50 cm

CE00996
Mann, Sally
XXX, 1991
 Fotografía en blanco y negro
 25,5 x 20 cm



CE00755
Marco, Ángeles
Ascensor oblicuo. (Serie: Salto al vacío), 1987
 Hierro soldado
 280 x 36 x 37 cm



CE00119
Marcos, Antonio
Juegos de azar, 1999
 Fotografía en color (tríptico)
 29,9 x 39,9 cm (cada una)

CE01542
Teresa Margolles
Para quien no se las cree hijos de puta, 2010
 Bordado en oro en tela con sangre de
 persona asesinada en el norte de México
 254 x 132 cm

CE00464
Marín, Encarna
La reina del Metro, 1992
 Fotografía en blanco y negro
 37 x 56,5 cm

CE00465
Marín, Encarna
Consuelo en la escalera de San Bernardo, 1995
 Fotografía en blanco y negro
 37 x 55 cm

CE00387
Marín, Matilde
Libro de artista, 2001
 Caja de madera y fotografías
 26,5 x 23,5 x 3,5 cm

CE01390
Martín Begué, Sigfrido
Santa Lucía
 Óleo sobre lienzo
 195 x 131 cm

CE00041
Martín Francés, Agustín
Hyde, 1995
 Fotografía en color (tríptico)
 30 x 69,8 cm

CE00175
Martín Morales, Ricardo
José López Martín, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 82,5 x 74 cm

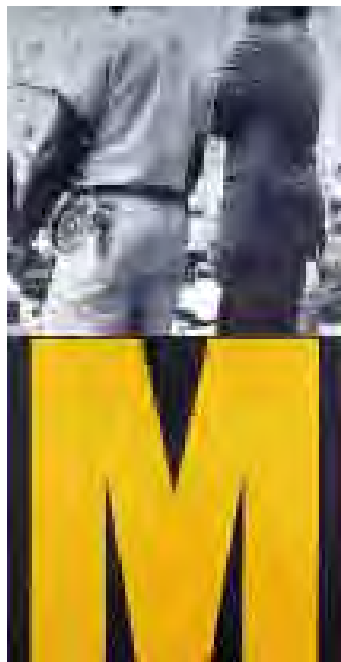
CE00176
Martín Morales, Ricardo
Jéssica López, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 78 x 60,5 cm

CE00177
Martín Morales, Ricardo
Olivar en Yátor, Granada, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 58,7 x 89,6 cm

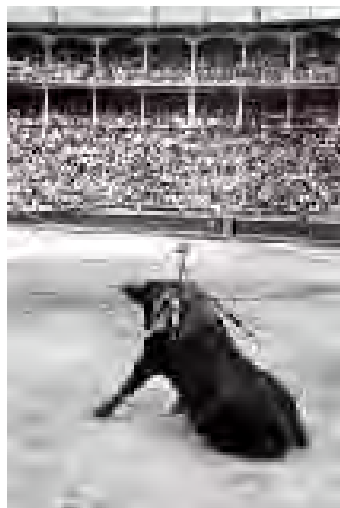
CE01061
Martín Ruíz, Javier
El entierro del toro, 2006
 Óleo sobre lienzo
 200 x 350 cm

CE00104
Martín Villanueva, Alicia
Ejemplar III, 1997
 Fotografía digital
 69,5 x 69,5 x 16,5 cm

CE00605
Martín Villanueva, Alicia
Dislexia, 2004
 Instalación (cajas de luz)
 210 x 212 cm



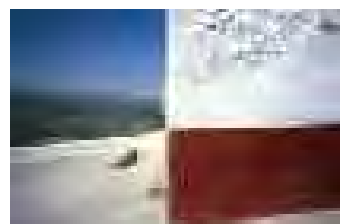
CE00300
Martín, Jacinto
M, 1997
 Impresión sobre tela
 198 x 100 cm



CE00572
Masats, Ramón
Sanfermines, Pamplona, 1960
 Fotografía en blanco y negro
 108 x 78 cm

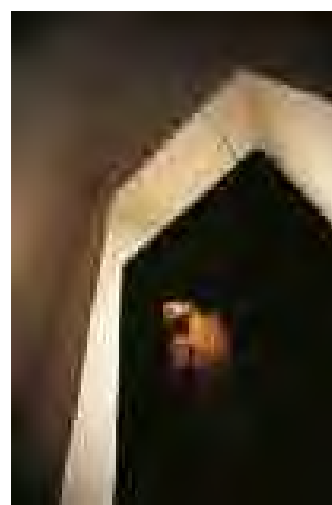
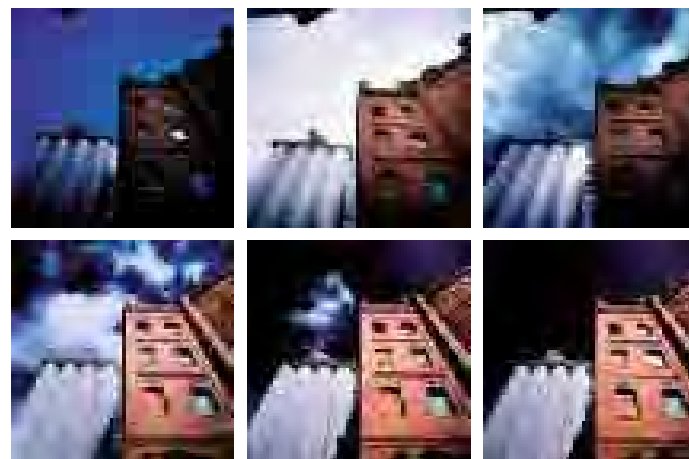
CE00573
Masats, Ramón
Tómelloso, Ciudad Real, 1960
 Fotografía en blanco y negro
 97,5 x 137,5 cm

CE00574
Masats, Ramón
Seminario, Madrid, 1960
 Fotografía en blanco y negro
 96 x 136 cm



CE00575
Masats, Ramón
Carnaval, Jerez, Cádiz, 1985
 Fotografía en color
 90 x 60 cm

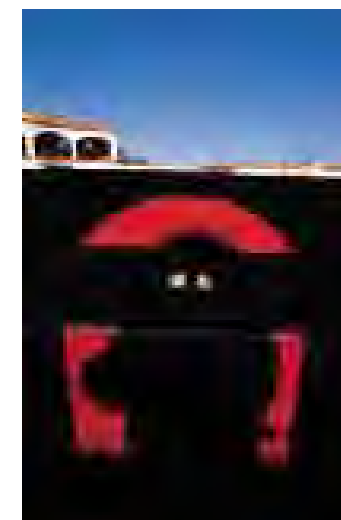
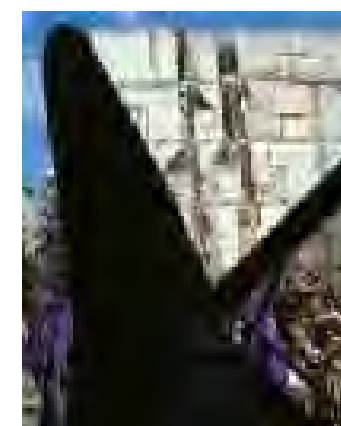
CE00576
Masats, Ramón
Olvera, Cádiz, 1988
 Fotografía en color
 80 x 120 cm



CE00580
Masats, Ramón
Políptico El Águila, 2003
 Fotografía en color
 80x80 cm (cada una)

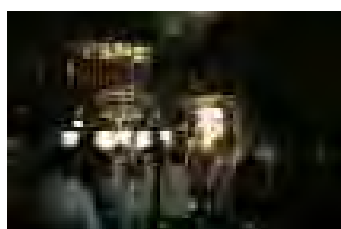
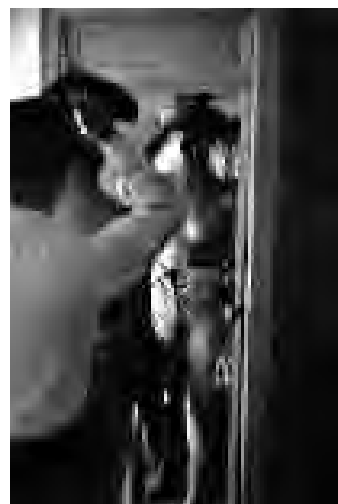
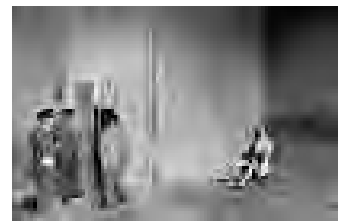
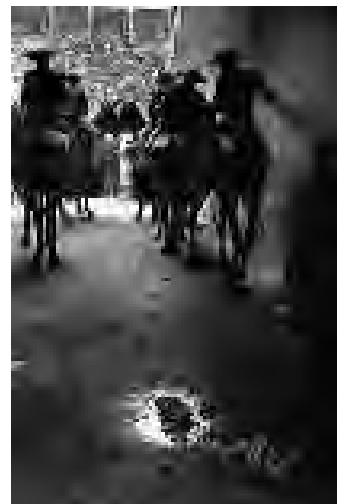
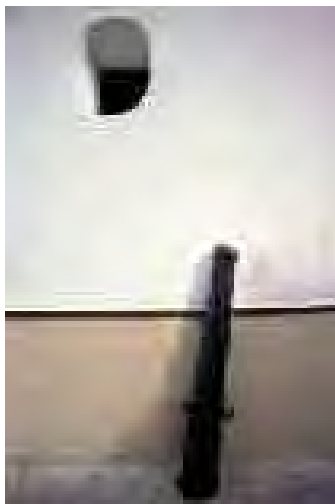
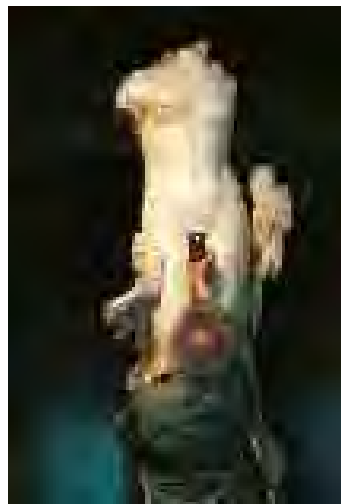
CE00636
Masats, Ramón
Museo Arqueológico, Madrid, 1995
 Fotografía en color
 90 x 60 cm

CE00637
Masats, Ramón
Metro, Moscú, 2002
 Fotografía en color
 39 x 59 cm



CE00638
Masats, Ramón
Semana Santa, Murcia, 1982
 Fotografía en color
 90 x 60 cm

CE00639
Masats, Ramón
Autorretrato, Huelva, 1997
 Fotografía en color
 90 x 60 cm



CE00640
Masats, Ramón
Autorretrato, Sevilla, 1997
Fotografía en color
75 x 50 cm

CE00641
Masats, Ramón
Pirámide, El Cairo, 2001
Fotografía en color
90 x 60 cm

CE00642
Masats, Ramón
Tutankamon, El Cairo, 2001
Fotografía en color
39 x 59 cm

CE00643
Masats, Ramón
Medina Sidonia, Cádiz, 1982
Fotografía en color
90 x 60 cm

CE00644
Masats, Ramón
Calle San Bernardo, Madrid, 1985
Fotografía en color
90 x 60 cm

CE00645
Masats, Ramón
Plaza Mayor, Madrid, 1958
Fotografía en blanco y negro
109 x 78 cm

CE00646
Masats, Ramón
Luis Miguel Dominguín, 1961
Fotografía en blanco y negro
108 x 77,5 cm

CE00647
Masats, Ramón
Las Ventas, Madrid, 1963
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm

CE00648
Masats, Ramón
Las Ventas, Madrid, 1963
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm

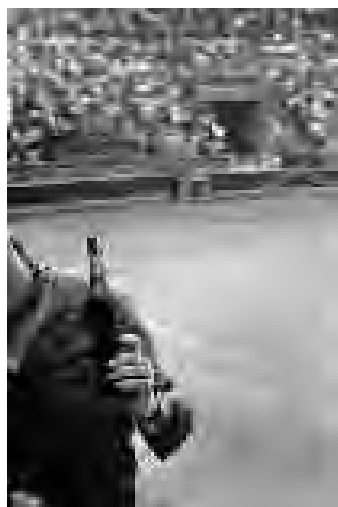
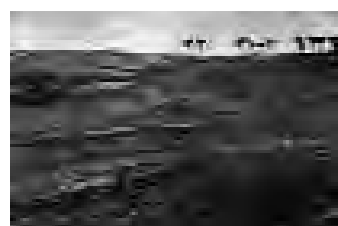
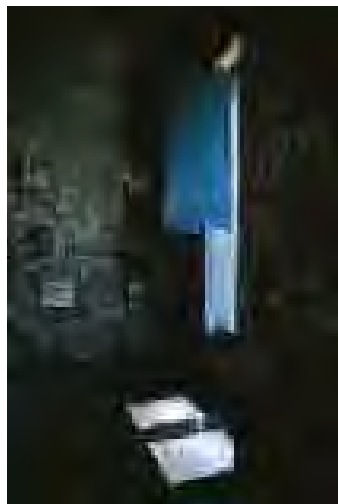
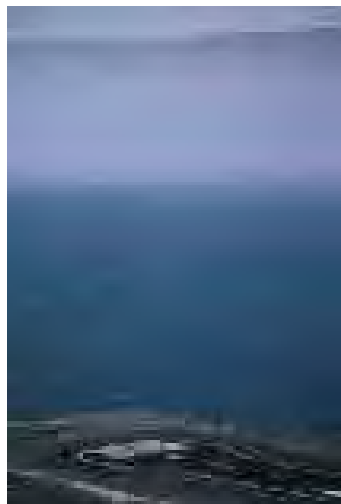
CE00649
Masats, Ramón
Las Ventas, Madrid, 1963
Fotografía en blanco y negro
95 x 134,5 cm

CE00650
Masats, Ramón
Las Ventas, Madrid, 1963
Fotografía en blanco y negro
95 x 134,5 cm

CE00651
Masats, Ramón
Las Ventas, Madrid, 1963
Fotografía en blanco y negro
106 x 76,5 cm

CE00652
Masats, Ramón
Las Ventas, Madrid, 1963
Fotografía en blanco y negro
108,5 x 78 cm

CE00653
Masats, Ramón
Sanfermines, Pamplona, 1957
Fotografía en blanco y negro
107,5 x 77,5 cm



CE00654
Masats, Ramón
Aeropuerto, La Palma, 1993
 Fotografía en color
 90 x 60 cm

CE00656
Masats, Ramón
La bodeguita d'en medio, La Habana, 2000
 Fotografía en color
 90 x 60 cm

CE00658
Masats, Ramón
Corrales, Pamplona, 1957
 Fotografía en blanco y negro
 63 x 78,5 cm

CE00659
Masats, Ramón
La playa, 1963
 Fotografía en blanco y negro
 109 x 78 cm

CE00660
Masats, Ramón
Desde el castillo, 1964
 Fotografía en blanco y negro
 78 x 109 cm

CE00661
Masats, Ramón
Grazalema, 1964
 Fotografía en blanco y negro
 108 x 78,5 cm

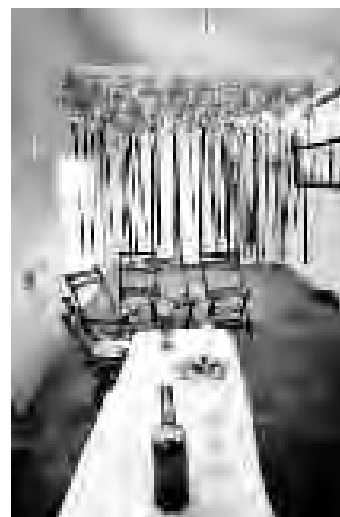
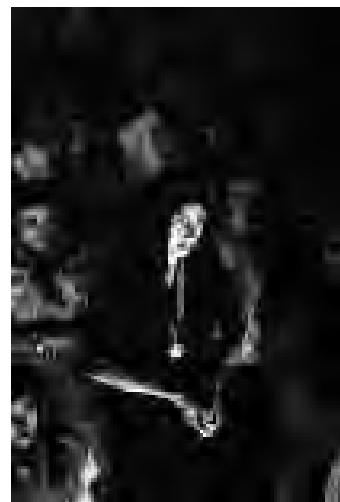
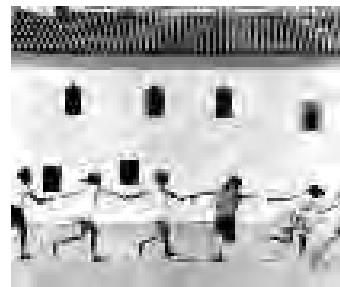
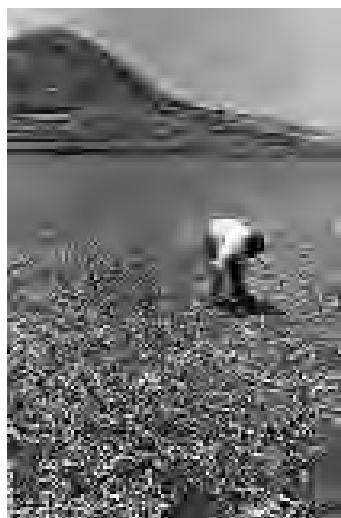
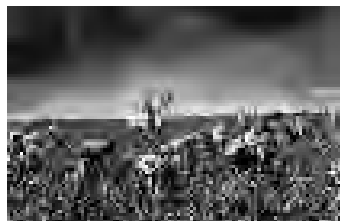
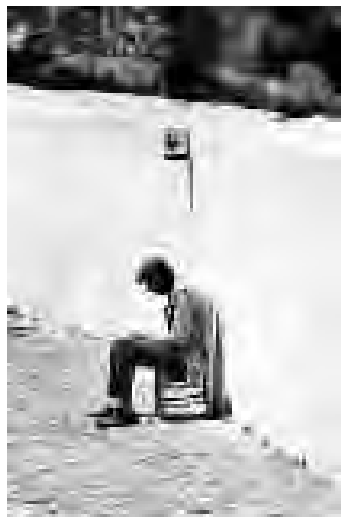
CE00662
Masats, Ramón
Véjer de la Frontera, 1962
 Fotografía en blanco y negro
 66 x 78,5 cm

CE00663
Masats, Ramón
Arcos de la Frontera, Cádiz, 1959
 Fotografía en blanco y negro
 106,5 x 76,5 cm

CE00664
Masats, Ramón
Arcos de la Frontera, Cádiz, 1959
 Fotografía en blanco y negro
 108,8 x 78 cm

CE00665
Masats, Ramón
Arcos de la Frontera, Cádiz, 1959
 Fotografía en blanco y negro
 106,5 x 76,5 cm

CE00666
Masats, Ramón
Arcos de la Frontera, Cádiz, 1959
 Fotografía en blanco y negro
 108,8 x 78 cm



CE00667
Masats, Ramón
Arcos de la Frontera, Cádiz, 1959
Fotografía en blanco y negro
106,5 x 76,5 cm

CE00668
Masats, Ramón
Abono, Barbate, 1964
Fotografía en blanco y negro
109 x 75 cm

CE00669
Masats, Ramón
Lebrija, Sevilla, 1961
Fotografía en blanco y negro
96,5 x 136 cm

CE00670
Masats, Ramón
Iglesia / Silo, Guadix, 1959
Fotografía en blanco y negro
106,5 x 76,5 cm

CE00671
Masats, Ramón
Ubrique, Cádiz, 1957
Fotografía en blanco y negro
61,5 x 80,5 cm

CE00672
Masats, Ramón
Frigiliana, 1964
Fotografía en blanco y negro
106,5 x 76,5 cm

CE00673
Masats, Ramón
La Rábida, 1965
Fotografía en blanco y negro
66 x 78,5 cm

CE00674
Masats, Ramón
El Rocío, Almonte, 1959
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm

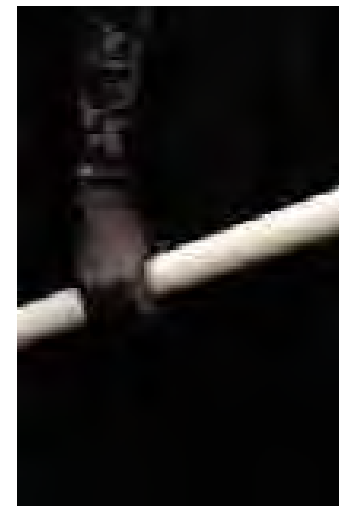
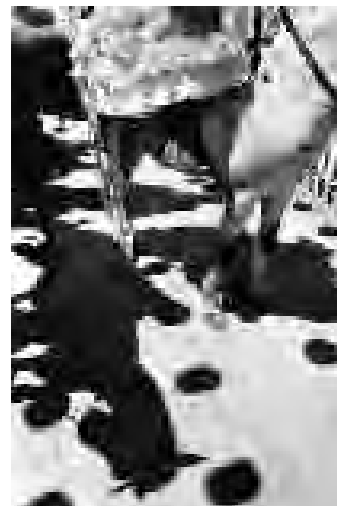
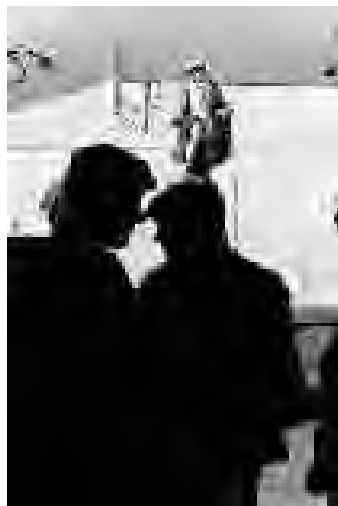
CE00675
Masats, Ramón
El Rocío, Almonte, 1959
Fotografía en blanco y negro
109 x 79 cm

CE00676
Masats, Ramón
El Rocío, Almonte, 1959
Fotografía en blanco y negro
109 x 79 cm

CE00677
Masats, Ramón
El Rocío, Almonte, 1959
Fotografía en blanco y negro
109 x 79 cm

CE00678
Masats, Ramón
El Rocío, Almonte, 1959
Fotografía en blanco y negro
109 x 78 cm

CE00679
Masats, Ramón
El Rocío, Almonte, 1959
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm



CE00680
Masats, Ramón
El Rocío, Almonte, 1959
Fotografía en blanco y negro
97 x 137 cm

CE00681
Masats, Ramón
Utrera, Sevilla, 1965
Fotografía en blanco y negro
106,5 x 76,5 cm

CE00682
Masats, Ramón
Palos de la Frontera, Huelva, 1965
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm

CE00683
Masats, Ramón
Torremolinos, Málaga, 1958
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm

CE00684
Masats, Ramón
Base naval, Rota, 1963
Fotografía en blanco y negro
108,5 x 78 cm

CE00685
Masats, Ramón
Garrucha, Almería, 1958
Fotografía en blanco y negro
61,5 x 80,5 cm

CE00686
Masats, Ramón
Feria de Abril, Sevilla, 1965
Fotografía en blanco y negro
109 x 78 cm

CE00687
Masats, Ramón
Adriano, 1961
Fotografía en blanco y negro
107 x 77,8 cm

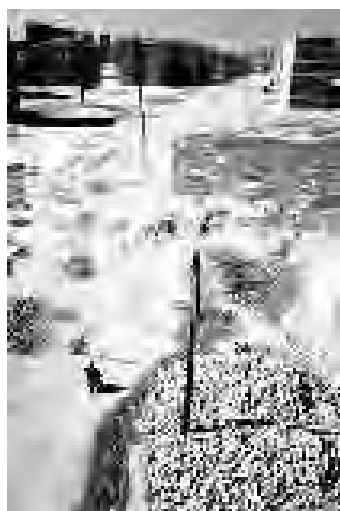
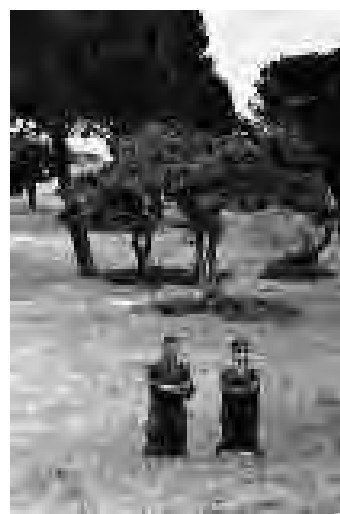
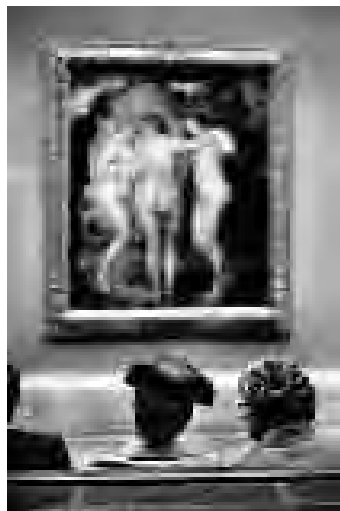
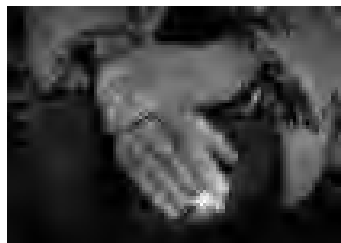
CE00688
Masats, Ramón
Semana Santa, Arcos de la Frontera, 1962
Fotografía en blanco y negro
78 x 108 cm

CE00689
Masats, Ramón
Jueves Santo, Málaga, 1962
Fotografía en blanco y negro
78 x 108 cm

CE00690
Masats, Ramón
Viernes Santo, Sevilla, 1960
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm

CE00691
Masats, Ramón
Semana Santa, Sevilla, 1989
Fotografía en color
90 x 60 cm

CE00692
Masats, Ramón
Barrio de Santa Cruz, Sevilla, 1989
Fotografía en color
90 x 60 cm



CE00693
Masats, Ramón
Barrio de Tetuán, Madrid, 1956
 Fotografía en blanco y negro
 102 x 132 cm

CE00694
Masats, Ramón
Discurso de Franco, Burgos, 1958
 Fotografía en blanco y negro
 108 x 78 cm

CE00696
Masats, Ramón
Museo del Prado, Madrid, 1958
 Fotografía en blanco y negro
 63 x 78,5 cm

CE00697
Masats, Ramón
Chamartín, Madrid, 1960
 Fotografía en blanco y negro
 109 x 78 cm

CE00695
Masats, Ramón
Museo del Prado, Madrid, 1961
 Fotografía en blanco y negro
 108 x 77 cm

CE00698
Masats, Ramón
Chamartín, Madrid, 1957
 Fotografía en blanco y negro
 61 x 80,5 cm

CE00699
Masats, Ramón
Casa de Campo, Madrid, 1958
 Fotografía en blanco y negro
 61 x 80,5 cm

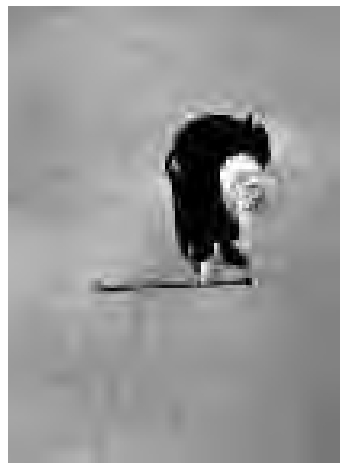
CE00700
Masats, Ramón
Misa de la Casa de Campo, Madrid, 1958
 Fotografía en blanco y negro
 109 x 75,5 cm



CE00701
Masats, Ramón
El Escorial, Madrid, 1961
 Fotografía en blanco y negro
 107 x 78 cm

CE00702
Masats, Ramón
Barrio de la Concepción, 1958
 Fotografía en blanco y negro
 60,5 x 81 cm

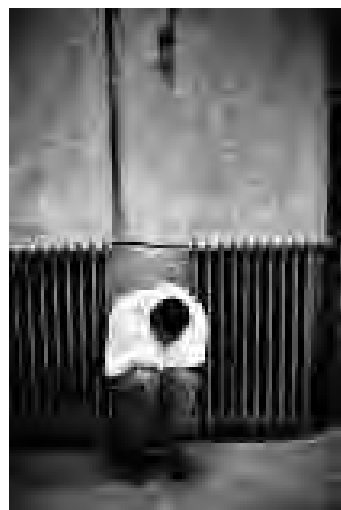
CE00703
Masats, Ramón
Barrio de las Vistillas, Madrid, 1962
 Fotografía en blanco y negro
 109 x 78 cm



CE00704
Masats, Ramón
Las Ramblas, Barcelona, 1956
 Fotografía en blanco y negro
 104,5 x 77 cm

CE00705
Masats, Ramón
Las Ramblas, Barcelona, 1956
 Fotografía en blanco y negro
 106,5 x 74 cm

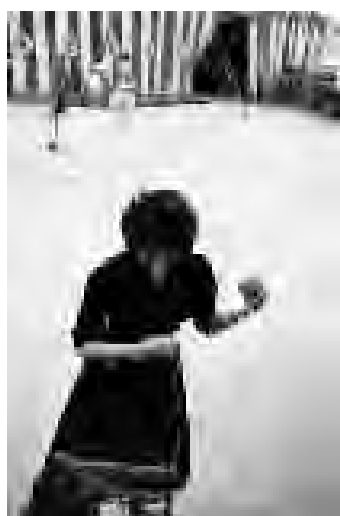
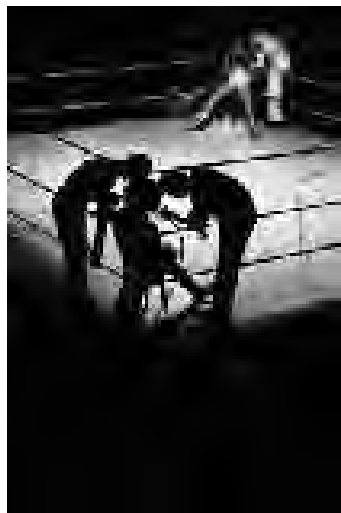
CE00706
Masats, Ramón
Las Ramblas, Barcelona, 1956
 Fotografía en blanco y negro
 63 x 78,5 cm



CE00707
Masats, Ramón
Neutral corner, Madrid, 1962
 Fotografía en blanco y negro
 108 x 78 cm

CE00707
Masats, Ramón
Neutral corner, Madrid, 1962
 Fotografía en blanco y negro
 108 x 78 cm

CE00708
Masats, Ramón
Neutral corner, Madrid, 1962
 Fotografía en blanco y negro
 108 x 78 cm



CE00715
Masats, Ramón
Portonovo, Pontevedra, 1964
 Fotografía en blanco y negro
 61 x 80,5 cm

CE00716
Masats, Ramón
Nieva, Segovia, 1965
 Fotografía en blanco y negro
 61 x 80,5 cm

CE00717
Masats, Ramón
Sotosalbos, Segovia, 1965
 Fotografía en blanco y negro
 107,5 x 77,3 cm

CE00718
Masats, Ramón
Tierra de Campos, Valladolid, 1962
 Fotografía en blanco y negro
 61,5 x 81 cm

CE00719
Masats, Ramón
Tierra de Campos, Valladolid, 1962
 Fotografía en blanco y negro
 78 x 109 cm

CE00720
Masats, Ramón
Plaza de toros, Benidorm, 1982
 Fotografía en color
 90 x 60 cm

CE00721
Masats, Ramón
Moral de Calatrava, Ciudad Real, 1964
 Fotografía en blanco y negro
 109,5 x 78,5 cm

CE00722
Masats, Ramón
Vendaval, 1962
 Fotografía en blanco y negro
 97 x 138 cm

CE00723
Masats, Ramón
Argamasilla de Alba, Ciudad Real, 1965
 Fotografía en blanco y negro
 108,5 x 78 cm

CE00724
Masats, Ramón
Peñaranda de Duero, Burgos, 1961
 Fotografía en blanco y negro
 137,5 x 97 cm

CE00725
Masats, Ramón
Barrio latino, París, 1961
 Fotografía en blanco y negro
 106,5 x 76,5 cm

CE00726
Masats, Ramón
Montmartre, París, 1962
 Fotografía en blanco y negro
 106,5 x 76,5 cm

CE00727
Masats, Ramón
Ginecólogo, 1961
 Fotografía en blanco y negro
 78 x 108,5 cm

CE00709
Masats, Ramón
Neutral corner, Madrid, 1959
 Fotografía en blanco y negro
 108 x 78 cm

CE00710
Masats, Ramón
Paseo de la Castellana, Madrid, 1958
 Fotografía en blanco y negro
 63 x 78,5 cm

CE00711
Masats, Ramón
Murallas, Tarragona, 1965
 Fotografía en blanco y negro
 107 x 77,2 cm

CE00712
Masats, Ramón
Can Anglada, 1955
 Fotografía en blanco y negro
 66 x 78,3 cm

CE00713
Masats, Ramón
Paseo de la Castellana, Madrid, 1958
 Fotografía en blanco y negro
 109 x 78 cm

CE00714
Masats, Ramón
Circo, 1964
 Fotografía en blanco y negro
 108,5 x 78 cm



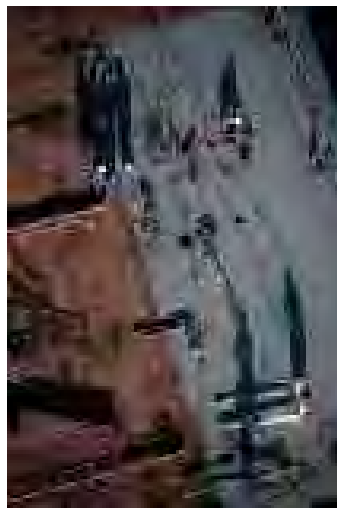
CE00728
Masats, Ramón
Sra, Perdikiris, Madrid, 1963
 Fotografía en blanco y negro
 106,5 x 77 cm

CE00729
Masats, Ramón
Antonio Ordóñez, 1957
 Fotografía en blanco y negro
 107,5 x 77,3 cm



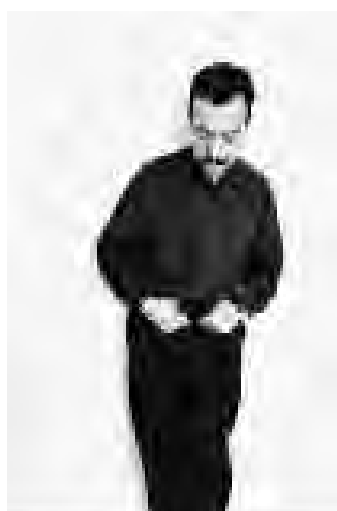
CE00730
Masats, Ramón
Luis Buñuel, Madrid, 1961
 Fotografía en blanco y negro
 80,5 x 61,5 cm

CE00731
Masats, Ramón
Antonio Saura, Madrid, 1960
 Fotografía en blanco y negro
 80,5 x 61,5 cm



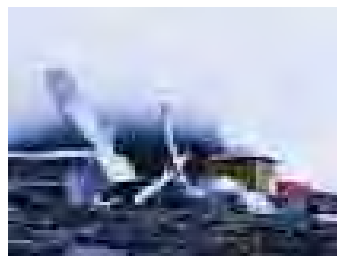
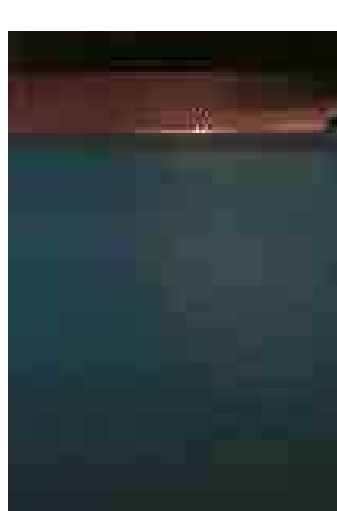
CE00732
Masats, Ramón
Astillero, Puerto Real, 1991
 Fotografía en color
 90 x 60 cm

CE00733
Masats, Ramón
Menéndez Pidal, Madrid, 1961
 Fotografía en blanco y negro
 80,5 x 61,5 cm



CE00734
Masats, Ramón
Azorín, Madrid, 1960
 Fotografía en blanco y negro
 80,5 x 61,5 cm

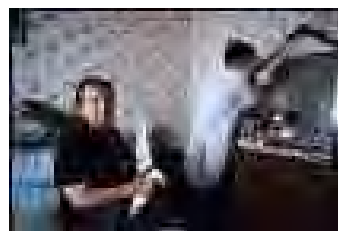
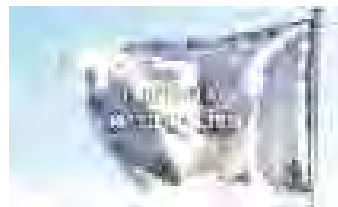
CE00735
Masats, Ramón
Manuel Rivera, Madrid, 1962
 Fotografía en blanco y negro
 80,5 x 62 cm



CE00736
Masats, Ramón
Juan García Hortelano, Madrid, 1964
 Fotografía en blanco y negro
 134,5 x 95,5 cm

CE00737
Masats, Ramón
Astillero, Puerto Real, 1991
 Fotografía en color
 90 x 60 cm

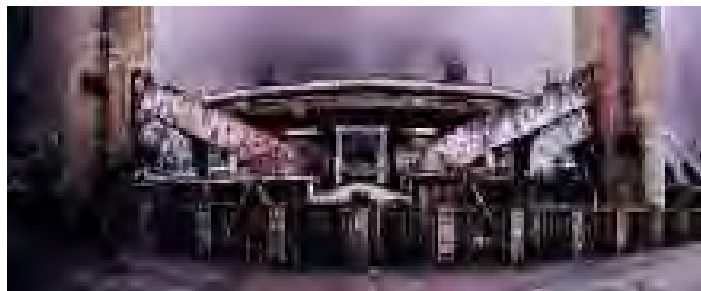
CE01111
Masó, Mireya
Huesos de ballena, 2006
 Fotografía digital
 114 x 146 cm



CE00795
Maté, Mateo
Nacionalismo doméstico, 2004
 DVD
 7'

CE01387
Matos, Ana de
Territorios de luz, 2006
 Instalación (tejido grabado y bordado
 y candelabros colgantes) (detalle)
 55 x 46 cm

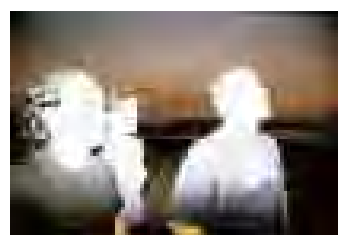
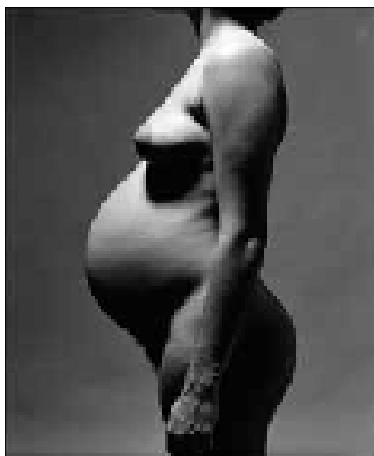
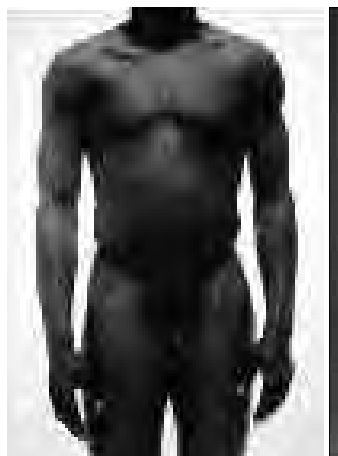
CE01044
Meiselas, Susan.
*Patricia, auxiliar de ayuda
 a domicilio para la empresa ASISPA
 atiende a Doña Dolores, 2006*
 Fotografía digital
 51 x 76 cm



CE00608
Mellado Martínez, José María
Fachada simétrica, 2003
 Fotografía en color (Pigmentos minerales encapsulados en resina sobre papel)
 83 x 200 cm

CE01103
Menéndez, Nacho
Ola oleosa, 2005
 Fotografía y óleo sobre lienzo
 150 x 110 cm

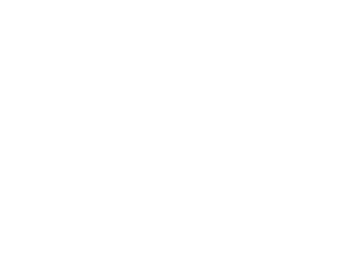
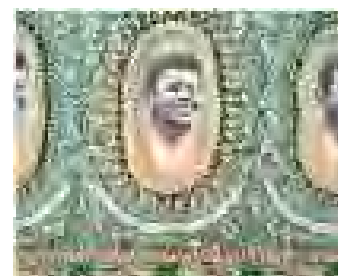
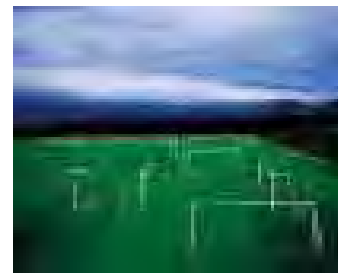
CE01104
Menéndez, Nacho
Duality, 2005
 Fotografía en color y barnices sobre lienzo
 170 x 110 cm



CE00047
Micó, Jesús
Natura Hominis: taxonomías, 1995
 Fotografía en blanco y negro (díptico)
 50 x 40 cm

CE00750
Miller, Jill
I Am Making Art Too. 2003
 Mini DV
 3' 28"

CE00293
Miñambres Lara, Tomás
Sin título, 1999
 Fotografía en color
 55,5 x 82,3 cm



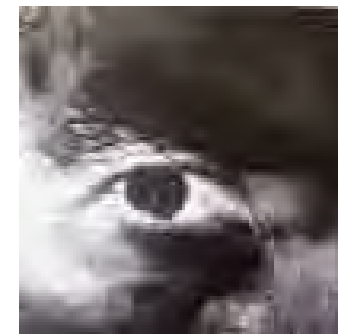
CE00880
Miñambres Lara, Tomás
Sin título. (Porterías), 2005
 Fotografía en color
 98 x 120 cm

CE00783
Miralda, Antoni
Kennedy, 1971
 Collage
 82 x 100 x 10 cm



CE00805
Miralda, Antoni
In & Out, 2000
 DVD
 1'12"

CE00069
Miura, Mitsuo
Sin título, 1996
 Fotografía en color
 165 x 118,2 cm



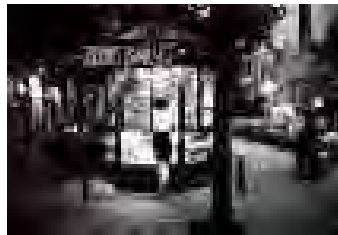
CE01489
Molder, Jorge
Comportamiento animal I, 2002
 Fotografía en blanco y negro
 180 x 180

CE00368
Moleres, Fernando
Voluntarias, 1996
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 63 x 81 cm

CE00369
Moleres, Fernando
Relax en el Gobeketasi de Cemberlitas, 1998
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 63 x 81 cm



CE00370
Moleres, Fernando
Molino de harina, 2001
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 81 x 63 cm



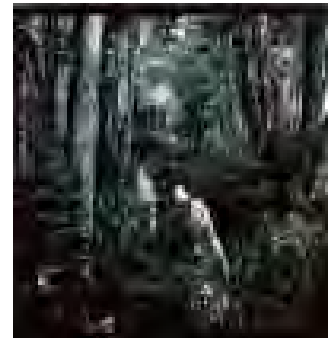
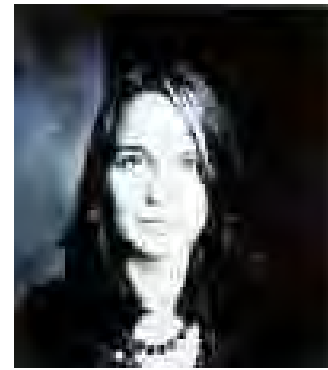
CE00171
Molina, Óscar
Fotografías de un diario, 1996
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 15 x 10 cm

CE00172
Molina, Óscar
Fotografías de un diario, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 10 x 15 cm



CE00173
Molina, Óscar
Fotografías de un diario, 1991
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 7,5 x 11 cm

CE00174
Molina, Óscar
Fotografías de un diario, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 11,3 x 7,6 cm

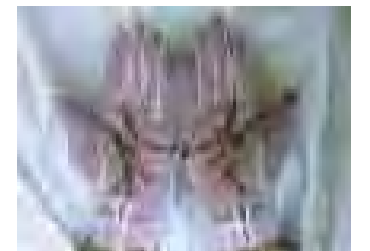


CE00110
Montes Pérez, Santos
Díptico Katherin, 1998
 Fotografía en blanco y negro (díptico)
 110 x 214 cm

CE00170
Montilla, Julia
Poso 3, 1999
 Fotografía en color
 124 x 124 cm



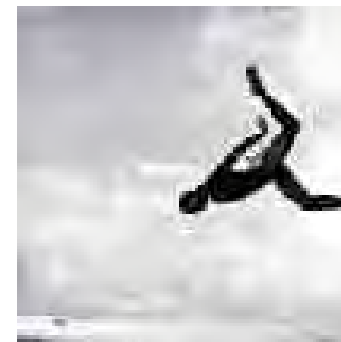
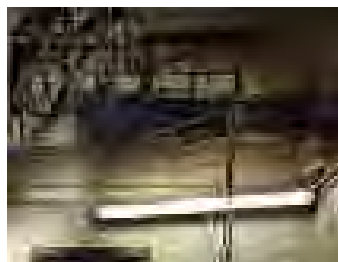
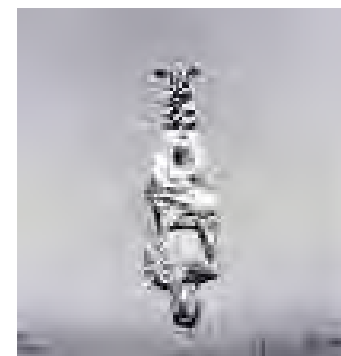
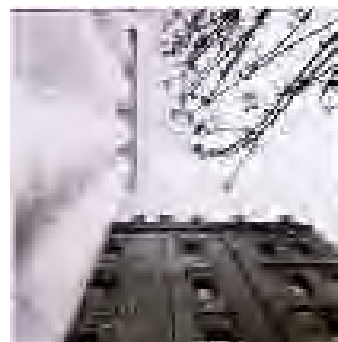
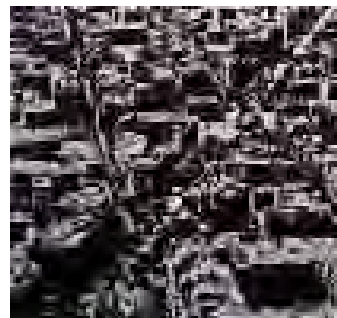
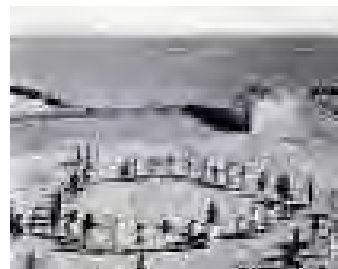
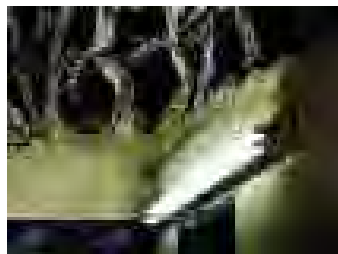
CE00032
Moreno, Felicidad
Sin título, 1994
 Fotograma en color
 61 x 51 cm



CE00072
Moura, Leonel
Sin título, 1994
 Fotografía digital
 120 x 120 cm

CE00977
Moisés, Beth
Reconstruyendo sueños, 2005
 DVD
 4"

CE00978
Moisés, Beth
Reconstruyendo sueños, (La cara oscura del pop), 2005
 Fotografía en color
 90 x 120 cm



CE01170
MP & MP Rosado
Del latín Insomnium, 2008
 Impresión digital y carbón
 sobre papel Arches
 154 x 204 cm

CE00603
MP & MP Rosado
Sin título, 2004
 Vaciado de resina de poliéster
 y pintura acrílica
 162 x 74 x 44 cm

CE00604
MP & MP Rosado
Sin título, 2004
 Collage y acrílico sobre cartón pluma
 150 x 100 cm

CE01171
MP & MP Rosado
El hombre de los árboles, 2008
 Terracota pintada, zapatos y sogá
 57 x 57 x 224 cm

CE01172
MP & MP Rosado
Del latín Insomnium, 2008
 Impresión digital y carbón
 sobre papel Arches
 154 x 202 cm

CE00478
Müller, Nicolás
Argamasilla de Alba, Ciudad Real, 1957
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 26,4 x 33,4 cm

CE00585
Müller, Ana
Sin título, (El Águila), 2002
 Fotografía en blanco y negro
 48 x 47 cm

CE01490
Muniz, Vik
Townscape, Madrid, 2007
 Fotografía en color
 180 x 193 cm

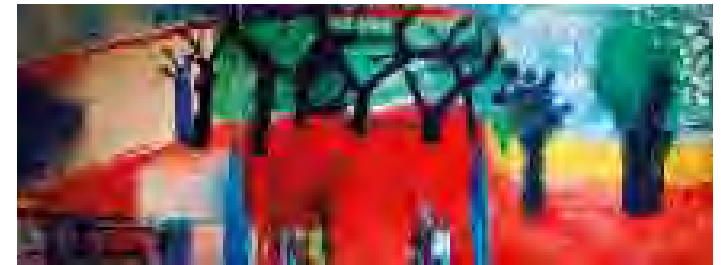
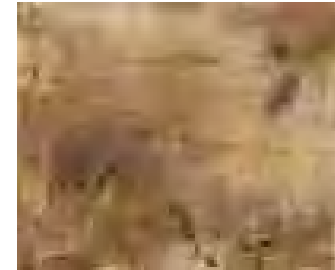
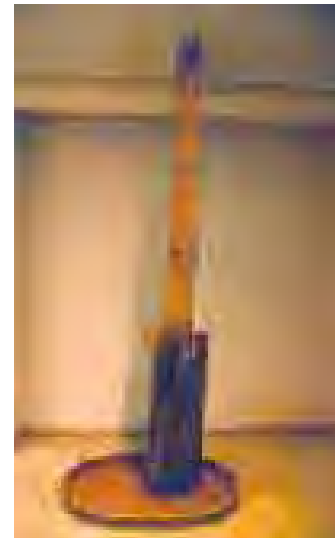
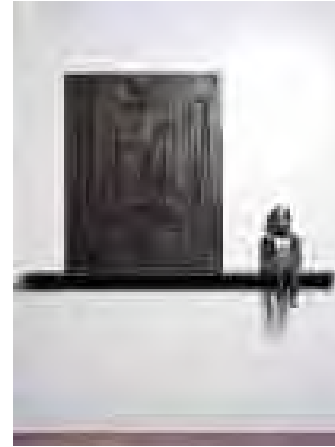
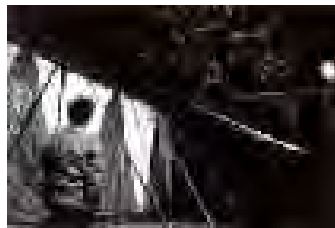
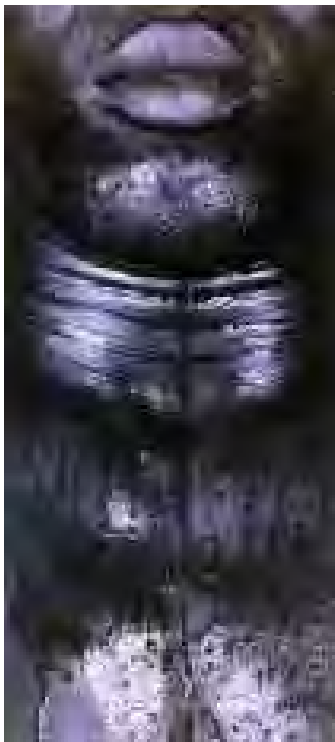
CE00791
Muntadas, Antoni
Tactile Recognition of the Body, 1971
 Vídeo Betacam SP
 12' 20''

CE01001
Muntadas, Antoni
On Translation: Stand By, 2006
 Caja de luz
 120 x 240 cm

CE00105
Muñoz, Isabel
Sin título, 1995-1997
 Fotografía en blanco y negro
 91 x 70 cm

CE00146
Muñoz, Isabel
Sin título. (Shaolin), 1999
 Fotografía en blanco y negro
 110,5 x 106 cm

CE00244
Muñoz, Isabel
Sin título, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm



CE00466
Muñoz, Isabel
Sin título, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 112 x 114 cm

CE00495
Muñoz, Isabel
Sin título. (Yasz, Iran), 2002
 Fotografía en blanco y negro
 118,4 x 95,5 cm

CE00496
Muñoz, Isabel
*Sin título. (Serie: El imperio
 de los sentidos)*, 2002
 Fotografía en blanco y negro
 118,5 x 80,4 cm

CE00976
Muñoz, Isabel
*Tótem. (Serie Abidjan,
 Costa de Marfil)*, 1999
 Fotografía digital sistema Lambda
 271 x 125 cm

CE01418
Muñoz, Isabel
*Sin título. (Serie: Danza Khmer,
 Camboya)* 1996
 Fotografía digital Giclée
 42 x 30 cm

CE00016
Muñoz, José
Circo Mundial, Bilbao, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 40 x 57 cm

CE00502
Muñoz, Juan
Del Borrar, 1986
 Hierro y barro
 150 x 325 x 20 cm

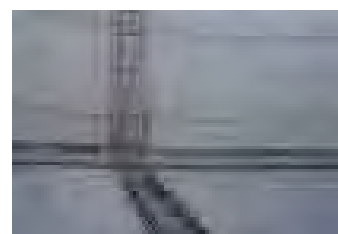
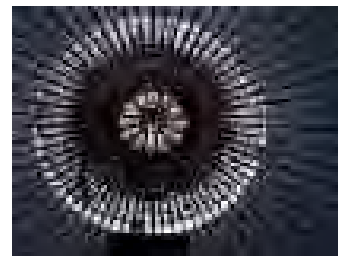
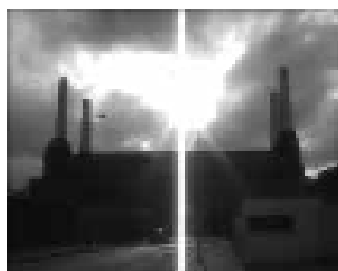
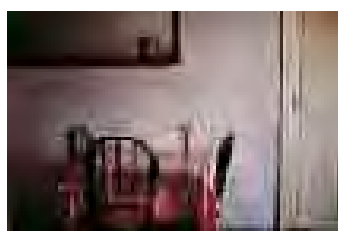
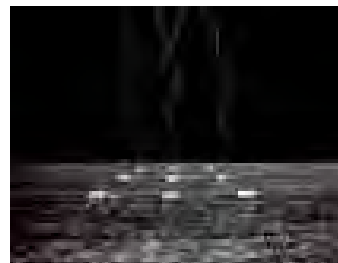
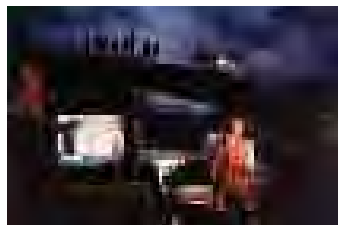
CE00058
Navarro, Juan Miguel
Palmera, 1993
 Madera tallada
 246 x 88 x 14 cm

CE00320
Muñoz, Rosa
Panadería, 1998
 Fotografía en color
 91 x 110 cm

CE00006
Nadal, Guillem
Romeguers i Espines, El Castic, 1989
 Óleo sobre lienzo
 162 x 200 cm

CE00064
Navarro Baldeweg, Juan
Xaló, 1984
 Acrílico sobre lienzo
 145 x 392 cm

CE00063
Navarro, Miquel
Cuberta, 1986
 Madera y zinc
 110 x 60 x 21 cm



CE00243
Navia, José Manuel
Barcelona, barrio de El Carmelo, 1999
 Fotografía en color
 40 x 60 cm

CE00246
Navia, José Manuel
Málaga, comedor de una fonda en Garcín, 1999
 Fotografía en color
 39,5 x 59,5 cm

CE00799
Negro, Álvaro
Battersea Station, 2003
 DVD
 2' 26"

CE00498
Núñez, Marina
Sin título, 1999
 Fotografía digital (Infografía)
 131,8 x 95 cm

CE00975
Núñez, Marina
Sin título, 2000
 Fotografía digital, (infografía)
 55 x 70 cm

CE00106
Núñez, Marina
Sin título, 1999
 Fotografía digital, (infografía)
 149 x 125 cm

CE01169
Ochoa, Víctor
Severo Ochoa, 2008
 Fundición en bronce
 200 x 100 cm

CE00800
Ojeda Izquierdo, Sergio
El Paroxismo del triunfo (versión 1), 2005
 Videoinstalación (detalle)
 9' 30"

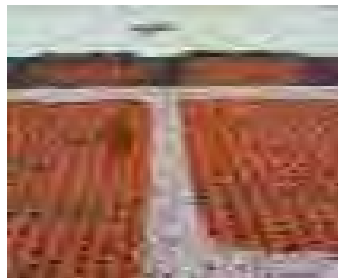
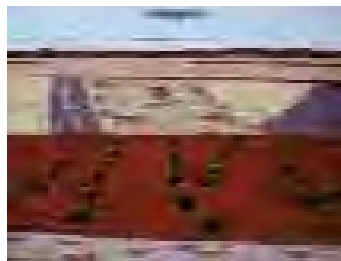
CE01023
Olazábal Cavero, Antonio
Sin título, 2004
 Fotografía digital sistema Lambda
 75 x 100 cm

CE01024
Olazábal Cavero, Antonio
Escalera I, 2004
 Fotografía digital sistema Lambda
 68 x 100 cm

CE00564
Ortega Muñoz, Godofredo
Olivos y encinas fecha
 Óleo sobre lienzo
 73 x 92 cm

CE00565
Ortega Muñoz, Godofredo
Rastrojos, 1976
 Óleo sobre lienzo
 73 x 92 cm

CE00566
Ortega Muñoz, Godofredo
Verano, 1966
 Óleo sobre lienzo
 73 x 92 cm



CE00567
Ortega Muñoz, Godofredo
Tierras, 1971
Óleo sobre lienzo
73 x 92 cm

CE00568
Ortega Muñoz, Godofredo
Olivares, 1962
Óleo sobre lienzo
60,5 x 81,2 cm

CE00569
Ortega Muñoz, Godofredo
Castaños y retamas blancas, 1962
Óleo sobre lienzo
71 x 90 cm

CE00570
Ortega Muñoz, Godofredo
Castilla verano, 1963
Óleo sobre lienzo
73 x 92 cm

CE00571
Ortega Muñoz, Godofredo
Viñas, 1963
Óleo sobre lienzo
38 x 46 cm

CE00274
Ortega Oyonarte, Manuel
Sin título
Óleo sobre lienzo
186 x 136 cm



CE00341
Ortiz, Aitor
Destructuras 005, 2000
Fotografía digital sistema Lambda
49,5 x 123 cm

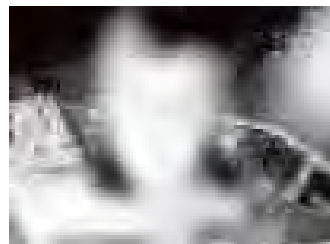
CE00748
Ortuno, Pedro
Blanca sobre negra, 2004
Instalación audiovisual (detalle)
12'. 33 x 25 cm

CE01202
Ortuno, Pedro
Salar: Phantasy Landscape, 2007
Instalación audiovisual (detalle)
8'

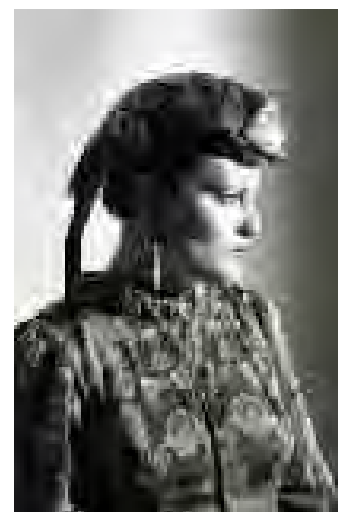
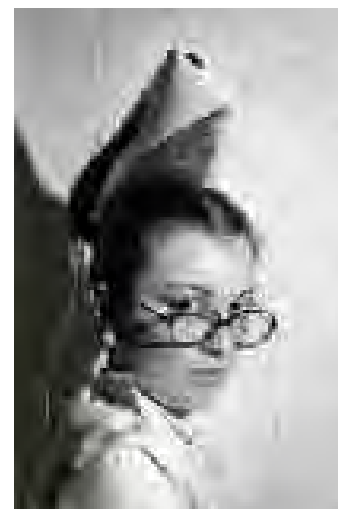
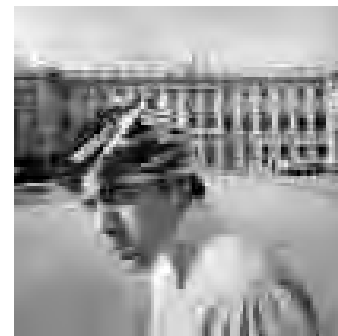
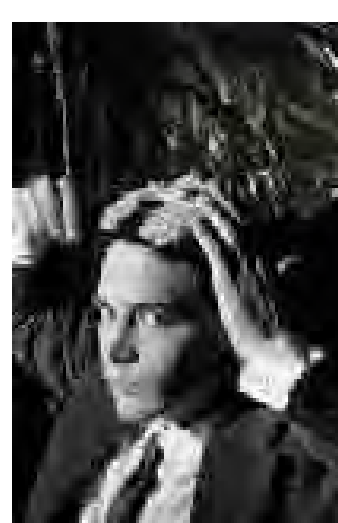
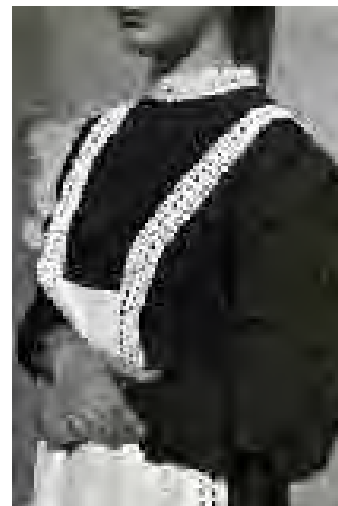
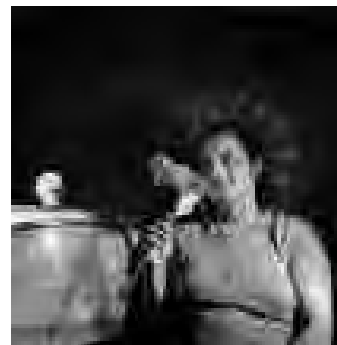
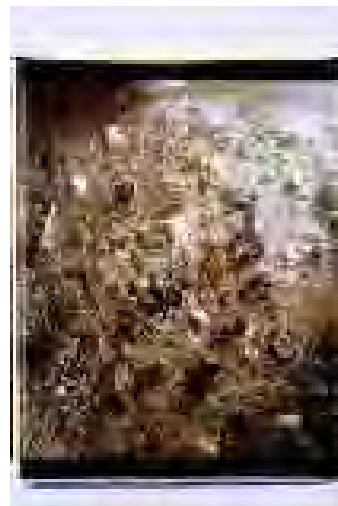
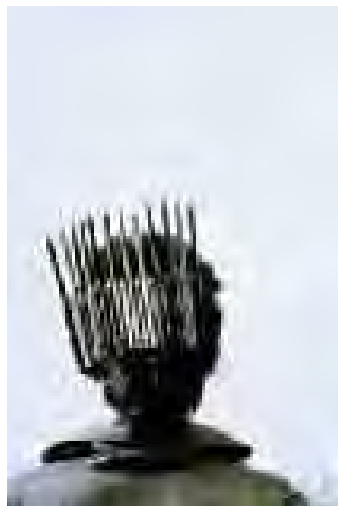
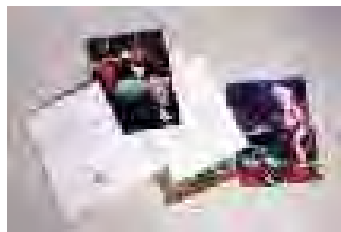


CE00555
Oteiza, Jorge
Piedra FD, 1978
Mármol negro labrado
50 x 29 cm x 30 cm

CE01053
Otero, José
Frontera II, 2006
Óleo sobre lienzo
89 x 116 cm



CE00148
Osuna Plötz, Tomy
Sin título (Serie Blur XI), 1999
Fotografía en blanco y negro
50 x 70 cm



CE00090
Ouka Leele
Llena eres de gracia, 1989
 Fotografía en blanco y negro
 iluminada con acuarela y barnizada
 84 x 110 cm

CE00198
Ouka Leele
Ella sabe que es una princesa, 1996
 Libro de artista (5 fotografías,
 con textos de Josefina Aldecoa)
 30, 5 x 23, 8 cm

CE00833
Ouka Leele
Alcalá, 31, ¡Mirad!, 2005
 Fotografía digital Giclée
 51 x 38 cm

CE00968
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE00985
Ouka Leele
Tesoros del desierto, 1994
 Polaroid
 70 x 50 cm

CE00986
Ouka Leele
Transparencias, 1994
 Polaroid
 70 x 50 cm

CE00987
Ouka Leele
Bailarina II, 1987
 Polaroid
 70 x 50 cm

CE00988
Ouka Leele
Consuelo, 1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE00989
Ouka Leele
Interior madrileño, 1982
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

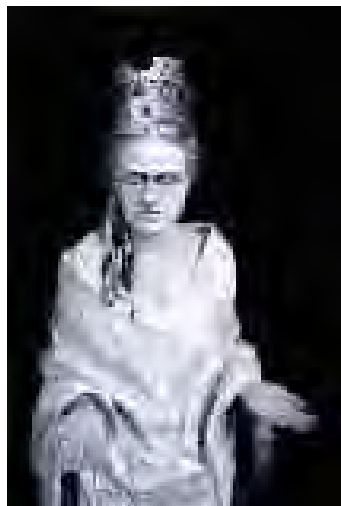
CE00990
Ouka Leele
Prisión, 1984
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE00991
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE00992
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE00993
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

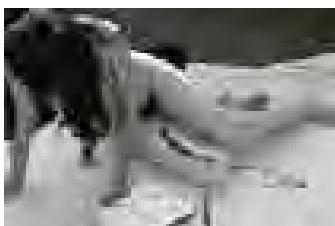
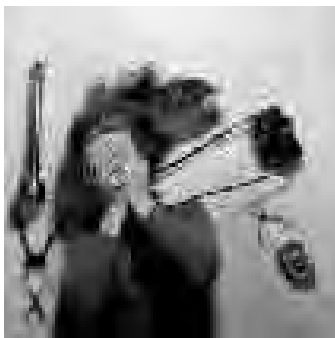
CE00994
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm



CE01043
Ouka Leele
Cibeles. (Autorretrato), 2006
 Fotografía en blanco y negro
 270 x 180 cm

CE01126
Ouka Leele
Carne de mi carne, chuleta de mi corazón, 1985
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

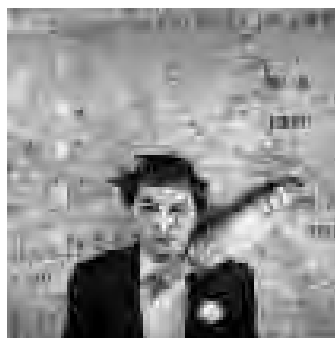
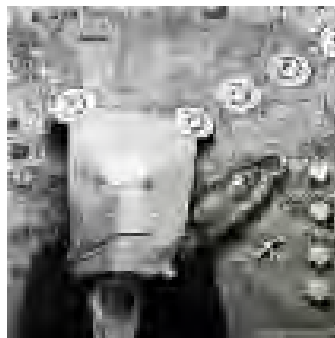
CE01127
Ouka Leele
Lluvia de lápices, 1985
 Fotografía en blanco y negro
 22 x 22 cm



CE01128
Ouka Leele
Yo me quité la corbata, ella se quitó el vestido, 1985
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE01129
Ouka Leele
No quiero ver al Hortelano pero se dibuja en mis manos, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 22 x 22 cm

CE01130
Ouka Leele
Sus muslos se me escapaban como peces sorprendidos, 1985
 Fotografía en blanco y negro
 24 x 30 cm



CE01131
Ouka Leele
Descubriendo al Hortelano I, 1980-1981
 Fotografía en blanco y negro
 22 x 22 cm

CE01132
Ouka Leele
Descubriendo al Hortelano II, 1980-1981
 Fotografía en blanco y negro
 22 x 22 cm

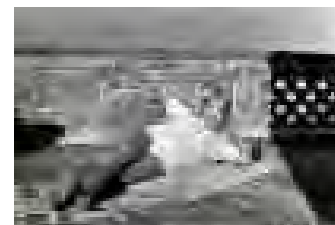
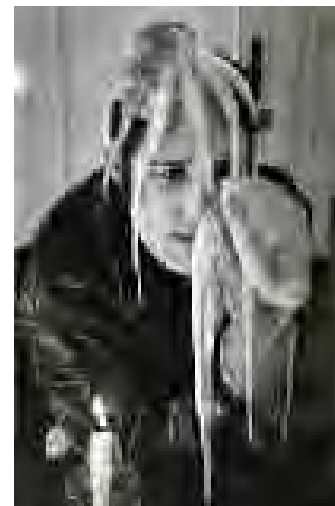
CE01133
Ouka Leele
Descubriendo al Hortelano III, 1980-1981
 Fotografía en blanco y negro
 22 x 22 cm



CE01134
Ouka Leele
Salen las burbujas, 1978
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE01135
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

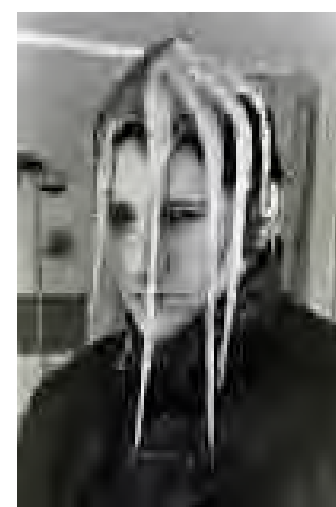
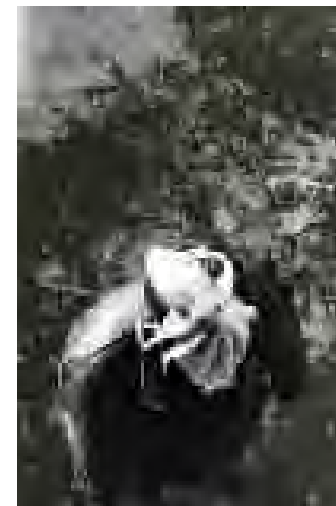
CE01136
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 24 x 30 cm



CE01137
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE01138
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 24 x 30 cm

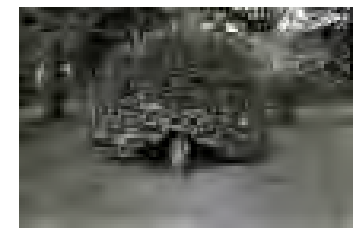
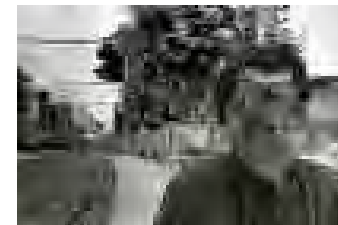
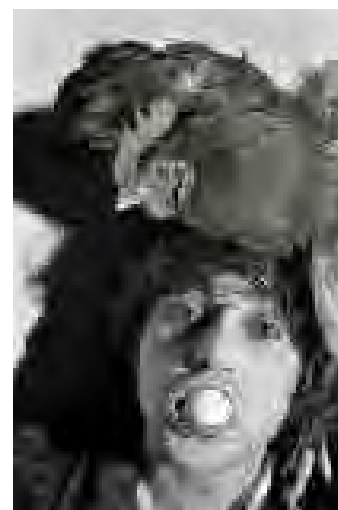
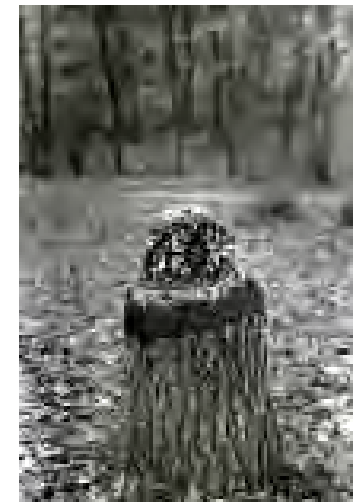
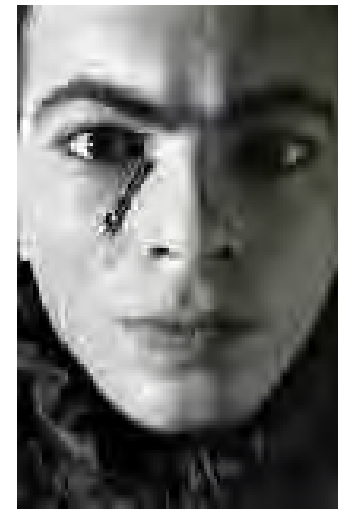
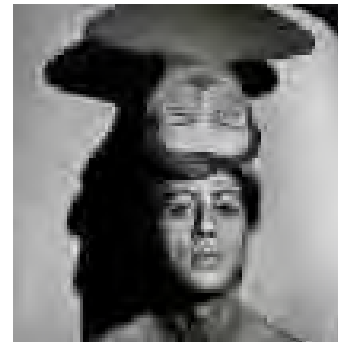
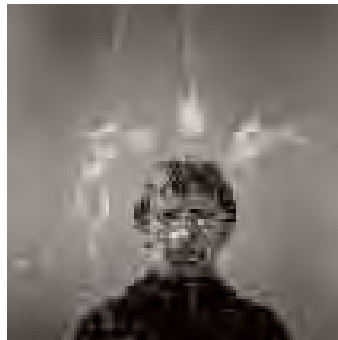
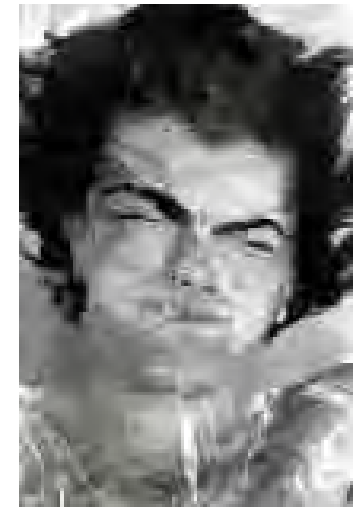
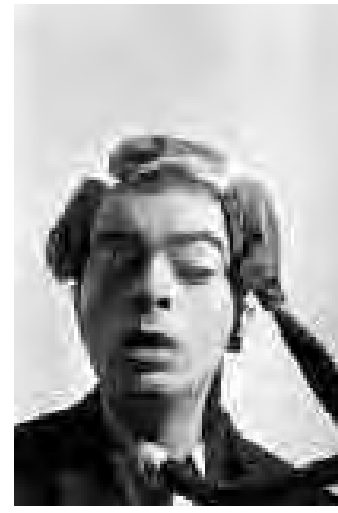
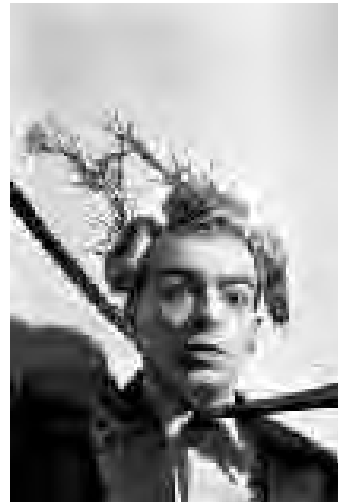
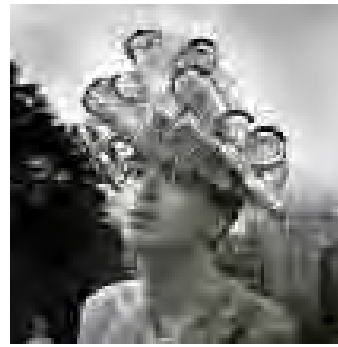
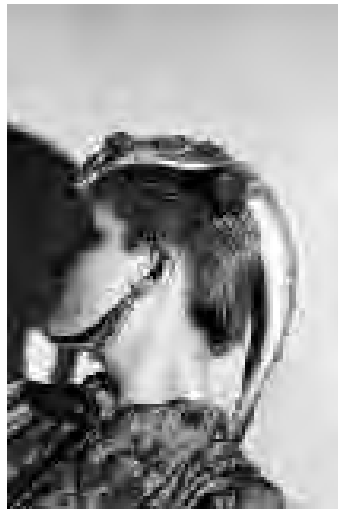
CE01139
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 24 x 30 cm



CE01140
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE01141
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE01142
Ouka Leele
Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 22 x 22 cm



CE01143
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01144
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01145
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01146
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
22 x 22 cm

CE01147
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
22 x 22 cm

CE01148
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
22 x 22 cm

CE01149
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01150
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01151
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01152
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01153
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01154
Ouka Leele
*Un día cualquiera, me lavo los dientes,
me cepillo el pelo y me hago una foto
delante de un rollo de papel, 1979-1980*
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm

CE01155
Ouka Leele
*A pesar de los muros mi sombra siempre
estará contigo, 1982-1984*
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm

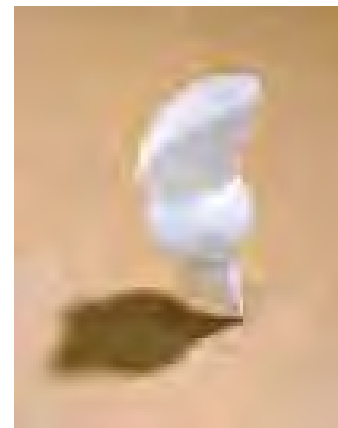
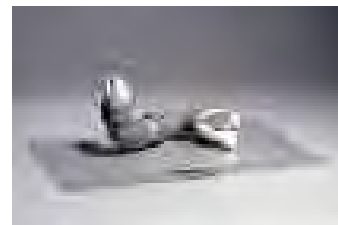
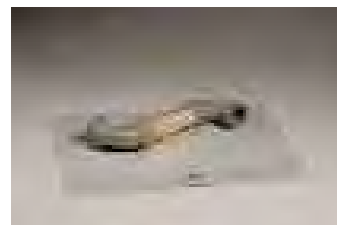
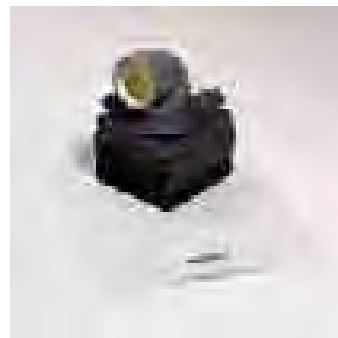
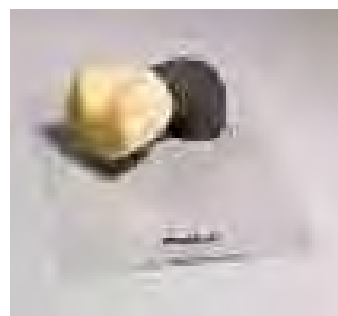
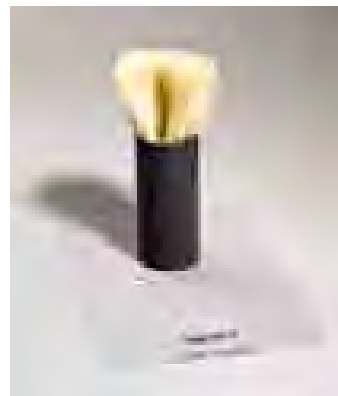
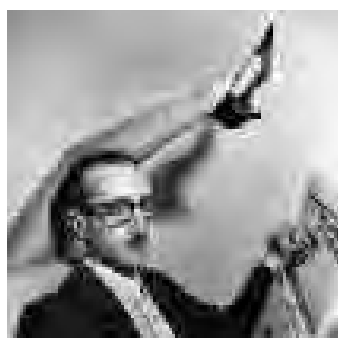
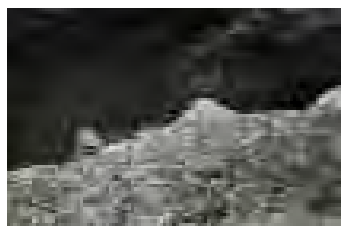
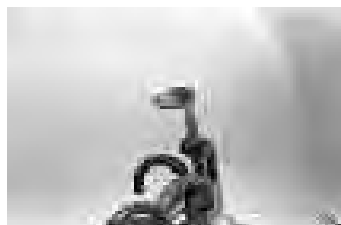
CE01156
Ouka Leele
Lágrima plumilla, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01157
Ouka Leele
Camuflaje, esperando al tren, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm

CE01158
Ouka Leele
El sapo convirtiéndose en príncipe, 1978
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01159
Ouka Leele
Sin título, 1978
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01160
Ouka Leele
Sin título, 1978
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm



CE01161
Ouka Leele
Sin título, 1976
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm

CE01162
Ouka Leele
Sin título, 1976
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm

CE01163
Ouka Leele
Sin título, 1978
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm

CE01164
Ouka Leele
Sin título, 1978
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm

CE01165
Ouka Leele
Sin título, 1976
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01166
Ouka Leele
Dos hermanos entrelazados, 1978
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm

CE01167
Ouka Leele
Escuela de romanos, 1980
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm

CE00738
Pablo, Jordi
Jo-jo-jo (Serie. *Esculturas fonéticas*), 1971
Ensamblaje
25 x 10 x 10 cm

CE00739
Pablo, Jordi
Bluff!, (Serie. *Esculturas fonéticas*), 1971
Ensamblaje
20 x 10 x 30 cm

CE00740
Pablo, Jordi
Ah, ah, ah!,
(Serie. *Esculturas fonéticas*), 1971
Ensamblaje
20 x 10 x 10 cm

CE00741
Pablo, Jordi
Rot (Eructo),
(Serie. *Esculturas fonéticas*), 1971
Ensamblaje
15 x 10 x 6 cm

CE00742
Pablo, Jordi
Fa-sol (Fa-sol (notas musicales) y hace sol (Catalán)), (Serie. *Esculturas fonéticas*), 1971
Ensamblaje
30 x 30 x 20 cm

CE00743
Pablo, Jordi
La-travall-li,
(Serie. *Esculturas fonéticas*), 1971
Ensamblaje
35 x 15 x 6 cm

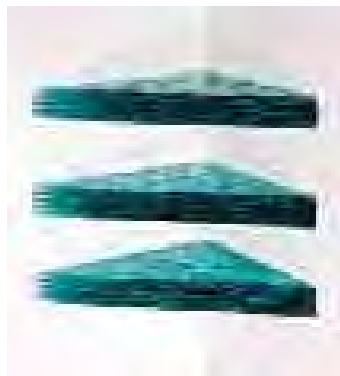
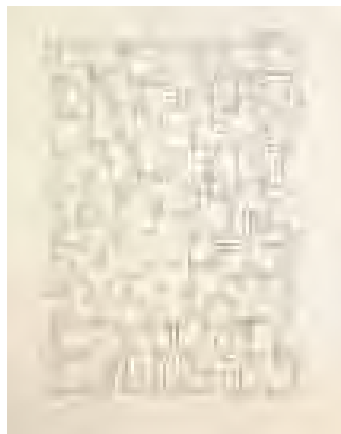
CE00744
Pablo, Jordi
Glu-glop, (Serie. *Esculturas fonéticas*), 1971
Ensamblaje
30 x 10 x 10 cm

CE00745
Pablo, Jordi
Sin título, 1971
Ensamblaje
25 x 10 x 10 cm

CE00746
Pablo, Jordi
Ratatata blau!,
(Serie. *Esculturas fonéticas*), 1971
Ensamblaje
30 x 15 x 8 cm

CE00972
Pablo, Jordi
Peonza irregular (baldyfa irregular), 1971
Ensamblaje
30 x 10 x 10 cm

CE00609
Pagola, Javier
Sin título, 2004
Lápices de colores
110 x 75 cm



CE00024
Palazuelo, Pablo
Sinensis X, 1989-1990
 Lápiz sobre papel
 65,5 x 50,5 cm

CE00875
Palazuelo, Pablo
SYDUS I, 1997
 Óleo sobre lienzo
 177 x 222 cm

CE01358
Parr, Martín
Benidorm, 1998
 Fotografía en color
 105 x 157 cm

CE00606
Partegàs, Ester
Polylumpious tetraflacidontics R, Y, W, 2004
 Esmalte sobre acetato
 104 x 182 cm

CE01539
Pastor, Jesús
Sin título, 2005
 Impresión digital sobre cristal
 70 x 60 x 50 cm

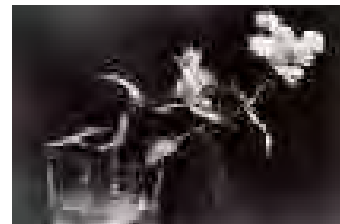
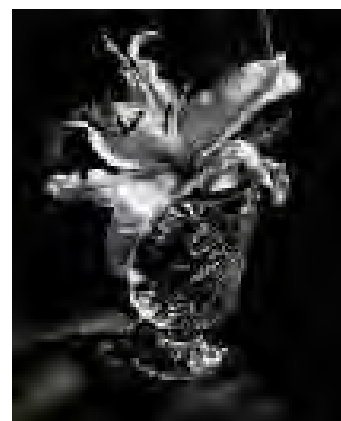
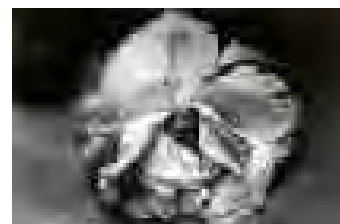
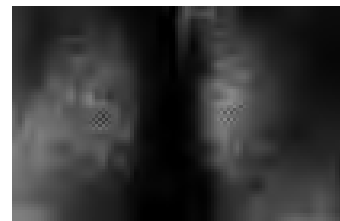
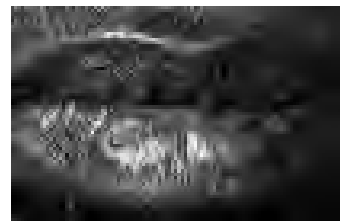
CE01540
Pastor, Jesús
Sin título, 2005
 Fotografía en color
 120 x 120 cm

CE01541
Pastor, Jesús
Sin título, 2005
 Fotografía en color
 120 x 120 cm

CE01351
Pastor, Jesús
Sin título, 2003
 Aluminio troquelado
 90 cm

CE00769
Pazos, Carlos
Nada es como antes, 1995
 Ensamblaje
 37,5 x 39,5 x 39,5 cm

CE01099
Pazos, Carlos
Tokyo flamenco, 2006
 Ensamblaje
 45 x 45 x 45 cm



CE01071
Peña, René
Sin título (Serie: Man Made Materials), 1998
 Fotografía en blanco y negro
 67 x 102 cm

CE01072
Peña, René
Sin título (Serie: Man Made Materials), 1998
 Fotografía en blanco y negro
 67 x 102 cm

CE01073
Peña, René
Sin título (Serie: Man Made Materials), 1998
 Fotografía en blanco y negro
 67 x 102 cm

CE01074
Peña, René
Sin título (Serie: Man Made Materials), 1998
 Fotografía en blanco y negro
 67 x 102 cm

CE01075
Peña, René
Sin título (Serie: Man Made Materials), 1998
 Fotografía en blanco y negro
 67 x 102 cm

CE01076
Peña, René
Sin título (Serie: Man Made Materials), 1998
 Fotografía en blanco y negro
 67 x 102 cm

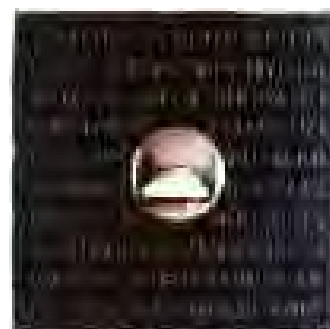
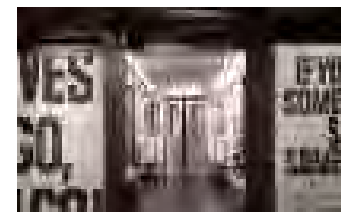
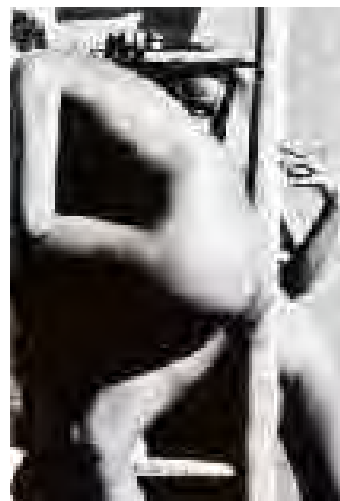
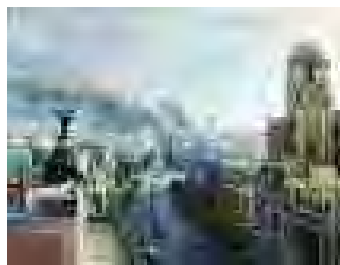
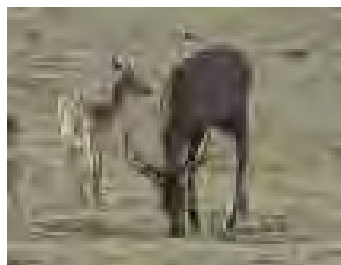
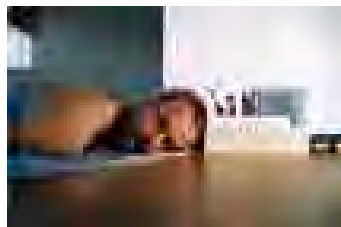
CE00178
Pequeño, Pilar
Rosa, 1993
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 17,4 x 26,5 cm

CE00179
Pequeño, Pilar
Euphorbia, 2000
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 17,4 x 26,5 cm

CE00180
Pequeño, Pilar
Lisianthus, 1993
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 17,3 x 25,5 cm

CE00607
Pequeño, Pilar
Lilium, 2001
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 47 x 38,5 cm

CE00961
Pequeño, Pilar
Bodegón con cebollas, 2005
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 33,5 x 57,5 cm



CE00468
Peregrín, Paco
Estantería (Michael), 2001
 Fotografía en color
 90 x 135 cm

CE01125
Perejaume
Gustave Courbet, 2000
 DVD
 10'

CE01201
Pérez, Concha
Vidrieras, 2005
 Fotografía digital
 100 x 125 cm

CE01388
Pérez, Juan Manuel
Reflejos de Miró, 2000
 Óleo sobre tabla
 122 x 146 cm

CE01389
Pérez, Juan Manuel
Madrid 10, XII, 2002, 2003-2006
 Óleo sobre tabla
 113 x 146 cm

CE00245
Pérez-Mínguez, Luis
Madera de ébano, 1986
 Fotografía en blanco y negro
 56 x 37,7

CE01198- CE01199
Piller, Peter
In Löcher Blicken, 2000-2006
 Impresión digital (16 imágenes, detalle)
 Medidas variables

CE00764
Pimstein, Victor
Válley, 2001-2003
 Óleo sobre tabla
 54 x 450 cm

CE01114
Pitarch, Jaume
Box, 2004
 Instalación
 238 x 155 x 92 cm

CE00386
Pizarro, Esther
Macla urbana, 2000
 Aluminio fundido
 30 x 17 x 16,5 cm

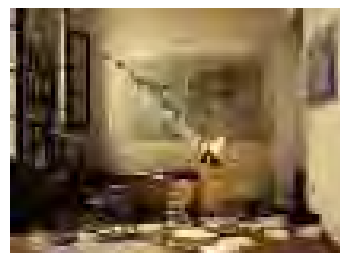
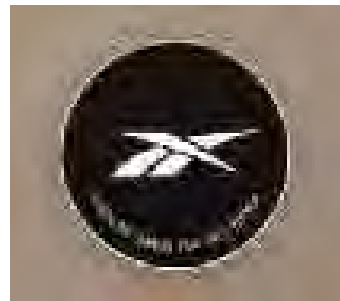
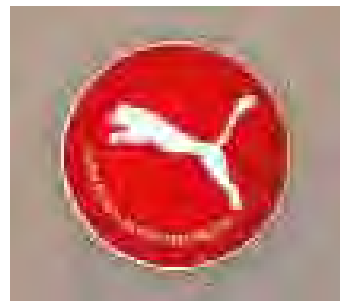
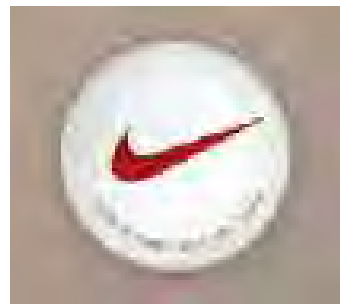
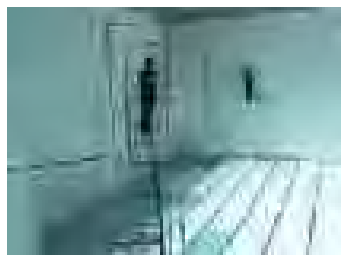
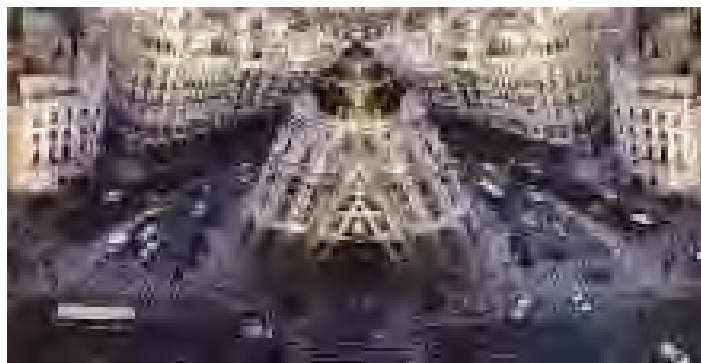
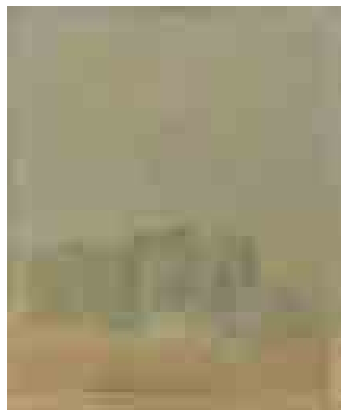
CE00076
Plensa, Jaume
Saché, 1996
 Collage
 34,5 x 34,5 cm

CE00077
Plensa, Jaume
Blind, 1996
 Collage
 34,5 x 34,5 cm

CE01107
Portal, Jesús
The Negro Inside Me? (n° 4), 2006
 Fotografía digital sistema Lambda
 120 x 160 cm

CE00633
Poyo, Txuspo
Cruzando vías, Si ves algo di algo, 2003
 DVD
 3'

CE01108
Poyo, Txuspo
Sadam Hussein, 2006
 Lápiz sobre impresión offset
 40 x 30 cm



CE01064
PSJM
Proyecto Asia (Nike), 2006
 Caja de luz
 45 cm

CE01065
PSJM
Proyecto Asia (Puma), 2006
 Caja de luz
 45 cm

CE01066
PSJM
Proyecto Asia (Reebok), 2006
 Caja de luz
 45 cm

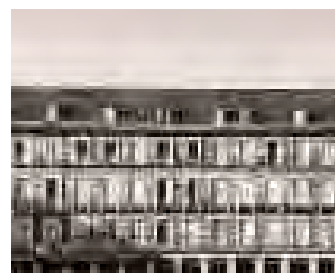
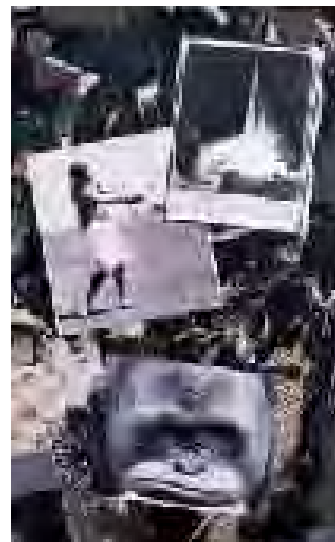
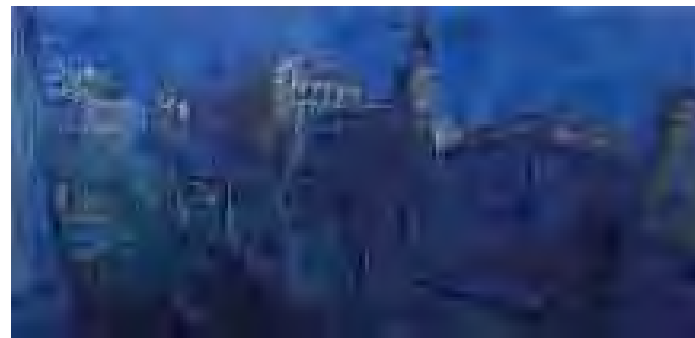
CE00089
Puch, Gonzalo
Homenaje a Vermeer, 1994
 Fotografía en color
 110,5 x 148 cm

CE01385
Prieto, Wilfredo
Magia, 2004
 Instalación
 100 x 60 x 320 cm

CE00257
Prada Romeral, Manuel
Sin título, 1980
 Óleo sobre lienzo
 46 x 38 cm

CE00109
Prada, Concha
Metrópolis-Madrid, 1999
 Fotografía en color
 62 x 125 cm

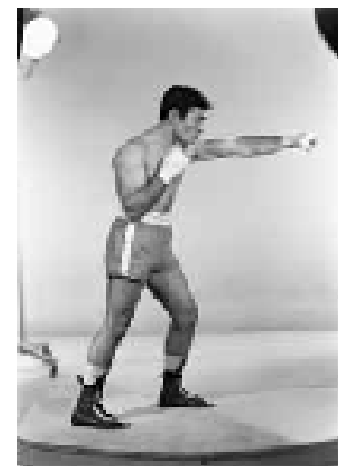
CE01411
Prego, Sergio
Ciclo, 2008
 Vídeo Betacam SP monocanal
 26' 30"



CE00781
Quintero, Daniel
Puerta del Sol, 2004
 Óleo sobre lienzo
 77 x 161 cm

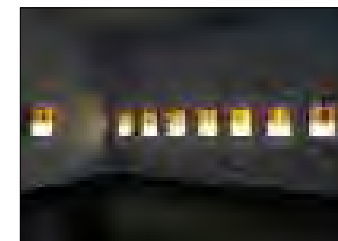
CE00765
Rabascall, Joan
Hommage à Jules Verne, 1964-1967
 Fotocollage
 74,5 x 49,5 cm

CE01021
Rajabi, Said
Plaza Mayor, 2006
 Óleo sobre tabla
 65 x 81 cm



CE01502
Rajabi, Said
Gran Vía, 2009
 Óleo sobre tabla
 105 x 61 cm

CE01377
Ramblas/Fotoestudio
Castuera. (Serie boxeadores), 1960-1970
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 70 cm

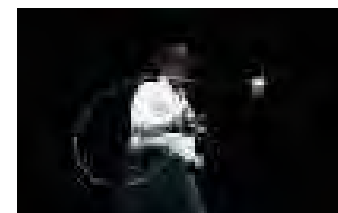
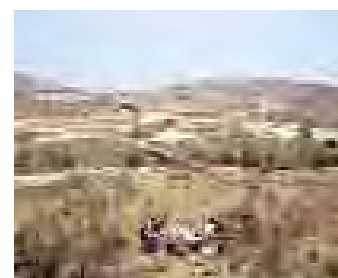
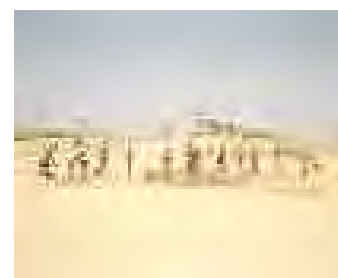
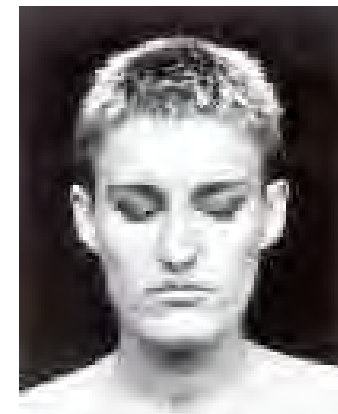
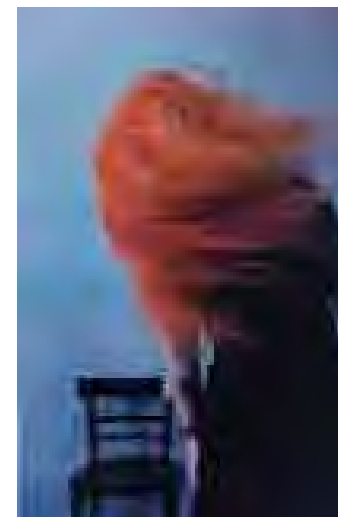
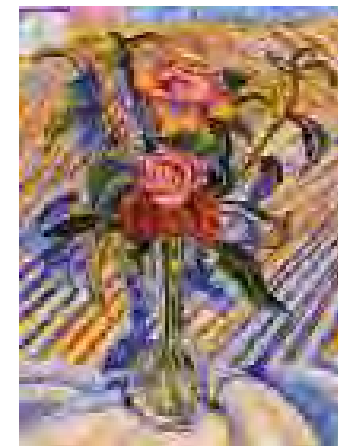
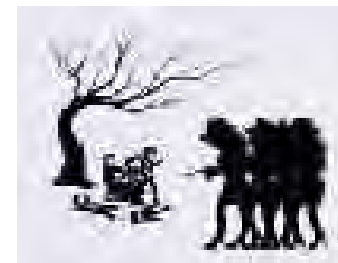
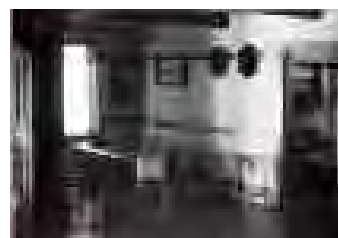
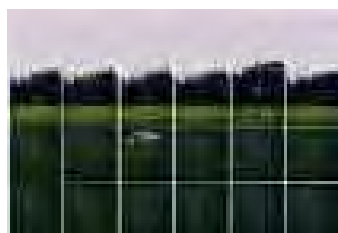
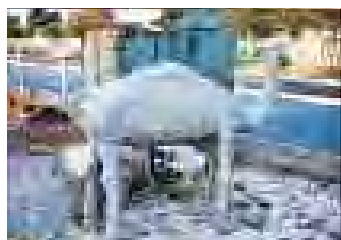
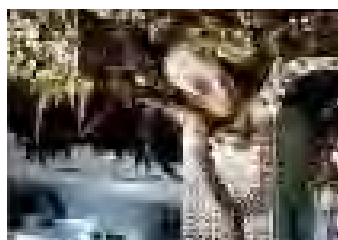
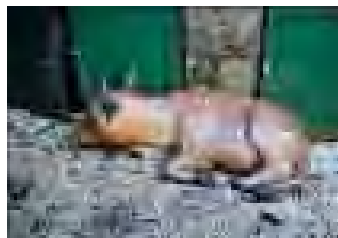


CE01378
Ramblas/Fotoestudio
Perla del Caribe 3, 1960-1970
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 70 cm

CE01379
Ramblas/Fotoestudio
Perla del Caribe 4, 1960-1970
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 70 cm

CE01380
Ramblas/Fotoestudio
Al Brian. (Serie boxeadores), 1960-1970
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 70 cm

CE01510
Raq Media Collective
Fragments From A Communist Latento, 2007
 Caja de luz
 60,96 x 45,07 cm



CE01555
Ramo, Sara
Zoo (Grupo F), 2006-2008
 Fotografía en color
 40 x 53 cm

CE01556
Ramo, Sara
Zoo (Grupo F), 2006-2008
 Fotografía en color
 40 x 53 cm

CE01557
Ramo, Sara
Zoo (Grupo F), 2006-2008
 Fotografía en color
 40 x 53 cm

CE01558
Ramo, Sara
Zoo (Grupo F), 2006-2008
 Fotografía en color
 40 x 53 cm

CE01559
Ramo, Sara
Zoo (Grupo F), 2006-2008
 Fotografía en color
 40 x 53 cm

CE01560
Ramo, Sara
Zoo (Grupo F), 2006-2008
 Fotografía en color
 40 x 53 cm

CE00310
Regueiro, María
De repente el último verano (I), 2001
 Fotografía digital
 49 x 72,3 cm

CE00311
Regueiro, María
De repente el último verano (II), 2001
 Fotografía digital
 49 x 72,3 cm

CE00080
Ribalta, Jorge
Sin título, 1995
 Fotografía en blanco y negro
 85 x 105 cm

CE00096
Ribalta, Jorge
Moderno, California, c. 1940, 1996-1997
 Fotografía en blanco y negro
 23,8 x 34,6 cm

CE00097
Ribalta, Jorge
Moderno, Francia, c. 1930, 1996-1997
 Fotografía en blanco y negro
 23,8 x 34,6 cm

CE00098
Ribalta, Jorge
Shaker, C, 1800, 1996-1997
 Fotografía en blanco y negro
 23,8 x 34,6 cm

CE00099
Ribalta, Jorge
Habitaciones, 1996-1997
 Fotografía en blanco y negro
 23,8 x 34,6 cm

CE00100
Ribalta, Jorge
Shaker, C, 1800, 1996-1997
 Fotografía en blanco y negro
 23,8 x 34,6 cm

CE01116
Ribas, Xavier
Sin título, (Duchas), 1994
 Fotografía en color
 120 x 140 cm

CE01117
Ribas, Xavier
Sin título, (Familia leyendo), 1995
 Fotografía en color
 120 x 140 cm

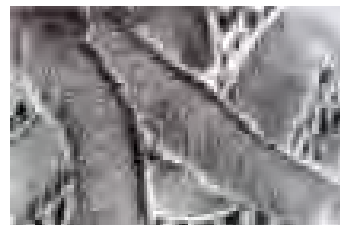
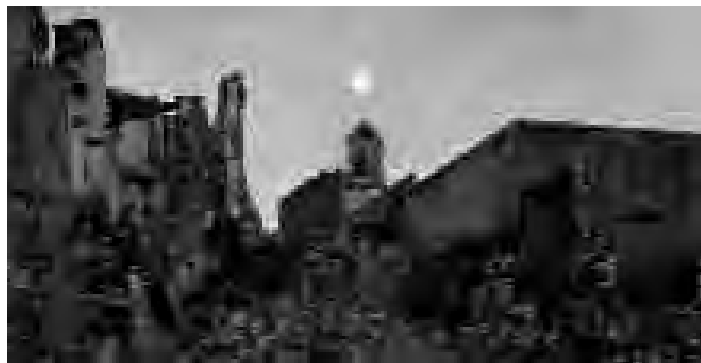
CE01375
Ribes, Jordi
Fusilamientos, 2008
 Tinta china sobre papel
 50 x 60 cm

CE00322
Riera Compte, Daniel
Alaska, mayo 1999, 1999
 Fotografía en color
 70 x 45 cm

CE01196
Ríos, Miguel Ángel
Sin título, (Serie: Fuego amigo), 2007
 Fotografía digital
 125 x 200 cm

CE00255
Ripollés
Sin título, 1951
 Óleo sobre lienzo
 60 x 45 cm

CE00043
Rivas, Humberto
Merçé, 1986
 Fotografía en blanco y negro
 45,2 x 36,5 cm



CE00142
Rivas, Humberto
Corbera de Ebro, 1998
 Fotografía en blanco y negro
 23,5 x 47 cm

CE00143
Rivas, Humberto
Mataró, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 23,5 x 47 cm

CE00113
Rivera Guiral, Mapi
Máscara de ocultación del llanto, 1997
 Fotografía en color
 200 x 124,2 cm

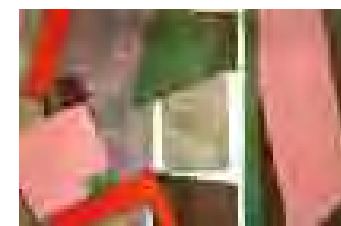
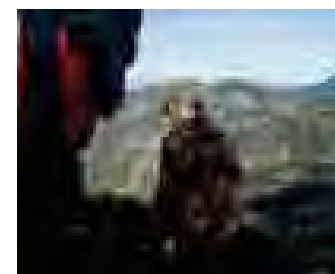
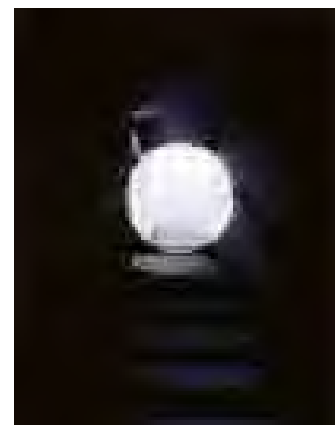
CE00114
Rivera Guiral, Mapi
Ella tenía el trabajo que hacer de cuidarse a sí misma, 1997
 Fotografía en color
 100 x 80 cm

CE00371
Rivera Turmo, Salvador
Sin título, (Ideografías), 1989
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 150 cm

CE00497
Rivera Turmo, Salvador
Ideografías n° 7, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 150 cm

CE00459
Rodero, Mila
Shangai 2001, 2001
 Fotografía en blanco y negro
 59,5 x 90 cm

CE00183
Romero Herrera, Beatriz
Sin título, 1997
 Cibachrome
 50,5 x 76,5 cm



CE00103
Rosenberg, Sara
Serie 3, La libertad es uno de los más preciosos dones, 1997
 Fotografía en blanco y negro
 35 x 149 cm

CE01012
Rousse, Georges
Madrid noir, 2006
 Fotografía en color
 166 x 130 cm

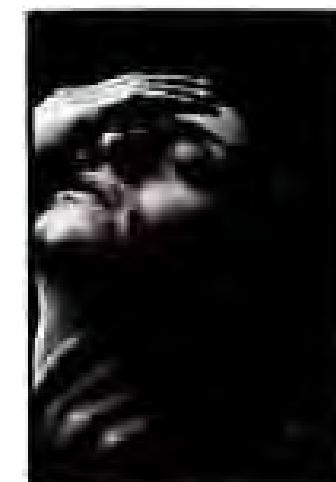
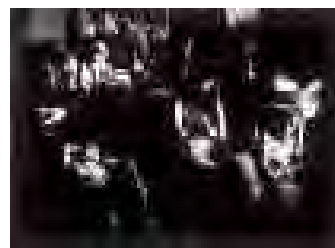
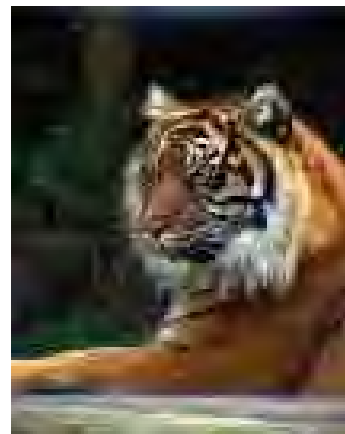
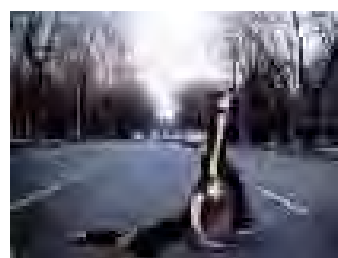
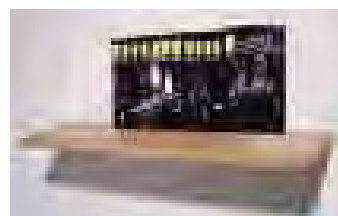
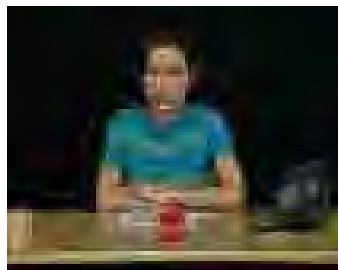
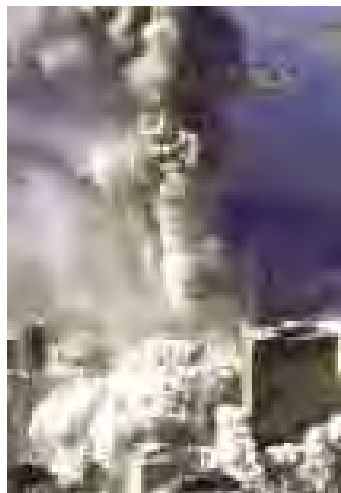
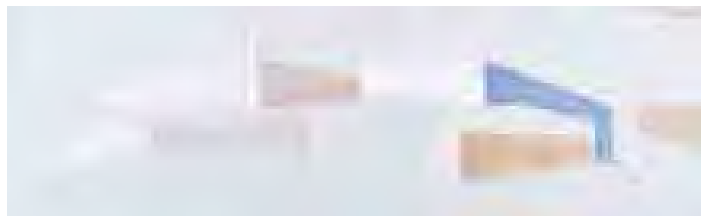
CE01013
Rousse, Georges
Madrid blanc, 2006
 Fotografía en color
 166 x 130 cm

CE01398
Rubia, Ángel de la
Pozo Sotón, Carretera a Pola de la Viana, 2007
 Fotografía en color
 120 x 147 cm

CE01399
Rubia, Ángel de la
Caza de Jabalí, 2008
 Fotografía en color
 147 x 120 cm

CE01055
Rubio Infante, Paula
Entre pecho y espalda, 2006
 DVD
 15'

CE01331
Rueda, Gerardo
Sin título, 1995
 Soldadura de hierro con pintura acrílica
 527 x 785 cm



CE00999
Rueda, Gerardo
Imagen VI, 1957
Óleo sobre lienzo
40 x 130 cm

CE01466
Ruff, Thomas
jpeg NY 15, 2007
Fotografía digital
263 x 188 cm

CE00276
Ruibal, Beatriz
La brújula del cuerpo, 2000
Serie de 20 fotografías
en blanco y negro
132 x 250 cm

CE00634
Ruido, María
La voz humana, 1997
Instalación
Vídeo Betacam
7'

CE00088
Ruiz de Infante, Francisco
Regla y nivel 1, 1996
Instalación
18 x 93 x 9 cm

CE01092
Ruiz, Francesc
World Nights (Collection), 2007
Instalación
26 x 80 cm x 20 cm

CE00471
Sádaba Fernández, Ixone
Citerón 1, 2002
Fotografía digital
100,5 x 133 cm

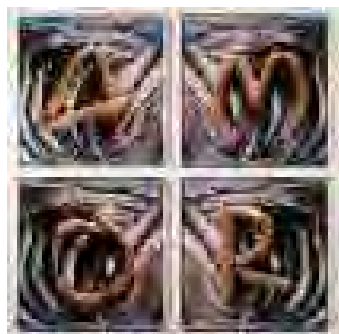
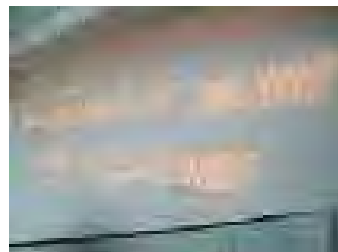
CE00773
Saiz, Manuel
Parallel Universes Meet at Infinity, 2004
Videoinstalación en dos canales
12' 29"

CE01187
Saiz, Manuel
Let's Think Positive, 2003
Instalación
40 x 220 cm

CE01089
Saldívar, César
Aire casi nube
(Serie: *Transiciones Juárez II*), 2006
Fotografía en blanco y negro
100 x 150 cm

CE01090
Saldívar, César
Nunca siempre nunca
(Serie: *Círculos Juárez III*), 2006
Fotografía en blanco y negro
150 x 100 cm

CE01497
Saldívar, César
Transiciones, Juárez II, 2006
Fotografía en blanco y negro
150 x 100 cm



CE00009
Sampedro, Martín
Tú, 1993
 Fotografía en color (papel fotográfico de color texturizado)(díptico)
 100 x 100 cm

CE00557
Sampedro, Martín
AMOR, 1991
 Cibachrome (políptico)
 200 x 200 cm

CE01525
Sánchez, Alberto
Monumento a los pájaros, 1957- 1958
 Fundición en bronce
 105 x 60 x 35 cm

CE00038
Sánchez, América
Sin título, 1985
 Fotografía en color
 21,5 x 20 cm

CE00039
Sánchez, América
Sin título, 1985
 Fotografía en color
 23,4 x 18,3 cm

CE01177
Sánchez Castillo, Fernando
Rich Cat Dies of Heart
Attack in Chicago, 2003
 Instalación
 80 x 200 cm

CE00250
Sánchez Fernández, Gervasio
El adolescente Salih Azem, torturado y asesinado, es abrazado por su padre, 1998
 Fotografía en blanco y negro
 58,5 x 90 cm

CE00251
Sánchez Fernández, Gervasio
Niño mutilado con su madre en el centro ortopédico, 1996
 Fotografía en blanco y negro
 50 x 37 cm

CE00252
Sánchez Fernández, Gervasio
Jugando a trineos en la pendiente, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 36,5 x 56,5 cm

CE00334
Sancho Avellán, Fernando
Jaime Ostos, Matador de toros, 2000
 Fotografía digital
 170,5 x 89,5 cm

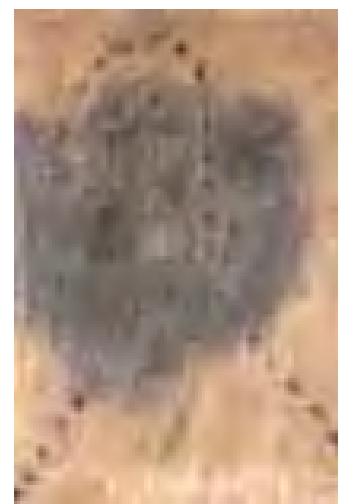
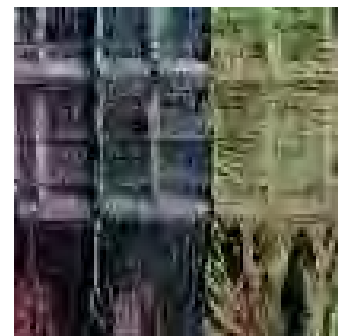
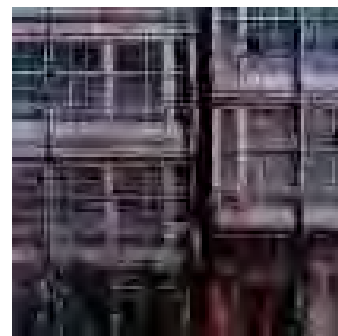
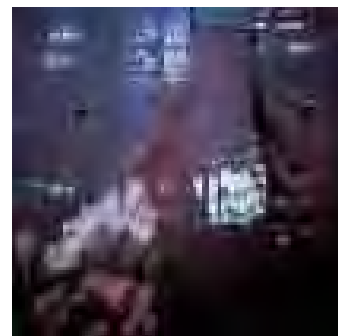
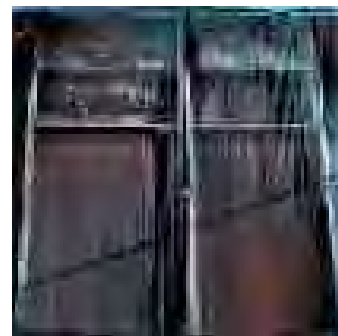
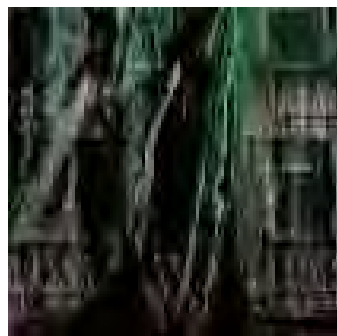
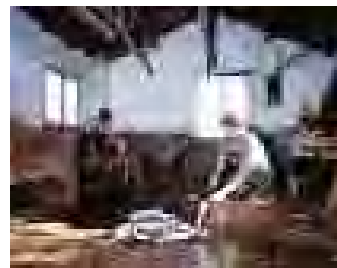
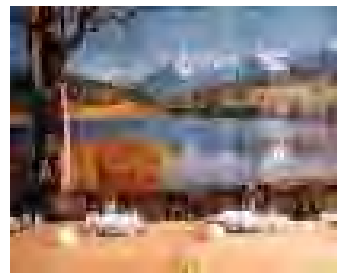
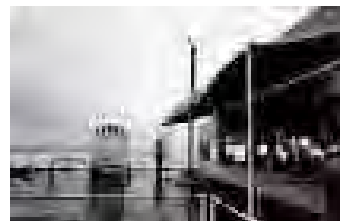
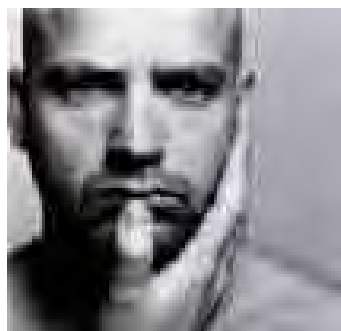
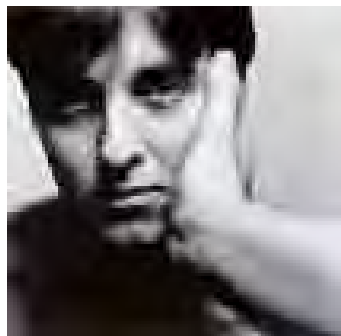
CE00590
Sande, Juan de
Sin título, 2002
 Fotografía en color
 103,5 x 80,5 cm

CE01468
Santalla, José Luis
Mónica Carroquino, 2006
 Fotografía digital Giclée
 88 x 73,5 cm

CE01469
Santalla, José Luis
Toño Camuñas, 2005
 Fotografía digital Giclée
 88 x 73,5 cm

CE01470
Santalla, José Luis
Beatriz Romero, 2005
 Fotografía digital Giclée
 88 x 73,5 cm

CE01471
Santalla, José Luis
Simone Nicotra, 2005
 Fotografía digital Giclée
 88 x 73,5 cm



CE00081
Santana, Juan Pablo
Pedro y yo, 1996
 Fotografía en blanco y negro
 65 x 65 cm

CE00082
Santana, Juan Pablo
Aíco y yo, 1996
 Fotografía en blanco y negro
 65 x 65 cm

CE01059
Santolaya de Suñer, Andrea
Cinema Europa, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 27 x 18,5 cm

CE00503
Santos, Paz
Latidos, 2002
 Técnica mixta
 49,5 x 87 x 102 cm

CE00504
Santos, Paz
Latidos, 2002
 Técnica mixta
 36 x 68,5 x 104 cm

CE00056
Sanz, Ángel
Praia Ancora, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 83,5 x 125 cm

CE01091
Sarduy, Severo
Paisaje, 1990
 Acrílico sobre papel
 58 x 48,5 cm

CE00601
Sastre, Martín
Montevideo, The Dark
Side of the Pop, 2004
 DVD
 13' 26"

CE00316
Sendón, Manuel
Sin título (Serie: Paisaxes), 1989-1991
 Fotografía en color
 50,6 x 59,6 cm

CE00317
Sendón, Manuel
Secadoiro de congnos, 1992
 Fotografía en color
 102 x 124,5 cm

CE01526
Sendón, Manuel
Sin título (Serie: Detrás da pel, Fachadas), 2004
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01527
Sendón, Manuel
Sin título (Serie: Detrás da pel, Fachadas), 2004
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01528
Sendón, Manuel
Sin título (Serie: Detrás da pel, Fachadas), 2004
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01529
Sendón, Manuel
Sin título (Serie: Detrás da pel, Fachadas), 2004
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01530
Sendón, Manuel
Sin título (Serie: Detrás da pel, Fachadas), 2004
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01531
Sendón, Manuel
Sin título (Serie: Detrás da pel, Fachadas), 2004
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE00269
Serrano Rueda, Santiago
Yocasta, 1986
 Óleo sobre lienzo
 225 x 150 cm



CE00049
Serrano, Carlos. G,A,H,
Berlín, Julio 1988, 1995
 Fotografía en blanco y negro
 28,1 x 19,1 cm

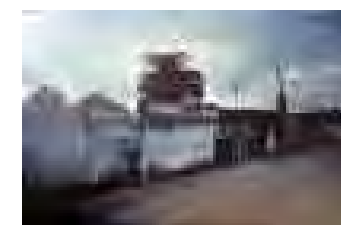
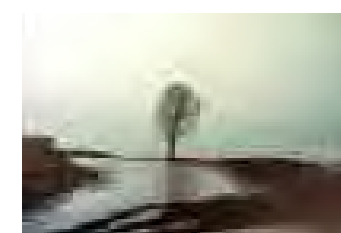
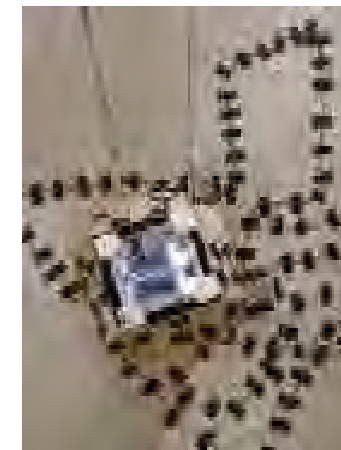
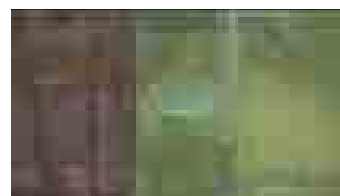
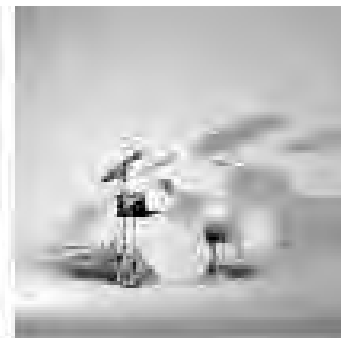
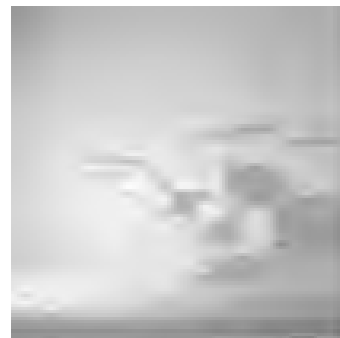
CE00050
Serrano, Carlos. G,A,H,
Perfil Femenino
(Roma, Noviembre 1988), 1995
 Fotografía en blanco y negro
 28 x 19,2 cm

CE00051
Serrano, Carlos. G,A,H,
Apolo Belvedere
(El Vaticano, Diciembre 1988), 1995
 Fotografía en blanco y negro
 28 x 19,2 cm

CE00052
Serrano, Carlos. G,A,H,
El Vaticano, Diciembre 1988, 1995
 Fotografía en blanco y negro
 28 x 19,2 cm

CE00756
Sicilia, José María
Black and White Frame Flower VI
Tulipanes y Flores, 1986
 Acrílico sobre lienzo
 260 x 300 cm

CE01467
Sierra, Santiago
Obstrucción de una vía
con un contenedor de carga, 1998
 Fotografía en blanco y negro (díptico)
 216 x 316 cm



CE01195
Silva, Carolina
Solo Player, 2007
 Fotografía digital (Políptico)
 73 x 73 cm cada una

CE00801
Silvo, Daniel
Rothkovision 2.0, 2003
 DVD
 4'

CE00553
Solano, Susana
Mar de Galilea, 1986
 Hierro soldado
 38 x 140 x 307 cm

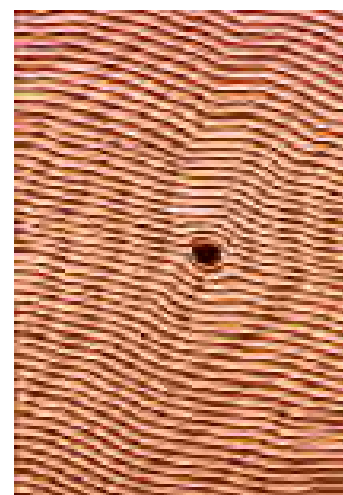
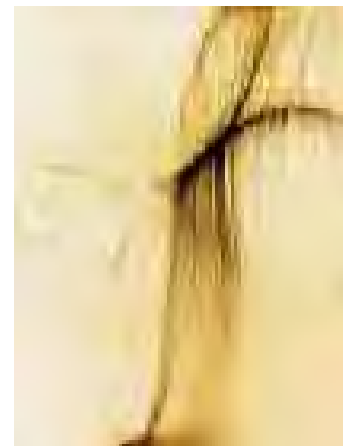
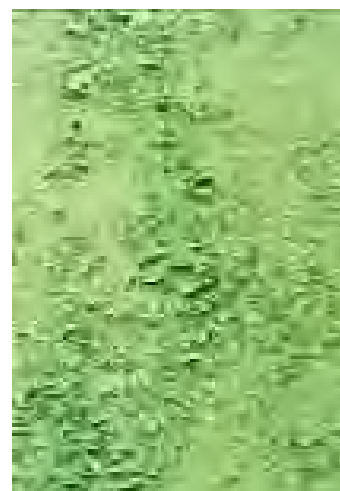
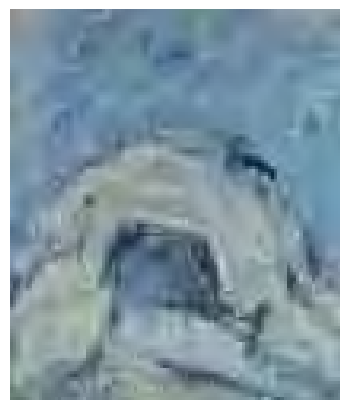
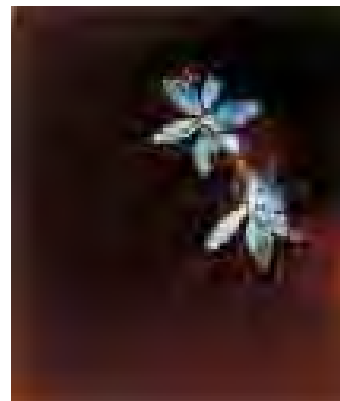
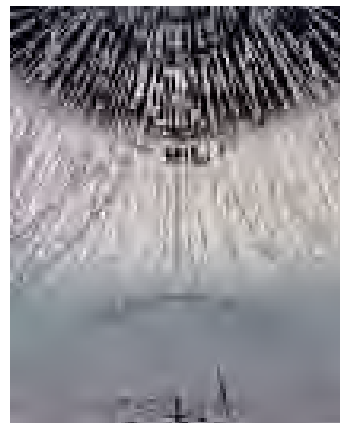
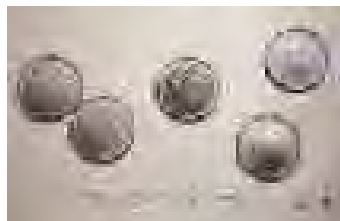
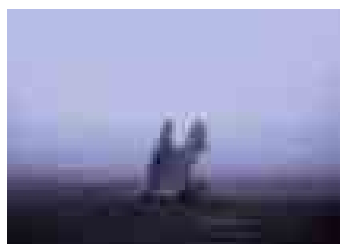
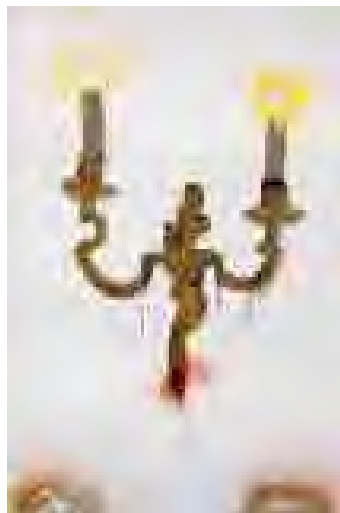
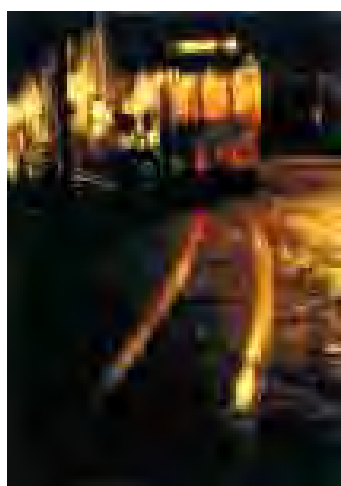
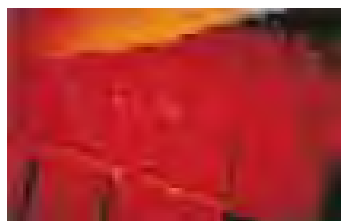
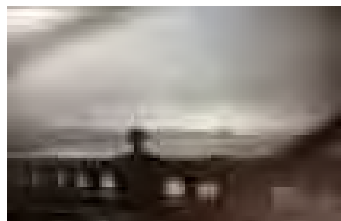
CE00610
Solís, Mar
Testamento, 2003
 Bronce patinado y chapa
 de hierro grabada a mano
 42 x 25 x 25 cm

CE01002
SON DA
Audio Video Constellation, 2005-2006
 Instalación multimedia (detalle)

CE00065
Sonseca Vega, Manuel
Camino de Miranda do Douro, 1995
 Cibachrome
 15 x 22,3 cm

CE00066
Sonseca Vega, Manuel
Algarbe, 1993
 Cibachrome
 15 x 22,3 cm

CE00067
Sonseca Vega, Manuel
Tías os Montes, 1993
 Cibachrome
 15 x 22,3 cm



CE00068
Sonseca Vega, Manuel
A Ver o Mar, 1993
Cibachrome
15 x 22,3 cm

CE00373
Sonseca Vega, Manuel
Cine Duplex, 1994
Fotografía en color
62,5 x 92,5 cm

CE00374
Sonseca Vega, Manuel
Lisboa, 1993
Fotografía en color
62,5 x 92,5 cm

CE01101
SOÑAB
Cinética - Transformante - Presencia I, 2007
Técnica mixta sobre papel
150 x 100 cm

CE00107
Soto, Montserrat
Sin título, 1998
Fotografía en color
83 x 120 cm

CE00500
Stefanova, Dora
Eclosión, 2002
Instalación
Medidas variables

CE01106
Studzinska, Jolanta
Al - Wzrok, 2006
Acrílico sobre lienzo
190 x 150 cm

CE00140
Suárez, Antonio
Sin título, (La Coruña), 1987
Fotografía en blanco y negro
39 x 58,2 cm

CE00141
Suárez, Antonio
Escuela de Guardias Jóvenes, 1983
Fotografía en blanco y negro
38 x 57 cm

CE00048
Taberno, Antonio
Rais de lune, 1994
Fotografía en color
57 x 47,5 cm

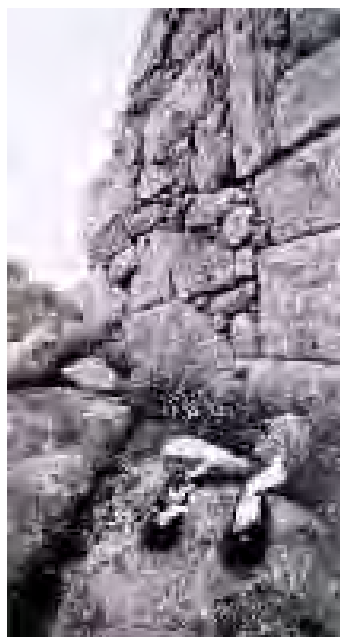
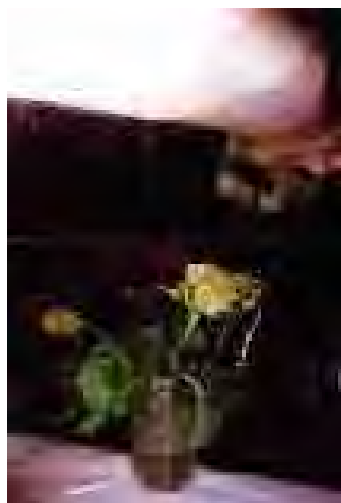
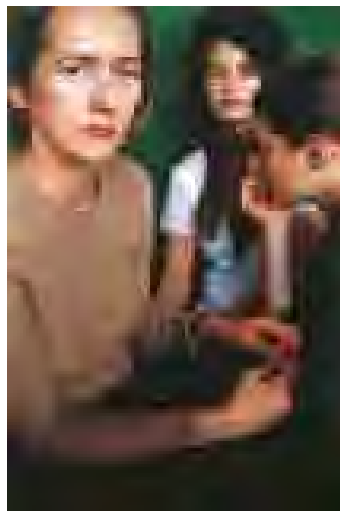
CE00062
Teixidor, Jordi
Sin título, 1984
Óleo sobre lienzo
190 x 160 cm

CE01018
Teixidor, Jordi
Rojo, 1996
Óleo sobre lienzo
180 x 100 cm

CE01487
Thiel, Frank
Stadt 12/20 (Berlin), 2005
Fotografía en color
240 x 178 cm

CE01372
Tillmans, Wolfgang
Freischwimmer 38, 2004
Fotografía en color
240 x 180 cm

CE00578
Tjungurrayi, Helicopter Joey
Wandagu, 1999
Acrílico sobre lienzo
119 x 80 cm



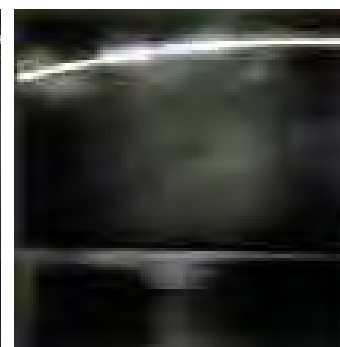
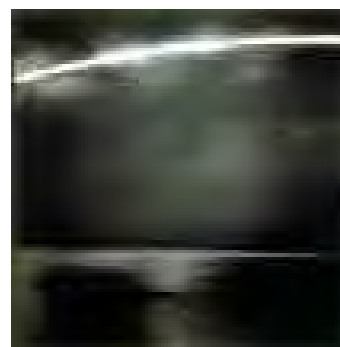
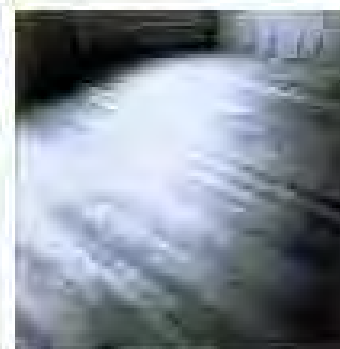
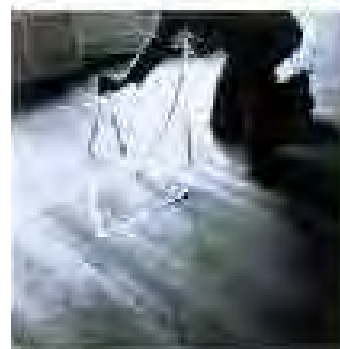
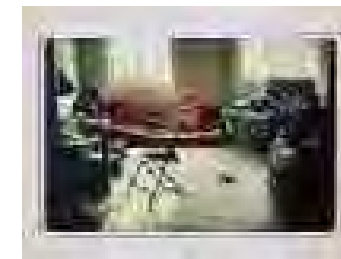
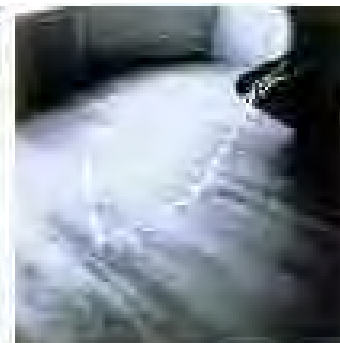
CE01400
Tornero, Miguel Ángel
Hay algo ahí fuera que también está aquí dentro, 2008
 Fotocollage
 Medidas variables

CE01401
Tornero, Miguel Ángel
Hipersensibilidad, 2008
 Fotografía en color
 152 x 98,5 cm

CE00461
Torrado Zamora, Laura
Las esquinas del espejo II, 2000
 Fotografía en color
 190 x 124 cm

CE00591
Torres, Francesc
Sin título (Mercedes), 2002
 Fotografía en blanco y negro
 220 x 127 cm

CE00613
Torres, Francesc
Libro: Frágil es la llama, 2003
 7 Fotografías en blanco y negro con texto (detalle)
 40 x 30 cm (cada una)

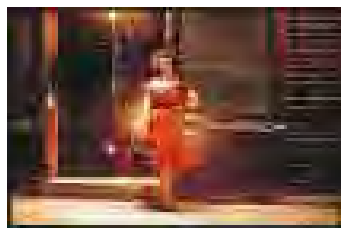


CE01009
Torres, Francesc
Three-dimensional Analysis of a Triangle, 1973
 Fotografía en blanco y negro (políptico)
 113 x 113 cm

CE01010
Torres, Francesc
Tivo Distances, 1972
 Fotografía en blanco y negro (díptico)
 50 x 100 cm

CE01011
Torres, Francesc
5 Apartaments, 1974
 Maleta con diapositivas y documentos (detalle)

CE00326
Trejo Lejido, Juan Pedro
Sandra, enero 2001, 2001
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 49 x 49 cm



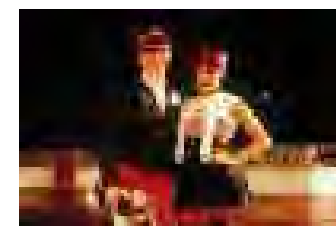
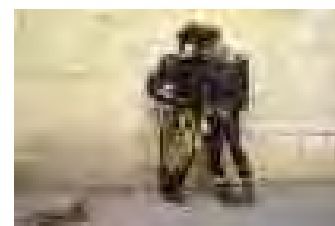
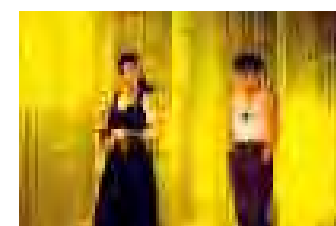
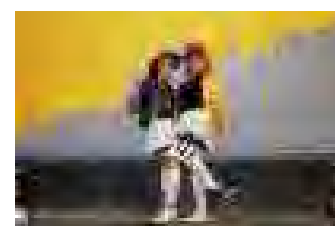
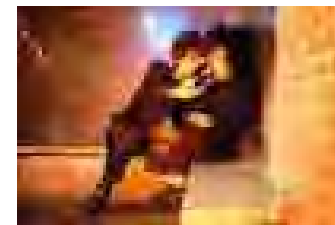
CE00156
Trillo, Miguel
En la puerta del pub King Créole, 1989
 Cibachrome
 36,8 x 56,6 cm

CE00157
Trillo, Miguel
Fondo sur del Estadio Bernabéu, 1990
 Cibachrome
 37 x 57 cm

CE01094
Trillo, Miguel
Retratos del fanzine Rockocó, Madrid, 1980-1984
 Fotografía digital en blanco y negro sistema Lambda
 124 x 200 cm

CE01095
Trillo, Miguel
Pop Purri, La Nueva Ola Madrileña en vivo, 1979-1984
 Fotografía digital sistema Lambda
 124,5 x 197 cm

CE01096
Trillo, Miguel
Madrid en los años 80, 1980-1990
 Fotografía digital sistema Lambda
 124 x 200 cm



CE01429
Trillo, Miguel
Domingo en Azca-Nuevos Ministerios, 1989
 Fotografía digital sistema Lambda
 50 x 70 cm

CE01430
Trillo, Miguel
Miembros de Rolling Breakers en Azca- Nuevos Ministerios, 1986
 Fotografía digital sistema Lambda
 50 x 70 cm

CE01431
Trillo, Miguel
En la puerta del pub Tránsito Sur, 1989
 Fotografía digital sistema Lambda
 50 x 70 cm

CE01432
Trillo, Miguel
Domingo en el Rastro, 1983
 Fotografía digital sistema Lambda
 50 x 70 cm

CE01433
Trillo, Miguel
En la Plaza de los Cubos, 1989
 Fotografía digital sistema Lambda
 50 x 70 cm

CE01434
Trillo, Miguel
En la sala Rock-Ola, 1983
 Fotografía digital sistema Lambda
 50 x 70 cm

CE01435
Trillo, Miguel
Junto al bar La Bobia, 1982
 Fotografía digital sistema Lambda
 50 x 70 cm

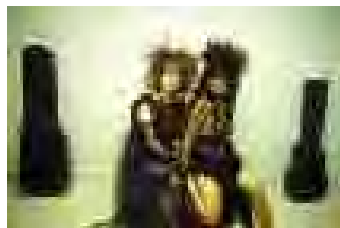
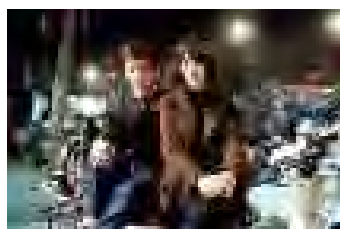
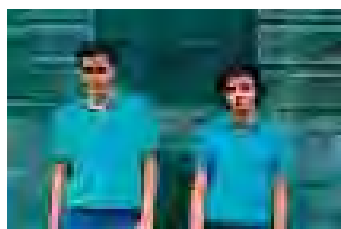
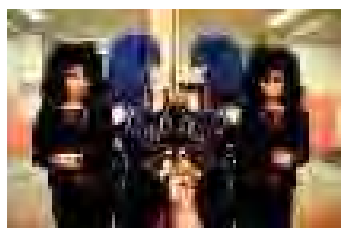
CE01436
Trillo, Miguel
En el concierto de Rolling Stones en el estadio Calderón, 1982
 Fotografía digital sistema Lambda
 50 x 70 cm

CE01437
Trillo, Miguel
Por el centro, 1995
 Fotografía digital sistema Lambda
 50 x 70 cm

CE01438
Trillo, Miguel
Miembros de Cadena Perpetua junto a la sala Rock-Ola, 1983
 Fotografía digital sistema Lambda
 50 x 70 cm

CE01439
Trillo, Miguel
Ana y Pito en el concierto de Parálisis Permanente en el Colegio mayor Méndez, 1983
 Fotografía digital sistema Lambda
 50 x 70 cm

CE01440
Trillo, Miguel
En la discoteca Four Roses, 1988
 Fotografía digital sistema Lambda
 50 x 70 cm



CE01441
Trillo, Miguel
 Junto a la discoteca Voltereta, 1990
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01442
Trillo, Miguel
 Celia y May en la sala Rock-Ola, 1983
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01443
Trillo, Miguel
 Junto a la discoteca Pachá, 1987
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01444
Trillo, Miguel
 B-boys en el barrio de Entrevías, 1994
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01445
Trillo, Miguel
 Junto a la discoteca La Cueva en una concentración mod, 1991
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01446
Trillo, Miguel
 Junto al pub King Creole, 1989
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

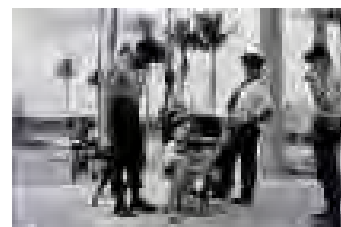
CE01447
Trillo, Miguel
 Junto a la sala Universal, 1986
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01448
Trillo, Miguel
 Guitarristas de Cadena Perpetua en el camerino del festival Lega-Rock, 1984
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01449
Trillo, Miguel
 Guitarrista de Los Forajidos con un compañero de trabajo, 1991
Fotografía digital sistema Lambda
60 x 60 cm

CE01450
Trillo, Miguel
 Rayo y Klaus (BBP) junto a uno de sus grafitis, 1991
Fotografía digital sistema Lambda
60 x 60 cm

CE01451
Trillo, Miguel
 Junto al pub El Císter, 1986
Fotografía digital en blanco y negro sistema Lambda
60 x 70 cm



CE01452
Trillo, Miguel
 Junto a la sala Tránsito Sur, 1989
Fotografía digital en blanco y negro sistema Lambda
60 x 70 cm

CE01453
Trillo, Miguel
 A la salida de El Gran Musical en la sala Consulado, 1983
Fotografía digital en blanco y negro sistema Lambda
60 x 70 cm

CE01454
Trillo, Miguel
 A la salida de El Gran Musical en la sala Consulado, 1980
Fotografía digital en blanco y negro sistema Lambda
60 x 70 cm

CE01455
Trillo, Miguel
 En el concurso de Rock Diputación en la Plaza de las Ventas, 1986
Fotografía digital en blanco y negro sistema Lambda
60 x 70 cm

CE01456
Trillo, Miguel
 En el Rock Festival, 1983
Fotografía digital en blanco y negro sistema Lambda
60 x 70 cm

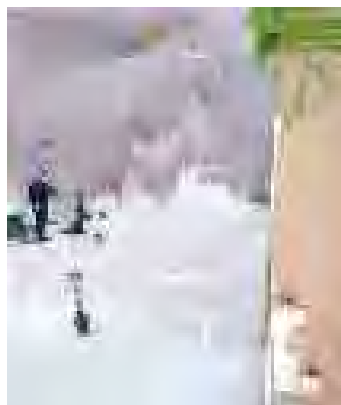
CE01457
Trillo, Miguel
 May en la sala Rock-Ola, 1982
Fotografía digital en blanco y negro sistema Lambda
60 x 70 cm

CE01458
Trillo, Miguel
 En Leicester Square, 1981
Fotografía digital en blanco y negro sistema Lambda
60 x 70 cm

CE00149
Trobat Bernier, Rafael
 Mediodía, 1997
Fotografía en blanco y negro
38 x 56,5 cm

CE00150
Trobat Bernier, Rafael
 La vendedora de la catedral, 1993
Fotografía en blanco y negro
38 x 56,5 cm

CE00372
Trobat Bernier, Rafael
 Tomás y las Águedas, febrero 2000, 2000
Fotografía en blanco y negro virada al selenio
61,5 x 91 cm



CE00501
Troya, Ana
Dibujando con luz, 2002
 Fotografía en color (políptico)
 33 x 50 cm (cada una)

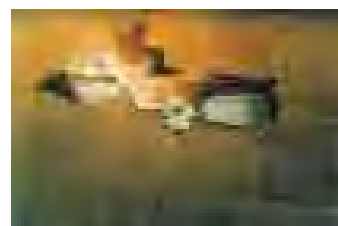
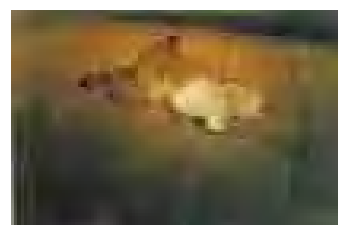
CE01428
Ugalde, Juan
Viaje a lo desconocido, 2008
 Técnica mixta sobre tela
 230 x 200 cm

CE00473
Urraco
Sandro, 2002
 Fotografía en color
 129 cm x 97,8 cm



CE01459
Urzay, Darío
Vértice del observador (tan cerca) II, 2008
 Técnica mixta sobre aluminio
 280 x 200 cm

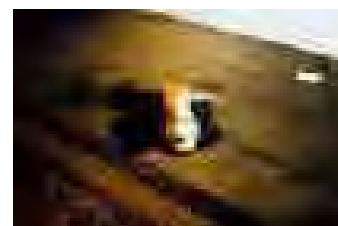
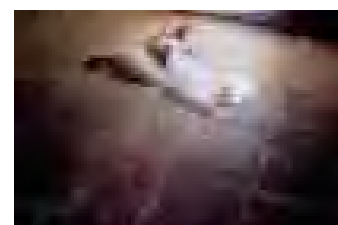
CE00324
Valbuena Carabaña, Juan
Sin título (Serie: La ancha frontera),
 noviembre 1999, 1999
 Fotografía en blanco y negro
 virada al sulfuro
 27,7 x 27,7 cm



CE00325
Valbuena Carabaña, Juan
Sin título (Serie: La ancha frontera),
 diciembre 2000, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 virada al sulfuro
 27,7 x 27,7 cm

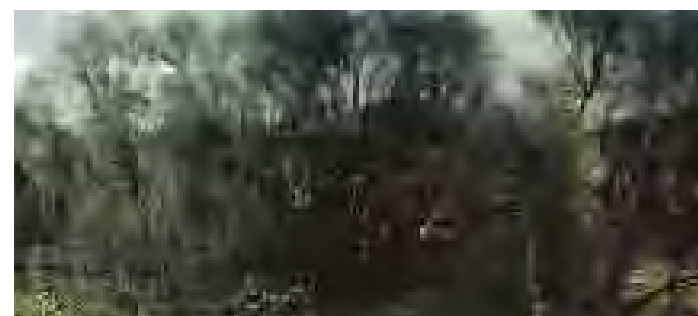
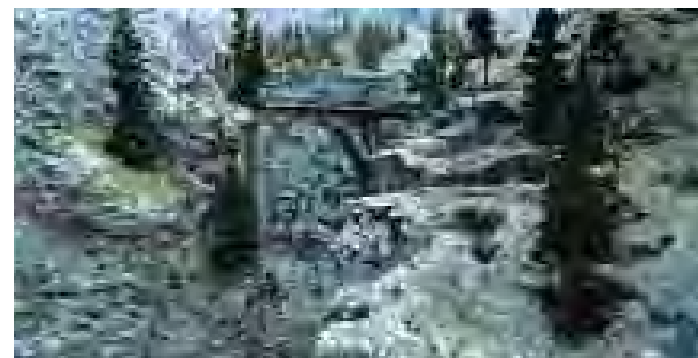
CE00091
Valldosera, Eulalia
Charco III, 1992-1993
 Fotografía en color
 50 x 75 cm

CE00092
Valldosera, Eulalia
Charco II, 1992-1993
 Fotografía en color
 50 x 75 cm



CE00802
Valldosera, Eulalia
Charco I, 1992-1993
 Fotografía en color
 50 x 75 cm

CE01176
Valldosera, Eulalia
Charco IV, 1993
 Fotografía en color
 50 x 74,5 cm

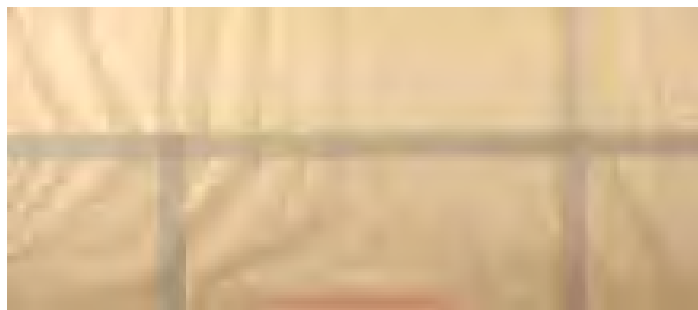
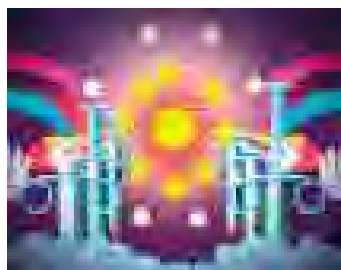
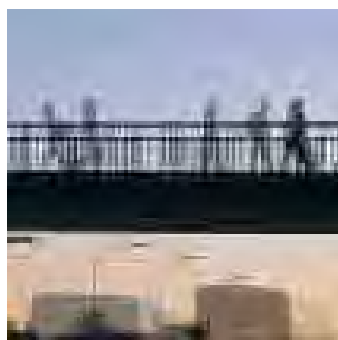
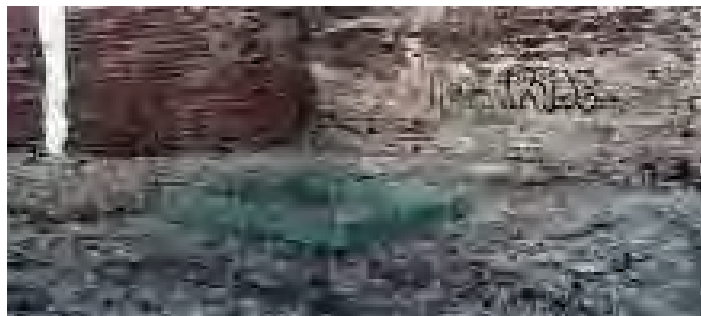


CE00248
Vallhonrat, Javier
ETH # 4, (Wiesner corta), 2000
 Fotografía en color (Procedimiento
 híbrido digital y químico Cymbolic)
 116 x 236,6 cm

CE00249
Vallhonrat, Javier
ETH # 19, (Maqueta 2), 2000
 Fotografía en color (Procedimiento
 híbrido digital y químico Cymbolic)
 116 x 236,6 cm

CE00462
Vallhonrat, Javier
Acaso # 28, 2001
 Fotografía digital
 91 x 170 cm

CE01406
Vallhonrat, Javier
Limpicristal # 74, 2003
 Fotografía en color
 92 x 170,5 cm



CE01407
Vallhonrat, Javier
Corralito # 34, 2001
 Fotografía en color
 170,5 x 92 cm

CE00152
Vallhonrat, Valentin
Sin título (Room for Love), 2000
 Fotografía en color
 173,5 x 218 cm

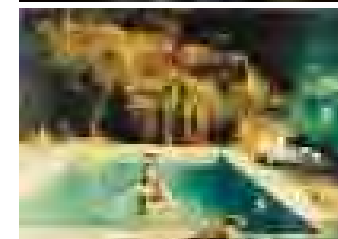
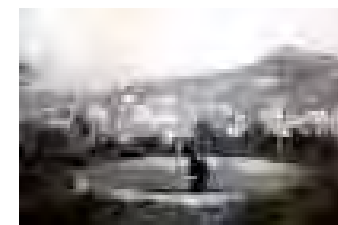
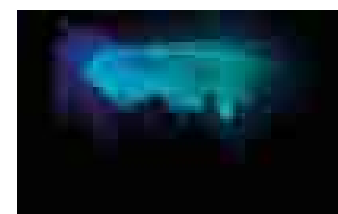
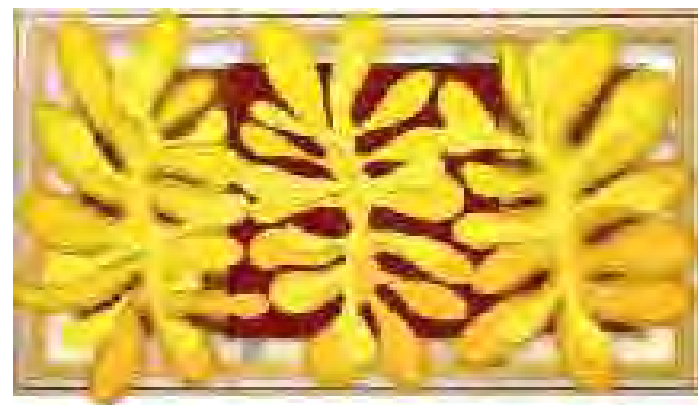
CE01069
Vasa, Nuno
If I Knew You Were Coming I'd Have Painted Myself, 2005
 Collage
 200 x 200 cm

CE00751
Vasava Artworks
Jerry's Backenzahnoperationsträumelein, 2004
 DVD (Infografía)
 4'

CE01098
Vázquez, Manuel
East West 002, 2007
 Fotografía en color
 55 x 133 cm

CE00779
Vélez, Patricio
Sin título (Serie: Piel de boa, 1), 1977
 Pintura con base de caseína
 60,7 x 136 cm

CE00780
Vélez, Patricio
Sin título (Serie: Piel de boa, 2), 1977
 Pintura con base de caseína
 60,7 x 136 cm



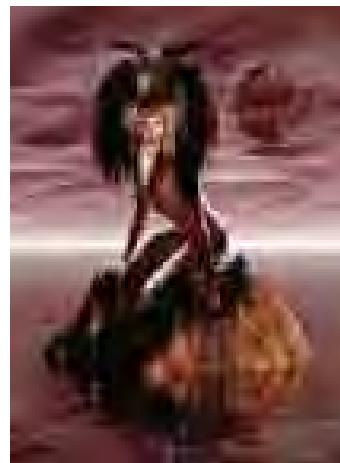
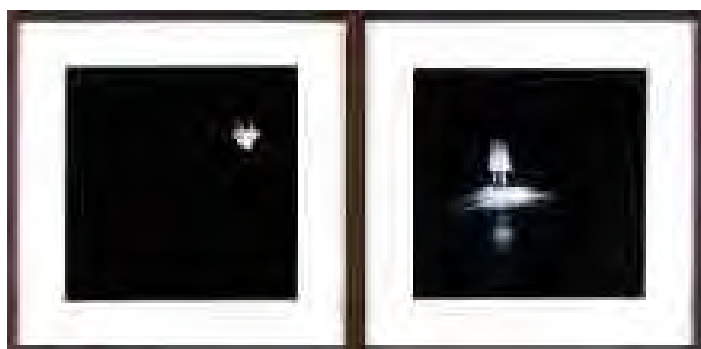
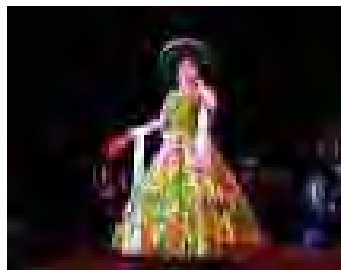
CE00794
Verbis, Daniel
Avance vegetal, 2004
 Collage
 163 x 293 cm

CE00463
Vidal Mari, Susana
Making Relations Revision (Fanny), 2002
 Fotografía digital
 125,5 x 140,2 cm

CE01206
Vidal, Alejandro
From the Painful Truth, 2007
 Fotografía en color
 125 x 185 cm

CE01207
Vidal, Alejandro
Pushing up the Power, 2007
 Video monocal
 1' 40"

CE00120
Vieta, Mayte
Tan sólo son mis fantasmas, 1996
 Fotografía en color (diptico)
 67,7 x 98 cm (cada una)



CE01115
Vieta, Mayte
En la nada II, 2007
Fotografía en color
100 x 250 cm

CE00753
Villalonga, Rocío
La muerte chiquita, 2003
DVD en sistema PAL
90'

CE01047
Villar Vázquez, Francisco
El Bosque (Olga y la piscina), 2006
Fotografía en blanco y negro (diptico)
48x 96 cm

CE00339
Villarrubia, Álvaro
Life on Mars, 2000
Fotografía en color
140 x 100 cm

CE00479
Villarrubia, Álvaro
Sangre I, 2002
Fotografía en color
125 x 100 cm

CE00798
Villarrubia, Álvaro
Salomé, 2004
Fotografía en color
125 x 100 cm

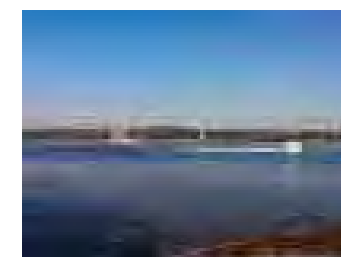
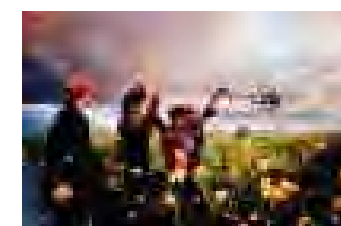


CE00335
Vioque, Luis
Es Grau, Menorca, julio 1997, 1997
Fotografía en blanco y negro
virada al sulfuro
10 x 33,7 cm

CE00336
Vioque, Luis
Praia de Barril, 2001
Fotografía en blanco y negro
virada al sulfuro
10,2 x 33,9 cm

CE00337
Vioque, Luis
Cuenca, 2001
Fotografía en blanco y negro
virada al sulfuro
11 x 33,7 cm

CE00338
Vioque, Luis
Membrilla, Ciudad Real,
noviembre 1998, 1998
Fotografía en blanco y negro
virada al sulfuro
10,3 x 33,7 cm

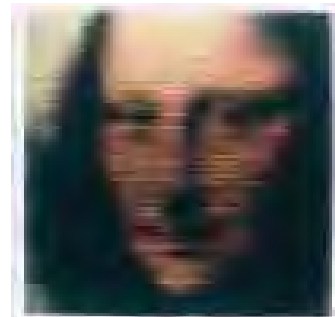
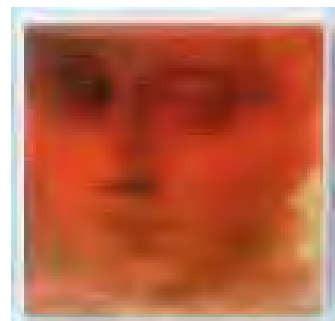
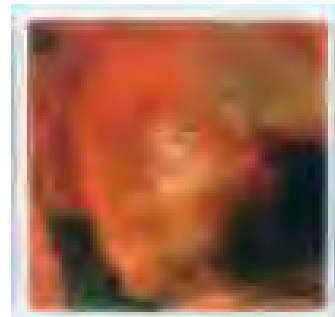
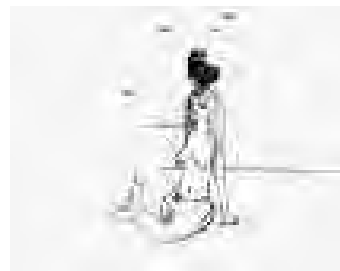
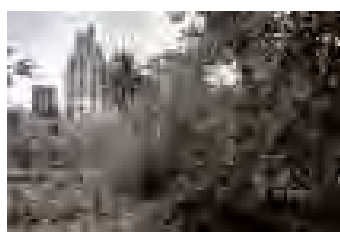
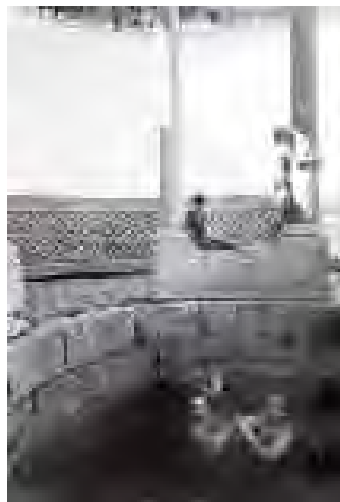
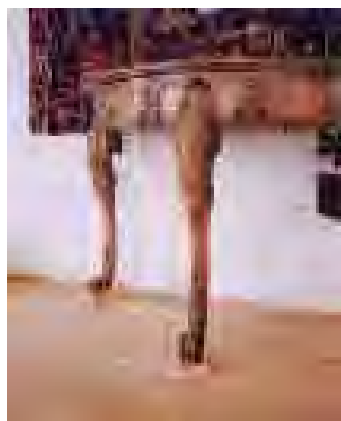
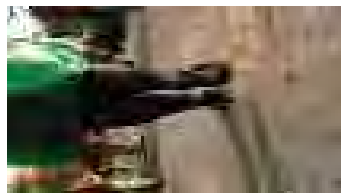
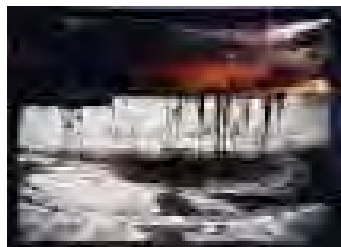


CE00323
Visitación, Óscar Riera Compte, Daniel
Sin título (Vampiro), 1999
Fotografía en blanco y negro
34,5 x 70 cm

CE00979
Vostell, Wolf
Dé-coll/age video films 1963-1971
Vídeo Betacam digital
49'

CE00778
Webb, Alex
San Ysidro, California, Maxico
(Serie: Border Crossings), 1979
Fotografía en color
46,3 x 71 cm

CE01197
Welch, Roger
Hudson River, 2005
DVD monocal
6' 65"



CE01357
Wet, Ryno de
Bleeding Sky
 (Serie: "No man's Land), 2007
 Fotografía digital Gicleé
 62,7 x 84,1 cm

CE01356
Whettnall, Sophie
Over the sea, 2007
 Vídeo HDV
 9' 58"

CE00982
Wurm, Erwin
Venezianischer Barock, 2005
 Fotografía en color
 81 x 69 cm

CE00124
Zabalza, Ramón
Sin título, 1981
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 57 x 38 cm

CE00125
Zabalza, Ramón
Sin título, 1981
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 38 x 56 cm

CE00126
Zabalza, Ramón
Mondáriz, Pontevedra, 1989
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 29,7 x 44 cm

CE01056
Zamora, Juan
Media sirena, 2006
 Animación en DVD
 10'

CE01057
Zamora, Juan
Media mosca, 2006
 Animación en DVD
 10'

CE00536
Zanzoni, Daniela
Tiziano, 2002
 Impresión digital sobre acetato
 19 x 19,5 cm

CE00537
Zanzoni, Daniela
Ginebra de Leonardo, 2002
 Impresión digital sobre acetato
 19 x 19,5 cm

CE00538
Zanzoni, Daniela
La odalisca de Ingres, 2002
 Impresión digital sobre acetato
 19 x 19,5 cm

CE00539
Zanzoni, Daniela
Rafael, 2002
 Impresión digital sobre acetato
 19 x 19,5 cm

CE00540
Zanzoni, Daniela
Leonardo, 2002
 Impresión digital sobre acetato
 19 x 19,5 cm

CE00541
Zanzoni, Daniela
La Gioconda de Leonardo, 2002
 Impresión digital sobre acetato
 19 x 19,5 cm

CE00145
Zárraga, María
Joya verde, 2000
 Fotografía en color
 210 x 410,8 cm

CE00297
Zárraga, María
Eléctrica I, 1998
 Fotografía en color
 170 x 120 cm

CE01394
Zárraga, María
Ciudad rota I, 2007
 Instalación (fotografía digital
 sobre duraclear y fluorescentes)
 150 x 320 cm

Índice de artistas
Artist Index

Aballí, Ignasi	30, 233	Bigas Luna, Juan José	244	Dávila, Ricky	267
Abramovic, Marina	32, 233	Bjarnadottir, Magrét	112, 299	Delgado, Evaristo	267
Acevedo, Gabriel	233	Blanco, Miguel Ángel	244	DFS Discoteca Flaming Star	267, 268
Acosta, Rubén	233	Blanco, Vicente	245	Días & Riedweg	82, 268
Adillo, José	233	Blasco, Elena	245	Díaz Burgos, Juan Manuel	268
AES + F Group	34, 233	Blasco, Isidro	245	Díaz Cue, Iván	268
Agredano, Rafael	233	Blassi, Jaume	246	Díaz Maroto, José María	269
Aguilar, Sergi	234	Bleda y Rosa	66, 246	Diego, Amaia de	269
Aláez, Ana Laura	36, 234	Bofarull-Viladás, Ángel	246	Dis Berlin	269
Albarracín, Pilar	38, 234	Bonet Mulet, Pep	246	Doiz, Miren	269
Alcaín, Alfredo	234	Bracho, Juan Carlos	246	Dolcet, Elías	269
Alcolea, Carlos	234	Brun, Rosa	246	Dolcet, Juan	270
Allende, Patricia	234	Bush, Andrew	247, 248	Domingo Castellanos, Manuel	270
Almárcegui, Lara	40, 234				
Alonso, Pablo	234, 235	Cabello / Carceller	68, 248	El Hortelano	270
Álvarez Yagüe, Julio	235	Cabrera, Patricio	248	El Perro	84, 270
Álvarez, Rafael	235	Calapez, Pedro	248	Emperador, Leopoldo	270
Alvargonzález, Chema	235	Calvet, Carlos	248	Entrena, Rosa	270
Amat, Frederic	235	Calvo, Carmen	70, 248, 249	Equipo 57	86, 270, 271
Amondarain, José Ramón	236	Campano, Javier	249, 250	Erró, Gudmundur	88, 271
Ampudia, Eugenio	42, 236	Campoy, Alex	250	Esclusa, Manuel	271
Anderloni, Guido	236	Cano, Jorge	250	Eskinja, Igor	271
Andrés, Carlos de	236	Cano Ambrós, Juan Luis	250, 251		
Anleo, Xoán	236	Canogar, Diego	251	Falces, Manuel	271
Anta, Paula	236	Canogar, Rafael	251	Fernández de Agirre, Alberto	271
Apóstol, Alexander	44, 237	Cánovas, Carlos	251	Ferrer, Andrés	272
Aramberri, Ibon	46, 237	Capllonch, Biel	251, 252	Ferrer, Esther	90, 272
Arce, Javier	48, 237	Caramés, Vari	252	Font Marqués, Antoni	272
Arias Lozano, Cristina	237	Cardells, Joan	252	Fontcuberta, Joan	272
Arroyo, Eduardo	237	Cardelús, Maggie	72, 252	Förg, Gunther	272
Asín Lapique, Luis	237, 238	Carrasco, Nuria	253	Formiguera, Pere	272
Athanassiadis, Christos	238	Carrera Muñoz, José Antonio	253	Francés, Álex	273
Aya, Atín	238, 239	Casajús, Concha	253	Freixa, Ferrán	273
Ayguavives, Mario de	239	Casares, Ignacio	253	Frisuelos, José	273
		Casas, Ana	253	Fröhlich, Philipp	92, 273
		Cases, Ricardo	254	Fuentes Fonseca, José Emilio	273
		Castillo, Naia del	254		
Badiola, Txomin	50, 239	Castro Prieto, Juan Manuel	74, 254-262	Gadea, Patricia	274
Ballen, Roger	239	Castro Ortega, Pedro	263	Gagnum, Nicole	274
Ballester, Juan Pablo	239	Catalá, Roca	263	Gaillard, Cyprien	94, 274
Ballester Moreno, Antonio	52, 240	Catania, Ricardo	263	Galindo, Jorge	96, 274
Ballester, José Manuel	54, 240	Catany, Toni	263, 264	Gallar, Rafa	275
Balsells, Sandra	240	Ceballos, Tomy	264	García, Carmela	98, 32, 275
Banet, Rosalía	240	Ceesepe	264	García, Dora	100, 275
Baroja Collet, Juan Luis	240	Chancho, Joaquim	264	García Collado, Raúl	275
Basaguren, Endika	240	Chirino, Martín	264	García Rodero, Cristina	102, 276, 277
Basilico, Gabriele	56, 240	Chust Peters, Daniel	264	García Román, Benito	277
Baylón, Luis	58, 241	Cobo, Chema	264	García Sáenz, Alberto	277
Bayona, Fernando	242	Conesa, Chema	76, 265	García-Alix, Alberto	104, 277-293
Belinchón, Raúl	242	Congost, Carles	78, 265		
Belinchón, Sergio	242, 243	Costa, Matías	265	Gargallo, Pablo	293
Ben-Ner, Guy	60, 243	Costus	265	Garraza, Kepa	293
Bergasa, Miguel	243	Curto, Enric	265, 266	Garrido, Amparo	294
Berkowitz, Terry	243	Curto, Félix	266	Gaüeca, Miguel Ángel	294
Bermejo, Karmelo	62, 243			Genovés, Pablo	294
Bermejo, Natividad	243			Giacometti-Stampa, Alberto	294
Bernabeu, Mira	244	D'Ors, Esperanza	266	Gligorov, Robert	294
Bernard, Clemente	244	Dahlberg, Jonás	80, 266	Goded, Maya	295
Berner, Darya Von	244	Dávila, José	266	Goldblatt, David	106, 295
Bestué/Vives	64, 244	Dávila, Josechu	266, 267		

Gómez González, Germán	295	Lens, Jorge	311	Muñoz, Juan	158, 341	Regueiro, María	360	Thiel, Frank	373
Gómez Jiménez, Pedro	296	Leo, Jana	311	Muñoz, Juan Miguel	341	Ribalta, Jorge	360, 361	Tillmans, Wolfgang	210, 373
Gómez Redondo, María José	296	León, Carlos	311	Muñoz, Rosa	341	Ribas, Xavier	361	Tjungurrayi, Helicopter Joey	373
Gómez, Susy	296	Liaño Cortejosa, Rafael	312			Ribes, Jordi	361	Tornero, Miguel Ángel	374
Gonnord, Pierre	108, 297	Lindstrom, Bengt	312	Nadal, Guillem	341	Riera Compte, Daniel	361	Torrado Zamora, Laura	374
González, Dionisio	297	Llamazares, Elías	312	Navarro Baldeweg, Juan	341	Ríos, Miguel Ángel	361	Torres, Francesc	212, 374, 375
González, Julio	297	Llop Valero, Francisco	312	Navarro, Miquel	341	Ripollés	361	Trejo Lejido, Juan Pedro	375
Gordillo, Luis	110, 297	Lobo Altuna, José Ignacio	312, 313	Navarro, Rafael	342	Rivas, Humberto	192, 361, 362	Trillo, Miguel	214, 376-379
Grau, Carmen	297	López Cañas, Pedro	313	Navia, José Manuel	342	Rivera Guiral, Mapi	362	Trobat Bernier, Rafael	379
Grech, Gabriela	298	López, Juan	126, 313	Negro, Álvaro	342	Rivera Turmo, Salvador	362	Troya, Ana	380
Grupo Filosofía Canalla	298	Lozano Hemmer, Rafael	128, 313	Núñez, Marina	160, 342	Rodero, Mila	362		
Guerrero, José	298	Lucas, Cristina	130, 313			Romero Herrera, Beatriz	362	Ugalde, Juan	216, 380
Guimarães, Cao	298			Ochoa, Victor	343	Rosenberg, Sara	363	Urraco	380
Gutiérrez, Ciuco	298	Mackaoui, Sean	314	Ojeda Izquierdo, Sergio	343	Rousse, Georges	194, 363	Urzay, Darío	218, 380
Guzmán, Federico	299	Madoz, Chema	132, 314	Olazábal Cavero, Antonio	343	Rubia, Ángel de la	196, 363		
Gyenes	299	Magraner, Amador	314	Ortega Muñoz, Godofredo	343, 344	Rubio Infante, Paula	363	Valbuena Carabaña, Juan	380
		Malagrida, Anna	315	Ortega Oyonarte, Manuel	344	Rueda, Gerardo	363, 364	Valldosera, Eulalia	380, 381
Hansdóttir, Elín	112, 299	Maljkovic, David	134, 315	Ortiz, Aitor	162, 345	Ruff, Thomas	198, 364	Vallhonrat, Javier	220, 381, 382
Hara, Cristobal	299	Mandelbaum, Ann	315	Ortuño, Pedro	164, 345	Ruibal, Beatriz	364	Vallhonrat, Valentín	222, 382
Hazekamp, Risk	300	Mann, Sally	315	Osuna Plötz, Tomy	345	Ruido, María	364	Vasa, Nuno	382
Hellenschmidt, Evelyn	300	Marco, Ángeles	315	Oteiza, Jorge	345	Ruiz de Infante, Francisco	364	Vasava Artworks	382
Herbello, Fran	300, 301	Marcos, Antonio	316	Otero, José	345	Ruiz, Francesc	200, 364	Vázquez, Manuel	382
Herráez Gómez, Fernando	301	Margolles, Teresa	136, 316	Ouka-Leele	166, 346-352			Vélez, Patricio	382
Höfer, Cándida	301	Marín, Encarna	316			Sádaba Fernández, Ixone	364	Verbis, Daniel	224, 383
Hütte, Axel	114, 301, 302	Marín, Matilde	316	Pablo, Jordi	352, 353	Saiz, Manuel	365	Vidal Marí, Susana	383
		Martín Begué, Sigfrido	316	Pagola, Javier	353	Saldívar, César	365	Vidal, Alejandro	383
Igualador, Alfredo	302	Martín Francés, Agustín	317	Palazuelo, Pablo	168, 354	Sampedro, Martín	366	Vieta, Mayte	383, 384
Insertis, Pilar	302	Martín Morales, Ricardo	317	Parr, Martín	170, 354	Sánchez, Alberto	366	Villalonga, Rocío	384
Irazábal, Prudencio	302	Martín Ruiz, Javier	317	Partegàs, Ester	172, 354	Sánchez, América	366	Villar Vázquez, Francisco	384
Irazu, Pello	116, 302	Martín Villanueva, Alicia	138, 317	Pastor, Jesús	354	Sánchez Castillo, Fernando	202, 366	Villarrubia, Álvaro	384
Iturbide, Graciela	302	Martín, Jacinto	318	Pazos, Carlos	174, 354	Sánchez Fernández, Gervasio	366, 367	Vioque Vázquez, Luis	385
		Masats, Ramón	140, 318-333	Peña, René	355	Sancho Avellán, Fernando	367	Visitación, Óscar	385
Jack, Sofia	303	Masó, Mireya	333	Pequeño, Pilar	355	Sande, Juan de	367	Vostell, Wolf	226, 385
Jacoby, Daniel	303	Maté, Mateo	142, 333	Peregrín, Paco	356	Santalla, José Luis	367		
Jara, Jaime de la	303	Matos, Ana de	333	Perejaume	176, 356	Santana, Juan Pablo	368	Webb, Alex	385
Jerez, Concha	303	Meiselas, Susan	333	Pérez, Concha	178, 356	Santolaya de Suñer, Andrea	368	Welch, Roger	385
Jiménez Casado, David	303	Mellado Martínez, José María	334	Pérez, Juan Manuel	356	Santos, Paz	368	Wet, Ryno de	386
Jodice, Francesco	118, 303	Menéndez, Nacho	334	Pérez-Mínguez, Luis	356	Sanz, Ángel	368	Whettnall, Sophie	386
Juan, Javier de	304	Micó, Jesús	334	Piller, Peter	180, 357	Sarduy, Severo	368	Wurm, Erwin	228, 386
Juanes, Gonzalo	304, 305	Miller, Jill	144, 334	Pimstein, Victor	357	Sastre, Martín	368		
		Miñambres Lara, Tomás	334, 335	Pitarch, Jaume	182, 357	Sendón, Manuel	369	Zabalza, Ramón	386
Katayama, Kaoru	305	Miralda, Antoni	146, 335	Pizarro, Esther	357	Serrano Rueda, Santiago	369	Zamora, Juan	386
Katsuba, Valery	306-308	Miura, Mitsuo	335	Plensa, Jaume	357	Serrano, Carlos. G,A,H,	370	Zanzoni, Daniela	386, 387
Kawashima, Keiji	308			Portal, Jesús	357	Sicilia, José María	370	Zárraga, María	387
Kemp, Lindsay	308	Molder, Jorge	148, 335	Poyo, Txuspo	357	Sierra, Santiago	204, 370		
Keyzer, Carl de	308	Moleres, Fernando	335-336	Prada Romeral, Manuel	358	Silva, Carolina	206, 371		
Kobayashi, Mirai	308	Molina, Óscar	336	Prada, Concha	358	Silvo, Daniel	371		
Koester, Joachim	120, 309	Montes Pérez, Santos	337	Prego, Sergio	184, 358	Solano, Susana	371		
Komu, Riyas	310	Montilla, Julia	337	Prieto, Wilfredo	186, 358	Solís, Mar	371		
Köner, Thomas	310	Moreno, Felicidad	337	PSJM	358	SON DA	371		
		Moura, Leonel	337	Puch, Gonzalo	188, 358	Sonsecu Vega, Manuel	371, 372		
Laboratorio de Luz	310	Moysés, Beth	337			SOÑAB	372		
Lanceta Aragonés, Teresa	310	MP & MP Rosado	150, 338	Quintero, Daniel	359	Soto, Montserrat	208, 372		
Landau, Sigalit	122, 310	Müller, Nicolás	338			Stefanova, Dora	372		
Lara, Aitor	310	Müller, Ana	338	Rabascall, Joan	359	Studzinska, Jolanta	372		
Larsson, Annika	124, 311	Muniz, Vik	152, 339	Rajabi, Said	359	Suárez, Antonio	372		
Lasheras, Virginia	311	Muntadas, Antoni	154, 339	Ramblas/Fotoestudio	359				
Latorre, Óscar	311	Muñoz, Isabel	156, 339, 340	Raqs Media Collective	190, 359				
Leal, Miki	311	Muñoz, José	340	Ramo, Sara	360	Tabernero, Antonio	373		
						Teixidor, Jordi	373		

COMUNIDAD DE MADRID

Presidenta | President

Esperanza Aguirre Gil de Biedma

Vicepresidente y Consejero de Cultura y Deporte | Vicepresident and Regional Minister of Culture and Sport

Ignacio González González

Viceconsejera de Cultura Regional Deputy Minister of Culture

Concha Guerra Martínez

Directora General de Archivos, Museos y Bibliotecas | Managing Director of Archives, Museums and Libraries

Isabel Rosell Volart

Subirector General de Museos Deputy Managing Director of Museums

Álvaro Martínez-Novillo

Asesora de Artes Plásticas | Fine Arts Adviser

Lorena Martínez de Corral

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Director

Ferran Barenblit

Colección | Collection

María Eugenia Arias Estevez, María Eugenia Blázquez Rodríguez, Carmen Fernández Fernández, Asunción Lizarazu de Mesa

Exposiciones | Exhibitions

Ignacio Macua Roy, Casilda Ybarra Satrústegui

Difusión | Diffusion

Mara Canela Fraile, Laura Hurtado

Educación y Actividades Públicas Education and Public Programs

María Eguizabal Elías, Carlos Granados, Victoria Gil-Delgado Armada, Pablo Martínez

Gestión y Administración

Management and Administration

Mar Gómez Hervás, Olvido Martín López

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

Av. Constitución, 23

28931 Móstoles, Madrid

+34 91 276 02 13

www.ca2m.org

ca2m@madrid.org

CATÁLOGO

Diseño Editorial | Editorial Design

Miguel Ángel Rebollo. Incubadora

Coordinación | Coordination

Cecilia Casares. Incubadora

Textos | Texts

Francisco Carpio, José Manuel Costa, Andrés Isaac Santana, Kristian Leahy, Alberto Martín, Mariano Mayer, Mariano Navarro, José María Parreño, Abel H. Pozuelo, Virginia Torrente, Elena Vozmediano

Corrección | Proofreading

Lola Mayo

Traducción | Translation

Lambe & Nieto

Fotografías | Photographies

Manuel Blanco, Estudio Blázquez, Víctor Muñoz, Alfonso de la Torre

Diseño y Maquetación | Design

Juanjo López

Impresión | Printing

Artes Gráficas Palermo S.L.

Depósito Legal | Legal Deposit

.....

ISBN

978-84-451-3349-1

Edita: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. Comunidad de Madrid, 2010

Derechos de los textos:

Licencia Reconocimiento - No

comercial - Sin obra Derivada 3.0

España de Creative Commons



© de las imágenes: sus autores

© de las reproducciones autorizadas.

VEGAP Madrid, 2010

Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización de los titulares del copyright.

Some rights reserved. The partial or total reproduction of any of the images in the publication in any form or by any means without prior written consent of the copyright holders is strictly prohibited.

Colección CA2M

Centro de Arte Dos de Mayo
de la Comunidad de Madrid



Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

Colección CA2M

Centro de Arte Dos de Mayo
de la Comunidad de Madrid

Volumen I
2010

Índice

Presentación	9
<i>Coleccionar. Coleccionando. Coleccionado.</i> Ferran Barenblit	11
<i>Colección CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.</i> Mariano Navarro	19
Obras escogidas	29
La Colección	231
Índice de artistas	389

Index

Foreword	9
<i>Collect. Collecting. Collected.</i> Ferran Barenblit	11
<i>Colección CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.</i> Mariano Navarro	19
Selected Works	29
The Collection	231
Artist Index	389

Presentación

En su Colección de Arte Contemporáneo, la Comunidad de Madrid tiene la firme voluntad de recoger el testimonio de la creación artística de nuestro tiempo. El peso indiscutible de nuestra región en el arte y la cultura españolas y la vitalidad que muestran nuestros artistas, galerías, escuelas e investigadores son motivos más que suficientes para renovar nuestro compromiso con la creación contemporánea.

La Colección reúne ya alrededor de 1.500 obras. Los fondos fotográficos son especialmente destacables y a estos hay que sumar un buen número de pinturas, esculturas, instalaciones y obras en vídeo. En su conjunto, es un testimonio de nuestro tiempo, de los conflictos y aspiraciones de una sociedad que se interroga a sí misma a través del trabajo de los artistas. Las incorporaciones se han realizado por múltiples vías: la adquisición a galerías de arte, cuya importante labor merece todo nuestro apoyo; las producciones realizadas para las exposiciones que organiza la propia Comunidad de Madrid; y los premios que otorga en las ferias internacionales que tienen lugar Madrid, como las prestigiosas ARCO o Estampa, entre otras. En 2008 Sus Majestades los Reyes nos honraron con su presencia en la inauguración del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo dentro de los actos conmemorativos del bicentenario de la Guerra de la Independencia. El CA2M es, desde entonces, la sede de la Colección, el lugar en el que se conserva, investiga y, por encima de todo, se da a conocer a todos los madrileños y visitantes, cada vez más interesados en descubrir el arte contemporáneo, con un buen número de exposiciones y actividades.

Una colección nunca se puede dar por acabada, más aún si se trata de arte contemporáneo. Siempre es necesario completarla, mejorarla, investigarla y, sobre todo, algo en lo que el Gobierno Regional pone especial empeño, difundirla. Este es el principal objetivo del catálogo que ahora presentamos. Se trata de una aproximación crítica y rigurosa, para la que hemos contado con la inestimable colaboración de un buen número de expertos y que recoge la labor de muchas personas. En primer lugar, por supuesto, están los artistas. Además, queremos recordar a todos los que han participado en el desarrollo y enriquecimiento de la Colección durante en estos años: las galerías, motor del mercado del arte en la Región, los expertos, asesores y miembros de los jurados de adquisiciones que ayudaron a perfilar la Colección, y los encargados de su conservación y estudio, junto al personal de la Consejería de Cultura y del propio Centro de Arte Dos de Mayo. A todos ellos, mi agradecimiento más sincero. Estamos convencidos de que todos los madrileños disfrutarán descubriendo las obras que atesora la Colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid, tanto con este riguroso catálogo como con las exposiciones temporales que periódicamente organiza el Gobierno Regional con piezas de la Colección.

Esperanza Aguirre Gil de Biedma
Presidenta de la Comunidad de Madrid

Foreword

For the Comunidad de Madrid its Contemporary Art Collection is a genuine commitment to pay witness to the art of our times. The undeniable specific weight of our region within Spanish art and culture as a whole and the vitality of our artists, galleries, schools and researchers are more than sufficient motives to renew our engagement with contemporary creation.

The Collection already contains around 1,500 works. The holdings of photography and photographic-based works are particularly noteworthy, though also coupled with an excellent cross-section of paintings, sculptures, installations and works on video. Taken together, they form a testimony of our time, with the conflicts and aspirations of a society questioning itself mirrored in the works of art. These works entered the collection by various ways: acquisitions from art galleries, whose key role deserves our whole-hearted support; productions made specifically for exhibitions organised by Comunidad de Madrid itself; and the acquisition-prizes at international fairs held in Madrid, such as the prestigious ARCOmadrid or Estampa, among others.

In 2008 Their Royal Majesties, the King and Queen of Spain, honoured us with their presence at the opening of CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, as part of the commemorative acts for the bicentenary of the War of Independence. Since then, CA2M is home to the Collection, the place where it is conserved, studied and, above all, presented in a large number of exhibitions and other activities to the people of Madrid and visitors from elsewhere, increasingly more interested in discovering contemporary art.

A collection is never finished, and this is especially true when talking about contemporary art. It always has to be added to, improved, studied further and, above all, and this is something that the Regional Government is particularly aware of, publicised. In fact, this is the main goal of the catalogue we are now presenting. In this thorough critical approximation, we relied on the invaluable cooperation of a number of experts and it is the fruit of the work of many people. First of all are the artists themselves. Next, we also wish to underscore the work of all those who have taken part in the development and enrichment of the Collection over these years: art galleries, the driving engine of the art market in the Region, experts, advisors and members of the acquisition juries who helped outline the profile of the Collection, as well as those responsible for studying and preserving it, together with the personnel at the Dept of Culture and at the Centro de Arte Dos de Mayo itself. I wish to express my most sincere gratitude to them all.

We are fully convinced that all the people of Madrid will enjoy discovering the works in Comunidad de Madrid's Contemporary Art Collection, both in this wonderful catalogue as well as in the temporary exhibitions periodically organised by the Regional Government with pieces from the Collection.

Esperanza Aguirre Gil de Biedma
President. Comunidad de Madrid

Coleccionar. Coleccionando. Coleccionado.

Ferran Barenblit

Una colección de arte es muchas cosas. Es, por encima de todo, una forma de construir una visión del mundo, crear una trama a partir del significado de todas sus obras y de todas las líneas, más o menos visibles, que las unen.

Una colección es una narración que se cimienta a partir del trabajo de todos los artistas que la componen. Es un conjunto de obras, pero también de nombres. En el principio de todo, siempre están las personas. Por eso, hay también algo de los propios creadores: más allá de sus piezas, son los artistas, con sus trayectorias e incluso con otros trabajos, quienes se hallan representados.

Una colección es también un contexto, un lugar en el que las lecturas y relecturas de cada obra quedan condicionadas por el resto. No es una trama plana y constante, sino irregular. Dispone de un motivo más o menos visible. Se establece como una red en la que los sentidos son establecidos por cada una de las obras y por su relación con los demás. Esta suma de subjetividades, condicionadas por la historia de cada colección, hace de ella un lugar sumamente complejo.

Una colección es también un lugar en el que las categorías que ordenan nuestra sociedad son ejercidas y enaltecidas. Su noción proviene del proyecto moderno decimonónico, en tanto que otorga un valor clave al objeto en el momento en que despega su producción industrial, se facilita el comercio global y, en definitiva, se adora al objeto por ser objeto. Esta idea, como señala Didier Maleuvre, alimenta el nacimiento de centenares de museos en Occidente en un momento en que “ser” y “poseer” van unidos de la mano. Sumamos a esto los principios de unicidad, de originalidad y de fetiche. Al mismo tiempo, debemos añadir la noción que se halla detrás del museo colonial, que perversamente atesora los objetos de las sociedades que desarticula. El resultado es que una colección se establece entonces, y casi se mantiene inalterable, como una sucesión de objetos insólitos e irrepetibles que permiten crear nuevas adoraciones modernas.

Una colección es un lugar en el que es difícil cuestionar la idea de colección. Ligando con lo dicho anteriormente, es sintomático que el postcapitalismo no ha inventado aún otra forma de coleccionar. Ahora que la economía mundial camina cada vez más despojada de su tradicional relación con el objeto y con su acumulación, rehusando (al menos formalmente) su dimensión industrial, parecería el momento para imaginar otra forma de coleccionar, más allá de la acumulación física de bienes materiales. Sin embargo, no parece ser así. Las colecciones siguen necesitando almacenes, condiciones de temperatura y humedad estables, peines para colgar, seguros, ... indicios claros de que atesoran “cosas”. Si esto es así, no lo será porque el arte o, al menos, los artistas no se hayan apartado de su relación con el objeto. Las prácticas no objetuales abundan desde hace, como mínimo, cinco décadas. Los curadores, las exposiciones y la crítica lo han asumido ya como normal desde hace menos tiempo, pero ya nadie lo cuestiona. Sin embargo, el mercado y las colecciones (sobre todo las

del museo) siguen basados en el objeto único.

Una colección siempre es también un pulso a la noción de valor, analizada siempre desde la tensión entre los costes originales y actuales. La cotización en su totalidad siempre debe superar la de cada una de sus obras, al generar un valor para y de la propia colección. Es un cuestionamiento también a las nociones de valor, a las que hacen de una u otra obra más o menos deseada y valorada en base a criterios nuevamente subjetivos. Pero una colección es valorada, como no podría ser de otra manera, en su comparación de otras colecciones: se inicia así una carrera con normas propias (cómo se han adquirido obras, con qué medios, con qué objetivos, cómo se muestra, quién la ve) y con criterios contradictorios. El gran éxito de las colecciones de algunos de los grandes museos de prestigio global es tanto haber adquirido las piezas clave como demostrar que sus obras son las piezas clave, para lo que han tenido que ejercer un formidable poderío crítico. Una colección es, como no podría ser de otra manera, un lugar político. Está sujeta a unas relaciones de poder al mismo tiempo que las altera con su propia actividad. Un lugar donde se ejerce una autoridad simbólica, económica y, de facto, sobre la posesión (o custodia, como diremos más adelante) de una u otra pieza. Es un mal remedo de la acción política, pero sí juega ser su reflejo, una forma tangencial e imprecisa de analizar la toma colectiva de determinadas decisiones.

Una colección no es un archivo. No acumula, sino que distingue. No todo merece ser archivado, pero menos aún merece ser coleccionado. Ignoro si puede existir el archivo infinito, pero seguro que no puede existir la colección infinita, básicamente porque perdería sentido la noción de valor debatida un poco más arriba. En un archivo aquello que sobra no interfiere, en una colección, cada una de las obras que están deben ser consideradas dentro del todo.

Una colección, al menos una de arte contemporáneo, no puede ser jamás un lugar que explique la totalidad del arte. Siempre será sesgada por múltiples motivos – geográficos, cronológicos, ideológicos, de sentido, de limitaciones financieras o de almacenaje. Pretender lo contrario es ignorar lo evidente: no hay acción humana que no sea condicionada y opinada.

Una colección, sobre todo la de arte contemporáneo, encierra además algunas contradicciones. Se crea para conservar. A veces se olvida que el compromiso es, o debería ser, la pervivencia de las obras por décadas, siglos. Es un acto de responsabilidad. Pero encierra una paradoja: aquello que es adquirido como contemporáneo, dejará de serlo pronto. En uno u otro momento pasará a otra categoría, hasta llegar a la de “histórico”. Por más que definamos una colección como de tiempo presente, de actualidad, de hoy... algún día llegará a ser de ayer. El museo, en todo caso, no es propietario, sino un mero custodio. Tiene la obligación de su preservación, pero nunca será en sentido estricto “suya”. Una colección es asimismo un análisis a las condiciones de cómo fue creada, a la historia de quien la puso

en marcha, estableció las líneas de trabajo y definió la manera en que realizaría las adquisiciones. Es un retrato también de cómo esa idea fue avanzando a lo largo del tiempo, adaptándose a cada circunstancia. Una colección habla, así, de la persona o la institución que está detrás de ella.

Una colección, y aún más una pública, no tiene sentido si no es expuesta, conocida, estudiada, valorada en su justa medida. Para ello, hemos hecho esta publicación.

La historia de la Colección CA2M Centro de Arte Dos de Mayo es, de alguna manera, la historia de la propia Comunidad de Madrid. Constituida a partir de algunos fondos históricos de la antigua Diputación, la decisión de coleccionar arte se fragua poco después que se pone en marcha la propia existencia institucional de la Comunidad. Desde el principio, se constituye como un relato de su tiempo, una colección construida en tiempo presente, en el que las palabras contemporáneo y actual son el principal argumento. Hoy está asumido con una cierta normalidad institucional que una administración pública –y más, una recién creada– tenga un interés decidido por el arte contemporáneo. Pero esa normalidad no era tal en los últimos años de la transición y los primeros años de la democracia en la que se traza el mapa institucional y administrativo español. Quizá la mayor dificultad a la que se enfrentaron quienes iniciaron la Colección, e incluso quienes la consolidaron, fue las escasas referencias con las que contaban en España. La falta de colecciones públicas de arte contemporáneo que marcaran algunas pautas y, en general, la ausencia de una política cultural con sentido debían ser argumentos que no pusieron fácil este inicio. Algo me hace pensar que quienes adquirieron obras para la Colección en cada momento eran conscientes de que estaban construyendo una historia nueva, escribiendo sobre un papel en blanco una narración que sería leída algún día. Las primeras compras fueron realizadas en la década de 1980 por la Dirección General de Patrimonio Cultural a través del Consejo Asesor de Artes Plásticas. Dichas adquisiciones se fundamentaron en las obras producidas para exposiciones organizadas por la propia Comunidad. Más recientemente se crea, dependiendo de la Dirección general de Archivos y Bibliotecas, una comisión para adquisiciones, que supone un destacado incremento en los fondos. En los sucesivos comités de adquisiciones se contó con el asesoramiento de Victoria Combalá, Rafael Doctor, José Guirao, Lorena Martínez de Corral, Berta Sichel y Carlos Urroz. Las compras siguieron siempre esa noción de novedad, aunque obviamente hay algunas vueltas atrás, en las que se adquieren algunas obras de épocas anteriores. A principios de la década de 1980, recoge las tensiones entre las dos tendencias más visibles en su momento: una nueva figuración, que se adscribe a las líneas internacionalmente predominantes y la continuación de las experiencias abstractas de la década pasada. Al tomar esta decisión deja de lado

otro tipo de prácticas – las que, a su vez, bebían de las prácticas conceptuales de veinte años antes– que en ese momento eran obviamente menos perceptibles, pese a la importancia que volverían a ganar a finales de esa década. Es entonces cuando la Colección empieza también a nutrirse de las exposiciones que organiza la propia Comunidad en sus diferentes salas. Llegan las primeras instalaciones y esculturas. Poco después, después de 1990, las adquisiciones toman un acento eminentemente fotográfico. La propia Comunidad organiza un buen número de actividades en relación a la fotografía: la programación de la Sala del Canal de Isabel II (creada en el entorno único de una antigua torre de aguas), las Jornadas de Estudio de la Imagen (un acontecimiento pionero en la reflexión sobre el sentido de la imagen en la sociedad contemporánea), los Premios de la propia Comunidad. Es razonable que ocurriera así. En un momento en que las colecciones españolas comenzaban a crear su propia identidad, era necesario adoptar una línea con sentido para las adquisiciones. Elegir la fotografía como soporte implicaba numerosas ventajas: un medio en el que se experimentaba más que en otros, sometido constantemente a las renovaciones técnicas (aun no había llegado la revolución digital) y que mantenía, por su propia definición, una relación estrecha con la realidad y su cuestionamiento. Un medio, que, además, llevaba implícito un cierto mensaje de relación intensa con la contemporaneidad. El resultado fue una colección que rápidamente incrementó su volumen. Las condiciones implícitas de la fotografía permitieron una veloz incorporación de un gran número de obras en muy poco tiempo.

Algunas constantes se mantienen a lo largo de los años, como el compromiso por tomar el pulso al devenir del arte en Madrid, a través de sus artistas, galerías y exposiciones. Además, vista retrospectivamente, es una colección hecha para ser pública – las obras tienen dimensiones y características que las hacen razonablemente susceptibles de ser expuestas. En los últimos años, además, la Colección se beneficia de una decisión política acertada: dedicar parte del uno por ciento cultural a la adquisición de obras de arte. Ese uno por ciento es un logro de las políticas de conservación del patrimonio en Europa. Siempre he creído que el espíritu de la ley se pensó para casos como este: ya que la vía de ferrocarril, la carretera, el aeropuerto o el pantano que estamos construyendo alterará el paisaje de este bello paraje para siempre, como mínimo restauraremos los edificios antiguos que, de otra manera, no hubieran soportado el paso de otros cuatro o seis siglos. El “saldo patrimonial” de una operación necesariamente intrusiva como es la construcción de las infraestructuras quedaría como mínimo de esta manera equilibrado. Esta atinada normativa ha ayudado a que el patrimonio arquitectónico europeo ha garantizado la pervivencia de un buen número de edificios. Sin embargo, hacer extensivo el concepto de “conservación” del patrimonio al de “incremento” del patrimonio es una decisión

igualmente acertada. Y lo es básicamente en una región que cuenta entre sus activos principales la cultura contemporánea. Así, desde 2005, la colección pudo realizar compras más ambiciosas y poner nuevos horizontes a sus objetivos.

El CA2M fue construido y puesto en marcha, siendo Consejero Santiago Fisas, con el objetivo tanto de aunar su voluntad de custodiar la Colección como el de trabajar en una programación intensa y con sentido a través de sus exposiciones y actividades. A partir de su inauguración, el dos de mayo de 2008, se abre un nuevo período para la colección, en el que las condiciones de conservación y estudio van de la mano de la posibilidad de exhibirla y darla a conocer. Los nuevos almacenes permiten compras más complejas en cuanto a dimensiones y condiciones de conservación. En este paso se tomaron también algunas directrices, como mantener una colección estrictamente contemporánea, dejando para otras colecciones de la Comunidad los fondos más antiguos, como la magnífica colección de pinturas de los Madrazo obtenidas por dación de impuestos. En la corta historia del nuevo Centro, la Colección ha podido seguir creciendo en relación con las exposiciones. En los primeros años del nuevo CA2M ya se han adquirido producciones realizadas por el centro y obras expuestas en sus muestras individuales y colectivas.

Esta es una colección que cuenta muchas historias y formula muchas preguntas. Quizá la más recurrente es la que analiza el valor mismo de la imagen, su estatus contemporáneo, la validez que tiene para cuestionar la realidad. Es una colección sobre las formas de ver, la capacidad que ofrece el arte, como generador de imágenes, para observar el mundo, buscar el porqué de su particular ordenamiento, al mismo tiempo que criticarlo y subrayar sus contradicciones.

El estudio de la imagen y su sentido es, probablemente, una de las temáticas contemporáneas más apasionantes. Pocos conceptos gozan de tantas definiciones y aproximaciones, muchas de ellas cargadas de una poesía poco habitual. Si queremos reducir intelectualmente a alguien probablemente no haya mejor sistema que pedirle que escriba una definición de “imagen”, y decirle que esperamos que dicha definición sea precisa. Y, si lo hacemos entre muchas personas, seguramente hallaremos tantas definiciones como individuos. Las imágenes se explican tanto desde lo vivencial (los sueños, los recuerdos), a lo orgánico (lo retínico), a lo práctico (su plasmación). Además es un concepto influenciado tanto por la cultura y la religión, como por la exposición contemporánea a multitud de imágenes. Crear imágenes ya no tiene secreto. La fotografía digital pone al alcance de cualquiera producir una imagen, internet permite su difusión inmediata y aparentemente democrática. Dicen que en el año 2002 ya se generaron tantas fotografías como en toda la historia de la fotografía. Y que en 2010 se ha multiplicado por seis dicho número. Nadie lo puede saber, y probablemente no sea

importante. Y eso es porque el poder de la imagen, de cada una de ellas, sigue indemne, como un espectacular sistema de poner en marcha subjetividades.

Las obras de cualquier colección de arte contemporáneo seguramente planteen estas cuestiones. La de nuestra Colección, es posible que un poco más. Es una colección que genera interrogaciones sobre el sentido mismo de ver y la acción de generar obras de arte para ser vistas. Obviamente su esencia fotográfica es clave para ello. Pero también, las circunstancias en las que están construidas. Siempre he creído que Madrid es un lugar en el que la imagen cobra una especial importancia, una ciudad en continua tensión entre la realidad y su representación.

El presente catálogo recoge la totalidad de la Colección y fue concebido con la valiosa colaboración de Andrés Carretero y Carlos Urroz, por entonces respectivamente Subdirector General de Museos y Asesor de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid. Incluye las adquisiciones de la primera mitad de 2010. En este volumen no se ha incluido la extensa colección de obra gráfica, iniciada a partir de las aportaciones de la Fundación Actilibre a través de la Feria Estampa, que representa uno de los ejes fundamentales de la colección y que necesitará de un estudio más detallado en el futuro.

La publicación incluye imágenes y fichas detalladas de las 1190 obras de la colección que permiten, por primera vez, tener en un único volumen el grueso de la Colección. La parte más significativa de la publicación, sin embargo, lo constituye un centenar de obras seleccionadas, a las que se dedica una imagen de mayor tamaño y un texto que ayuda a situar la obra y darle sentido en el conjunto de la Colección. La selección de este centenar de obras no fue fácil y, para ello, contamos con la inestimable colaboración del equipo de expertos citados anteriormente que, a lo largo de los años, colaboraron como asesores en las sucesivas comisiones de adquisición. Nadie mejor que ellos conocía los pormenores de cada compra, de los motivos por los cuales se decidió incorporar uno u otro trabajo a la Colección. No se trata de las cien mejores obras, sino aquellas que han ido conformando el sentido mismo de la Colección, aquellas que vertebran y aportan coherencia a una forma de ver el arte y su historia reciente.

La redacción de las fichas fue confiada a Francisco Carpio, Juan Manuel Costa, Kristian Leahy, Alberto Martín, Mariano Mayer, José María Parreño, Abel Pozuelo, Andrés Isaac Santana, Virginia Torrente y Elena Vozmediano. Diez críticos de arte escribiendo cada uno de ellos de diez obras: un total de cien piezas. Ellos, junto al análisis global de Mariano Navarro, han construido, desde su propia subjetividad, un relato que nos permite conocer mejor cada uno de estos trabajos y lo ha situado en su contexto.

Collect. Collecting. Collected.

Ferran Barenblit

An art collection is many things. Above all else, it is a way of building a worldview, of creating a narrative from the individual meaning of all its constituent parts and from the multitude of more or less visible lines connecting them.

A collection is a story grounded in the work of the artists comprising it. It is a set of works, but also of proper names. And behind it all, are individual persons. For that reason it also contains something of the artists themselves: over and above their pieces, what is represented are the artists, as seen through their trajectories and even through other works.

A collection is also a context, a backdrop where readings and rereadings of one work are influenced by the others. It is more of an irregular weave than a constant, unmodulated one. It has some kind of discernible motif running through it. One could view it as a net or mesh in which the meaning comes from each one of the works and from their interrelationships with all the others. And it is this play of subjectivities, conditioned by the history of each collection, that makes it such a hugely complex entity.

In addition, a collection is a place where the categories existing in our society are exerted and underscored. Its driving notion derives from the 19th century modern project in the sense that it bestowed a seminal value on the object at a time when industrial production was taking off, global trade was being promoted and, in other words, the object was praised inasmuch as its objecthood. As Didier Maleuvre pointed out, this idea was behind the birth of hundreds of museums in the West at a moment when “being” and “owning” went hand in hand. Furthermore we ought to introduce the principles of unicity, originality and fetish and also, at the same time, a concept that lies behind the colonial museum that perversely treasures objects from the very societies it dismembers. The end result is that the collection came into being, and remains virtually unchanged, as a succession of rare and unrepeatable objects that gave rise to new modern forms of worship.

Questioning the very notion of collection from within a collection is tremendously fraught. Tying in with what I said earlier, it is quite telling that post-capitalism has not yet invented some different way of collecting. As the world economy advances, progressively moulting its traditional relationship with the object and the accumulation thereof, rejecting its industrial dimension—at least formally—it would seem clear that the moment has finally arrived to imagine a different way of collecting, a form of collecting beyond the physical accumulation of material goods. However, that seems to be far from the case. The storage of collections today still requires stable conditions of temperature and humidity, and mobile racks to hang the pieces on, insurance policies... the evident signs that they treasure “things.” Accepting that this is the case, it is not because art, and even less so the artist, has not tried to disassociate itself from the object. Non-objectual practices have been rife for at least five decades now. Since a date closer to hand curators, exhibitions and critics came to accept this

as the norm, and by this stage there is hardly anyone who seriously questions it. For all that, the art market and collections—particularly museum ones—continue to be based on the unique object.

A collection is also a tug-of-war with the notion of value, always measured from the tensing forces of the original price and the present-day evaluation. Its overall value should always be calculated greater than the sum of each one of its works, insofar as it generates a surplus value of and for the collection. There is also the question of the very notions of value, of those which make one work or another more or less coveted and appreciated on the basis of equally subjective criteria. But, as could not be otherwise, a collection is usually valued in comparison with other collections, thus firing the pistol for a sprint that has its own rules (how the works have been acquired, with what means, with what goals, how the collection is displayed, who sees it) and contradictory criteria. The lasting success of the collections of some major museums with worldwide prestige is the combination of having made key acquisitions coupled with the power to demonstrate that these are indeed seminal works, to which end they have had to deploy formidable critical muscle.

A collection is unavoidably a political place. It is subject to power relations that it at once alternates with its own activity. It is a place where a symbolic, economic and de facto authority is exerted on the ownership (or custody, as we shall later see) of some particular work or other. It is a poor substitute for political action itself, but it does indeed play at being a mirror reflection, a tangential, fuzzy way of analysing the collective taking of certain decisions.

A collection is not an archive. It distinguishes rather than accumulates. Not everything is worthy of being archived, and even less so of being collected. I do not know whether there can ever be such a thing as the infinite archive, but I most certainly believe in the impossibility of the infinite collection, basically because the abovementioned notion of value would lose all sense. In an archive, excess is not an obstacle to be avoided but, in a collection, each work it contains must be appraised as part of the whole.

A collection—at least a contemporary art collection—can never aspire to explain art in its entirety. It will always be biased by many factors: geographic, chronological, ideological, of meaning, financial constraints or storage limitations. Disregarding such limitations would be to ignore what is self-evident: any human action is conditioned and subject to judgment.

Any collection—and even more so a contemporary art collection—also entails certain contradictions. It is created to preserve. It is often forgotten that the commitment is, or should be, the survival of the works for decades and even centuries. It is an act of responsibility. Yet this leads to a paradox: What is acquired as contemporary will soon cease to be so. At different moments it will be shifted to a different classification until finally reaching the category of “historical.” No matter how insistently we define a collection as

present-day, modern or contemporary, a collection of the now, it will soon become a collection of the past. In any case, more than an owner the museum is a mere custodian. It has the duty to preserve it, but never with the restrictive meaning of regarding it as “its own.”

A collection is also a study of the conditions under which it was created, of the history of those who set it in motion, who fixed its lines of work and defined how to carry out the acquisitions. It is also a portrait of the way that notion evolved over time, adapting to changing circumstances. Thus, a collection speaks about the person or institution behind it.

A collection, and even more so a public one, lacks all meaning unless it is exhibited, known, studied and valued in its own right. And this, ultimately, is the reason behind this publication.

To some extent, the history of the Colección CA2M Centro de Arte Dos de Mayo is the history of the Comunidad de Madrid itself. Taking as its starting point some of the holdings belonging to the former Diputación or Provincial Council, the decision to collect art was taken shortly after the inception of the Comunidad de Madrid as the regional institutional body. From the very beginning, it was envisaged as a narrative of its time, a collection built in the present day, with the term contemporary being part of its foundational premise. Nowadays, the fact that a public body—particularly one that has been created recently—shows a clear interest in contemporary art is accepted with certain institutional normality. But that normality was far from the case in the late years of Spain’s transition from a dictatorship to a democracy when the Spanish institutional and administrative map was drawn. The primary difficulty faced by those who began the collection, and even by those who had to consolidate it, lay perhaps in the dearth of role models existing in Spain at the time. The lack of public contemporary art collections which could help define guidelines, and in general the absence of a meaningful cultural policy, were some of the reasons explaining the difficulties faced in those early days. Something makes me believe that those who acquired pieces for the collection at each given time had a consciousness of building a new history, writing on a blank sheet of paper a narrative that would be read some time in the future. The first purchases in the 1980s were made by the General Directorate of Cultural Heritage through its Visual Arts Advisory Board. These acquisitions were mainly works produced for exhibitions organised by Comunidad de Madrid itself. More recently, an acquisitions committee was created, belonging to the General Directorate of Archives, Museums and Libraries, leading to a notable increase in its holdings. The successive purchasing committees availed of the consultancy services of Victoria Combalá, Rafael Doctor, José Guirao, Lorena Martínez de Corral, Berta Sichel and Carlos Urroz. The acquisitions invariably responded to the notion of newness, though with some leaps backwards into the past to purchase pieces from previous

periods. In the early 1980s, the collection mirrored the tensions existing between the most visible movements of the time: a new figuration neatly dovetailing with what was going on elsewhere in the world, and a continuity of the abstract experiences from the previous decade. By opting for this duality, it discarded other types of practices—those that, in turn, had drawn from the conceptual languages of twenty years before—which were naturally less perceptible notwithstanding the importance they would regain later in the decade. It was then when the collection started to view the temporary exhibitions organised by the Madrid Region in its various venues as a source for pieces to add to its holdings. The first installations and sculptures started to arrive. Shortly after 1990, the acquisitions took on a notably photographic overtone. The Comunidad de Madrid itself organised a significant number of activities revolving around photography: the programme of Sala del Canal de Isabel II (a unique venue in a former water tower), the Visual Studies Seminars (an event pioneering a rethinking of the meaning of the image in contemporary society), or the Comunidad de Madrid Awards. It was a logical development. At a moment when Spanish collections began to create their own identity, it was necessary to adopt a policy that would be consistent with the acquisitions to be made. The choice of photography as a support involved manifold advantages—a medium more prone to research than others, constantly subject to technical innovations (even though the digital revolution had not yet arrived) and that maintained, for its own definition, a close relationship with reality and with its questioning. A medium in which there was also an implicit message of an intense relationship with contemporaneity. The result was a collection that increased in volume very quickly. The inherent circumstances of photography allowed for a rapid incorporation of a large number of works in a very brief lapse of time.

A number of constants have remained unchanged throughout the years, like the commitment to gauge the evolution of art in Madrid through its artists, galleries and exhibitions. Furthermore, in retrospect, it is a collection conceived as public—the dimensions and the very nature of the works make them reasonably suitable for public display. In recent years, the collection has benefited from a wise political decision: to set aside a part of the 1% the public administration devotes to cultural investment for the acquisition of artworks. That 1% is an achievement of European heritage preservation policies. I always believed that the law was conceived with this type of case in mind: given that the railway, motorway, airport, or dam we are building will alter its beautiful natural setting for ever, the least we can do is to restore old buildings that would otherwise be unable to endure the passing of another four or six centuries. The “heritage balance” of an operation that is necessarily intrusive, such as the building of infrastructure, would then find a certain equilibrium. That well thought-out normative has helped Europe’s architectural heritage to ensure the survival of a substantial number of buildings.

However, to extend the concept of heritage “preservation” to that of heritage “increase” is an equally sound decision. And it is doubly so in a region in which its contemporary culture is precisely one of its main assets. This made it possible, from 2005 onwards, to carry out more ambitious purchases and open up the horizons of the collection.

CA2M was built and set in motion, under the then Head of Dept of Culture Santiago Fisas, with the goal of coupling its mandate to safeguard the Collection with its task of ensuring an intensive, meaningful programme of exhibitions and activities. After opening in 2nd May, 2008 a new period began for the collection, in which the conditions of preservation and study go hand in hand with the possibility of exhibiting and publicising it. The new storage areas allow for more complex acquisitions in terms of dimensions and preservation requirements. Some guidelines were also decided in this step, namely: to maintain a strictly contemporary collection, allocating older holdings to other Comunidad de Madrid collections, such as the superb collection of paintings of the Madrazo family of painters obtained through the formula of donation in lieu of taxes. In the still brief history of the new centre, the collection has continued to grow in parallel with the exhibitions it hosts. In the opening years of the new CA2M it has acquired works produced by the centre itself and works on view in its solo and group exhibitions.

This is a collection that tells many stories and poses many questions. The most recurrent one would perhaps be the analysis of the very value of the image, its contemporary status, its validity to question reality. It is a collection about the ways of seeing, the power it offers to art, as a generator of images, to look at the world, to find the reason for its specific organisation, while continuing critiquing it and highlighting its contradictions.

The study of the image and of its meaning is one of the most exciting contemporary issues. Very few concepts contain as many definitions and approaches, many of which are highly charged with rare poetry. If we wished to strip someone intellectually then there would probably be no better way than asking him or her to write a definition of “image” and then express our wish for that definition to be concise. And if we were to repeat the exercise with many people we would probably end up with as many definitions as there are individuals. Images are explained from the experiential (dreams, memories) to the organic (the retinal) or the practical (materialisation). Moreover, it is a concept influenced by both culture and religion on one side, and by the present-day exposure to a myriad of images on the other. Image creation no longer holds any secrets. Digital photography puts the production of an image within everyone’s reach and the Internet allows for its immediate and apparently democratic dissemination. It is said that in 2002 as many photographs were generated as in the whole history of photography up until then, and that in 2010 that number had already multiplied by six.

Nobody can verify this for certain but it may not be that important after all. And that is due to the fact that the power of the image of each one of them remains untouched as a spectacular system of setting subjectivities into motion.

It is likely that these questions are the same ones posed by the works of any contemporary art collection. And this is probably more so in our particular case. Indeed, it is a collection generating questions about the very meaning of seeing and the action of generating artworks to be seen. Obviously, its photographic essence is the key to that, but also the circumstances in which the works are created. I have always believed that Madrid is a place where the image has special significance, a city subject to continuous tension between reality and its representation.

This catalogue covers the whole collection, and was conceived thanks to the invaluable contribution of Andrés Carretero and Carlos Urroz, at the time Deputy Director General for Museums and Visual Arts Adviser to Comunidad de Madrid, respectively. It features acquisitions up to and including the first half of 2010. This volume does not contain the extensive holding of graphic art which is built on the contributions from Actilibre Foundation made at the Estampa art fair. This is a major axis of the collection in its own right and will require a more detailed separate study in the future.

The publication includes images and detailed entries of the 1190 works in the collection, featuring these holdings in one single volume for the first time. However, the most significant section of the book consists of the 100 pieces selected to be highlighted with a larger image and accompanying text contextualising the work and assessing its meaning within the overall collection. Choosing these 100 works was not an easy task. To carry it out we relied on the invaluable collaboration of the team of experts who provided their consultancy services to the successive acquisition committees throughout the years. There was nobody better equipped to know the details involved in each purchase, the reasons why one work and not other was eventually incorporated into the collection. They are not the best 100 works, but those that had given shape to the very meaning of the collection, those articulating and providing consistency to a way of seeing art and to viewing its recent history.

The writing of the entries was then entrusted to Francisco Carpio, Juan Manuel Costa, Kristian Leahy, Alberto Martín, Mariano Mayer, José María Parreño, Abel Pozuelo, Andrés Isaac Santana, Virginia Torrente and Elena Vozmediano. Ten art critics each writing about ten works: a total of one hundred pieces. Together with the essay by Mariano Navarro, they compose, from their own subjectivities, a narrative that gives us the opportunity to acquaint ourselves better with these works while placing them in their context.

Colección CA2M

Centro de Arte

Dos de Mayo.

Mariano Navarro

Los fondos que actualmente constituyen la Colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid, adscrita al CA2M desde su apertura en 2008, proceden de distintas fuentes y orígenes, y responden a decisiones que, como el panorama del arte español, han transformado su carácter en el transcurso de sus más de treinta años de existencia.

Al constituirse la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, ésta heredó algunos fondos de la Delegación Provincial de Cultura de la anterior Diputación Provincial, e inició su propia actividad coleccionista, centrando su interés en la pintura y escultura españolas de artistas nacidos a finales de la década de los cuarenta y durante los años cincuenta, partícipes en su mayoría de la radical metamorfosis del panorama artístico nacional, y, más específicamente, madrileño, durante los años setenta.

Pintura

De ahí que cuente con piezas relevantes de Chema Cobo, *La chatte mise a nu et le poisson de Marcel* (1977); Jordi Teixidor, *Sin título* (1984), del que luego se adquiriría *Rojo* en 1996; Juan Navarro Baldeweg, *Xaló*, (1984); Carlos León, *Presagio* (1985) y *Hortus 8* (1986); Santiago Serrano, *Yocasta* (1986); Miquel Navarro, *Cuberta* (1986); Virginia Lasheras, *Laberinto* (1986); y una obra sin título (1996) de Mitsuo Miura, que incluyo aquí; aunque es una fotografía en color tratada por ordenador, tanto por su pertinencia cronológica como porque su fundamento es más pictórico que fotográfico. A los anteriores cabría añadir, aunque se trata de artistas de los ochenta, a José María Sicilia, *Black and White Frame Flower VI (Tulipanes y flores)*, de 1986; Elena Blasco, *Cierto baile inseguro* (2007); Dis Berlín, *Cantos: Inspiración II* (1985) y Patricia Gadea, *Hula hoop* (1985).

Por dación, donación o compra han ido entrando en la Colección pinturas de Godofredo Ortega Muñoz, del que la Comunidad posee ocho paisajes; del Equipo 57, del que en 2007 ingresaron cuatro pinturas; Gerardo Rueda, *Imagen VI* (1957); Joaquim Chancho, *Pintura 675* (2005); Luis Gordillo, *Situación meándrica 2* (1986); Pablo Palazuelo, *Sydus I* (1997) y Alfredo Alcáin, *Aveillas del señor* (2003).

Un grupo más compacto es el que constituyen los artistas aparecidos entre finales de los ochenta y principios de los noventa. Así, Jorge Galindo, *Poupoune* (2003), del que se incluyen también dos de sus conocidos collages fotográficos; José Ramón Amondarain, *Sin título (motxo rojo)*, de 2003; Ester Partegàs, *Polylympious tetraflacidontis R.Y.W.*, de 2004; y Daniel Verbis, *Avance vegetal*, también de 2004.

Entre las adquisiciones más recientes destacan MP & MP Rosado, con las dos piezas *Del latín Insomnium* (2008); y Miki Leal, *La chaqueta*, del mismo año.

Es menos numerosa la presencia de artistas internacionales, cuya incorporación es, además, relativamente reciente. Destacaría, por particular, un *Paisaje* (1990), del escritor y artista cubano ya fallecido Severo Sarduy; la composición

del portugués Pedro Calapez, *Troubeland 05* (2007), y el conjunto de once pinturas titulado *Válley*, del mexicano Víctor Pimstein, realizadas entre 2001 y 2003.

En las últimas adquisiciones se ha incorporado una pintura *Sin título* (2009) del alemán Philipp Fröhlich.

Escultura e instalación

A semejanza, en cierto modo, de lo que ocurría con la pintura, sí hay piezas interesantes por sí mismas y, también pequeños grupos significativos, sobre todo de los años ochenta, así como iniciativas más recientes que permiten columbrar un desarrollo quizás más armónico en un futuro próximo.

Mediante dación efectuada hace poco más de un lustro ingresaron en la Colección tres pequeñas obras ubicadas en las vanguardias históricas, especialmente atractivas las dos de los españoles Pablo Gargallo, un *Homenaje a Chagall* de 1933, retrato armónico en su juego de curvas y contracurvas, y Julio González, la *Petite Montserrat effrayé*, de 1941-42, a la que sus dimensiones no restan un ápice de su estridente dolor; y algo singular, pero convincente, la de Alberto Giacometti, *Coronel*, sin fecha.

También por donación se incorporó a la colección una escultura de Jorge Oteiza, *Piedra FD*, de 1978. De la generación de los cincuenta y de dos de los colectivos más representativos e influyentes de aquel momento, El Paso y el denominado Grupo de Cuenca, que supusieron un momento de cambio profundo en plena dictadura franquista, hay dos esculturas de Martín Chirino, *Arco 2004*, de esa fecha, y un relieve de 1995 de Gerardo Rueda, *Sin título*.

Algo semejante ocurre, aunque aquí el grupo es más numeroso, con la generación de los años setenta; ésta sí, a mi juicio, vertebradora de una modificación tanto del propio concepto de artista y de lo artístico, como de las estructuras de difusión y comercialización del arte en los años últimos de la dictadura y en el proceloso y ambiguo periodo de la Transición.

Curiosamente, aunque adquirida hace ahora dos años, la única obra realmente de época es la de Joan Cardeles, *1885*, un cosido sobre fieltro de 1977 absolutamente característico de su trabajo de entonces; hay, también, un dibujo, *R-1042*, éste ya de 2003, fruto de la misma compra.

Cuberta (1986) de Miquel Navarro, resume bien algunos de los rasgos principales del hacer del valenciano a mediados de los años ochenta, justo cuando la escultura experimentaba en España la metamorfosis que la transformaría de raíz y ampliaría sus horizontes hasta extremos que más adelante analizaremos con algún detalle.

La Colección cuenta con dos magníficas obras recibidas como donación con motivo de la exposición *Una obra para un espacio*, que inauguró la Sala de Exposiciones del antiguo depósito del Canal de Isabel II, en 1987. Se trata de los trabajos de dos de los artistas que más contribuyeron, tanto desde los aspectos puramente escultóricos, como desde la teoría y la didáctica, a

la conformación de una realidad nueva: *Family Plot* (1987), de Txomin Badiola, y *Espacio uno (en Tránsito)*, de Pello Irazu, del mismo año, y que es más una instalación que una escultura en sí, pero que no me resisto a situar en su ubicación temporal.

Posteriormente se añadió a éstas, por donación, *Mar de Galilea* (1986), de Susana Solano, una espectacular pieza de planchas soldadas.

De otra figura fundamental durante los setenta y ochenta, Sergi Aguilar, se adquirió recientemente *Res no es detura*, una pieza de pared fechada en 2003. Y del inclasificable Carlos Pazos hay dos, un objeto llamado *Nada es como antes* (1995) y un montaje próximo a la instalación, *Tokio flamenco*, de 2006.

Los más jóvenes integrantes son Esther Pizarro, con *Macla urbana*, de 2000, y los hermanos MP & MP Rosado, con un vaciado *Sin título*, de 2004, y *El hombre de los árboles*, de 2008. De estos es de quienes la Colección posee un número mayor de piezas, si no contamos el conjunto de once pequeñas esculturas de Jordi Pablo.

La incorporación más reciente, inmediatamente posterior a su exposición en las salas de Alcalá 31, han sido varias piezas de Isidro Blasco, la más importante de ellas la reconstrucción de 2010 de *When I Woke up*, cuyo original, de 1994-1996, había sido destruido por los elementos atmosféricos.

El único artista extranjero es Keiji Kawashima, con la obra *Movement of a Moment*, una pieza de grandes dimensiones dotada de movimiento, de 2005.

Como he anticipado, con *Una obra para un espacio*, se añadieron a la Colección las primeras instalaciones; entre ellas la de Leopoldo Emperador, *Depósito para el abastecimiento de ideas* (1987). Sin embargo, hasta estos últimos años no hubo una continuidad manifiesta en la atención al que fue uno de los fenómenos más intensos de los años noventa y que tiene actualmente plena vigencia.

Se adquirieron *Tiempo vigilado* (1998), de Concha Jerez; *World Nights (Collection)* (2007), de Francesc Ruiz; *Parallel Universes Meet At Infinity* y *Let's Think Positive* (2003), de Manuel Saiz; *Box* (2004), de Jaume Plench; *Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago* (2003), de Fernando Sánchez Castillo; *Magia*, (2004), de Wilfredo Prieto; *La confirmación* (2008), de David Bestué y Marc Vives; y *Shelf* (2008), de Elín Hansdóttir y Margrét Bjarnadóttir, que se ha adquirido en 2010.

Fotografía

El núcleo de la Colección y, también, el apartado numéricamente más nutrido de la misma lo constituye la fotografía, cuyas primeras obras ingresaron procedentes de las distintas actividades promocionales llevadas a cabo por la Consejería desde mediados de los años ochenta; así las exposiciones en la Sala del Canal de Isabel II, la convocatoria de las Jornadas de Estudio de la Imagen y la muestra Canal Abierto que las acompañaba. Posteriormente, desde que en 1999 la entonces Colección de Arte Contemporáneo de la

Consejería de Cultura pasase a ser gestionada por la recién creada Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, se dotó una partida presupuestaria específica para la compra de obras de arte, que ha incrementado los fondos existentes.

De este modo, a raíz de los diferentes orígenes, se han ido conformando capítulos distintos de la que cabe considerar como una muestra representativa de lo ocurrido en ese campo de la imagen en España en los últimos veinticinco años, a la que acompañan aproximadamente una docena de obras de artistas internacionales adquiridas en su casi totalidad en ésta década y a un ritmo que se ha incrementado desde el 2008. Hay diversas muestras de los que cabe considerar figuras históricas de la fotografía española, como ocurre con Alfonso, y su *Panorama de la calle de Alcalá*, de 1920; Catalá-Roca, en su célebre toma de las seis *Señoritas paseando por la Gran Vía*, de 1959; o las cuatro fotografías del gran retratista Gyenes, entre ellos el de Carmen Amaya y el de Margot Fontaine. Recientemente se han incorporado una docena de piezas de la serie *Serrano* (1965) del redescubierto fotógrafo gijonés Gonzalo Juanes.

Un segundo capítulo, éste más nutrido e importante, cuenta con obras de buena parte de los mejores fotógrafos creativos españoles, como Toni Catany, *Las salinas del Cabo de Gata*, de 1992; de Elías Dolcet destaca *El empalao de Valverde de la Vera*; de Manuel Falces, *What killed the dinosaurios*, de 1993; de Chema Madoz, la muy conocida *La copa*, de 1994; la serie de habitaciones de Jorge Ribalta; *Merçé* (1986), de Humberto Rivas; las fotos de guerra de Gervasio Sánchez; las fotos de paisajes de Manuel Sonseca y de Luis Vioque; la serie de esculturas romanas de Carlos Serrano, de 1995 y, por último, las tomas urbanas de Ramón Zabalza.

El tercero y quizás más numeroso reúne obras de decenas de fotógrafos en los distintos géneros que estos practican.

Sin embargo, el capítulo seguramente más equilibrado entre el número de obras existentes y el espectro que pretende abarcar y, también, el que ofrece más posibilidades de lectura y comprensión al espectador, es el de artistas españoles que se sirven o se han servido en algún momento de la fotografía, ya como práctica específica de su trabajo, ya como medio de expresión eventual. Su arco cronológico es, también, el más breve, pues en su mayoría son piezas fechadas entre el inicio de los años noventa y la actualidad.

Hay algunos clásicos, como Esther Ferrer, fundadora de ZAJ en los años sesenta, de la que la CAM adquirió *Euro-portrait* (2004); Antoni Muntadas, pionero del arte conceptual, con *On Translation: Stand By* (2006); el diseñador América Sánchez, con un collage (sin título) y una fotografía (sin título), ambos de 1985; el eterno compañero de viaje Luis Pérez Minguez, con *Madera de ébano*, de 1986; o Rafael Agredano, pintor en los ochenta, con *Mar de sangre* (serie *Steam Light Suit*), de 2000.

Destacaría los nombres del artista ya fallecido Chema Alvargonzález, *Fotografía de Times Square en julio de 2002* (3 piezas); de Txomin Badiola, *You Better Change (For The Better)* (1996); Bleda y Rosa, *Villalar de los Comuneros* (1996) y *Espacios silentes* (1997) —proveniente de la exposición dedicada a Cervantes—; Gonzalo Puch, *Homenaje a Vermeer* (1994); Francisco Ruiz de Infante, *Regla y nivel 1* (1996); Pablo Genovés, *Las joyas* (1997) y Mira Bernabeu, *En círculo II* (2 piezas), 1998. Posteriores son Javier Vallhonrat, con su serie de naturalezas de 2000 y 2001; Daniel Chust Peters, *MoviStar 1*, de 2001; Juan de Sande, *Sin título* (2002); José Guerrero, *Castell del Rey (Almería)* y *Hotel Basket Creek* (2008); la serie de *Fotografías para jardines*, de 2008, de Ignasi Aballí; y Karmelo Bermejo, *La traca final*, de 2009.

Por su importancia y por lo representativo de la época, destaca el grupo que constituyen mujeres, como Montserrat Soto, *Sin título* (1998); Laura Torrado, *Las esquinas del espejo II* (2000); Cabello y Carceller, *Sin título (Utopía n° 38)* (2002); Alicia Martín, con las cajas de luz de *Dislexia* (2004) y Mayte Vieta, *Tan solo son mis fantasmas* (2007). Las últimas en ingresar han sido obras de Eulàlia Valldosera, *Charco I, II, III y IV* (1992-93), María Zárraga, cuya *Ciudad rota*, de 2007, complementa casi un portfolio junto a las anteriores *Eléctrica I*, (1998), y la serie *Joya verde* (4 copias), de 2000; a las que se suman Lara Almarcegui, con la serie *Guía de ruinas de Holanda* (2008) y Sara Ramo, *Zoo (Grupo F)*, de 2000.

Incorporaciones igualmente recientes son las de Dionisio González, *Aguas esprañadas* (serie *Cadáveres exquisitos*), de 2004; Juan Carlos Bracho, *Película de mí mismo*, 2007; Sara Ramo, Miguel Ángel Gañeca, del que se ha completado la fotografía ya existente, con Alaska como protagonista, con otra de la misma serie de 2006 y Manuel Sendón, del que se han adquirido seis de sus obras sobre fachadas, de la serie *Detrás da pel*, 2004. Por otra parte la representación extranjera, que en los años noventa incluyó pocos nombres, entre ellos Leonel Moura con una pieza (sin título) de 1994, que se añade a la ya existente en la colección, ha ido incrementado a lo largo de esta década del nuevo siglo sus adquisiciones —y ha recibido también algunas donaciones—. Cabe señalar piezas de importancia, como la serie de coches de Andrew Bush, de 1986-87; Ricky Dávila, *Semana medieval*, (1998) e *Inmigrantes*, 2000; Pierre Gonnord, *Bimba in Blue* (2000) y *Far East*, 2001, a las que se han añadido otras dos, *Incendio III y XI* (2009) en 2010; Alex Webb, *San Ysidro, California, México* (serie *Border Crossings*) (1979); Gabriele Basílico, *Istanbul 05 B2-22-4* (2005); Félix Curto, *Carros* (1996); Georges Rousse, *Madrid blanc y Madrid noir*, de 2006; Erwin Wurm, *Venezianischer Barock*, de 2005; Francesco Jodice, *Barcelona -R23-2002* (proyecto *What We Want*), de 2002, ingresada ya en 2010; Wolfgang Tillmans, *Freischwimmer 38*, de 2004; Candida Höfer, *Banco de España*, de 2000; Frank Thiel, *Stadt 12/20 Berlin*, de 2005; Jorge Molder, *Comportamiento*

animal, 2002; Vik Muniz, *Townscape Madrid*, de 2007; Ryno de Wet, *Bleeding Sky* (serie *No Man's Land*), de 2007; Gunther Förg, *Escalera Hotel Suecia*, de 2004; las cuatro impresiones digitales de David Goldblatt fechadas en 2004 y Thomas Ruff, *Jpeg NY 15*, 2007. Especial interés revisten, tanto entre los fotógrafos nacionales como los internacionales, las colecciones individuales o portfolios, que reúnen un considerable número de obras de Ramón Masats —una número considerable de trabajos del fotógrafo que cambió la idea del fotorreportaje en España—, Juan Manuel Castro Prieto, Javier Campano —el fotógrafo viajero que confiesa que le atrae lo que no le interesa a nadie—, Alberto García-Alix —una importantísima y muy abundante selección de todo su trabajo, que permite incluso exposiciones individuales del artista—, Ouka Leele, Luis Baylón —y su galería de tipos populares—, Miguel Trillo —y la suya de jóvenes contemporáneos—, Cristina García-Rodero y Francesc Torres, entre los primeros, y Cas Oortuys —y sus vistas de Madrid de los años cincuenta—, Peter Piller, Valery Katsuba, Fran Herbello, Axel Hütte —en la serie específica sobre Aranjuez— y Erró —en una de las más curiosas selecciones de la Colección—, entre los segundos.

Vídeo

Aunque no tiene la misma representación que la fotografía, considerada desde un principio como la columna vertebral de la Colección, lo cierto es que las donaciones y adquisiciones de vídeos efectuadas en su mayoría en esta primera década del siglo han configurado un atractivo y equilibrado cuadro nacional e internacional. Quizás sea también el conjunto de piezas que, junto a la fotografía, más fácilmente permite su participación en exposiciones temáticas, pues, en general, aunque sus contenidos son diversos, se advierte una línea común en los relacionados con la vida civil urbana.

Entre los vídeos de artistas españoles hay una pieza de Antoni Muntadas, *Tactile Recognition of the Body*, fechada en 1971, y que se escapa de la inmensa mayoría, donde se incluirían las obras de Eugenio Ampudia, *Rendición* (2006); Rosalía Banet, *Comestible 2* (2005); Bigas Luna, *Orígenes-Courbet* (2003); Vicente Blanco, *Otra vez algo nuevo* (2006); Álex Campoy, *Boomerang* (2003); Nuria Carrasco, *¿Quién eres?* (2004); Carles Congost, *La mala pintura* (2008); Rafa Gallar, *Infinitos monos* (2005); Cristina Lucas, *Pantone 5600+2007* (2007); Miralda, *In & Out* (2000); Mateo Maté, *Nacionalismo doméstico* (2004); Álvaro Negro, *Battersea Station* (2003); Sergio Ojeda Izquierdo, *El paroxismo del triunfo (versión 1)* (2005); Perejaume, *Gustave Courbet* (2000); El Perro, *Skating Carabanchel 1* (2000); Txuspo Poyo, *Cruzando vías. Si ves algo, di algo* (2003); Sergio Prego, *Ciclo* (2008); Paula Rubio, *Entre pecho y espalda* (2006); María Ruido, *La voz humana* (1997); Vasava Artworks, *Jerry's Backenzahnoperationsträumelein* (2004); Alejandro Vidal, *Pushing up the Power* (2007); Rocío Villalonga, *La muerte chiquita*,

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo Collection

Mariano Navarro

2003; Cristina Lucas, *La Liberté Raisonnée* (2009) Dora García, *Just Because Everything Is Different It Does Not Mean That Anything Has Changed: Lenny Bruce in Sydney* (2008) y Juan Zamora, *Media mosca y Media sirena*, las dos animaciones de 2006.

El papel de Muntadas lo ocupa internacionalmente WolfVostell con una obra (sin título, 1963–71), aunque, en verdad, Vostell estuvo tan próximo a España que puede decirse que es un puente entre grupo y grupo. En este capítulo entran, además, Marina Abramović, *Nude with Skeleton* (2004); Terry Berkowitz, *Three Chimneys* (2006); Jonas Dahlberg, *Promenade* (2006); Francesco Jodice, *Sao Paulo-Citytellers* (2006); Cyprien Gaillard, *The Smithsons* (2005); Robert Gligorov, *La leggenda di Bobe* (1998); Kaoru Katayama, *Technocharro* (2004); Thomas Köner, *Sin título: Annica* (2005); Rafael Lozano-Hemmer, *Intervención literal* (2003); Jill Miller, *I Am Making Art Tōo* (2003); Beth Moisés, *Reconstruyendo sueños* (2005); Martín Sastre, *Montevideo, the Dark Side of the Pop* (2004); Daniel Silvo, *Rothkovisión 2.0* (2003); Roger Welch, *Hudson River* (2005); Sophie Whettnall, *Over the Sea* (2007); Annika Larsson, *FIRE* (2005) y el documental de Alexander Apóstol del 2005.

Podríamos, pues, resumir algunas de las principales posibilidades que ofrece la Colección CA2M Cenro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid. Se trata de un conjunto no muy numeroso de piezas, pero muchas de ellas de importancia, de pintores y escultores españoles de los años setenta y ochenta, que se ha visto complementada, aunque cause algo de confusión conceptual, tras la exposición dedicada a la movida madrileña, con obras de esa época y con fotografías de muchos de sus protagonistas.

Existe otro grupo formado por instalaciones, entre las que destacan las audiovisuales, que han ido adquiriendo mayor relevancia en los últimos años, aunque su origen esté en los comienzos mismos de la Colección. La Colección cuenta también con uno de los principales fondos de fotografía existentes en España, centrada en los fotógrafos contemporáneos de nuestro país, casi todos ellos representados, algunos de manera exhaustiva. Más recientemente, ha incorporado también figuras extranjeras fundamentales, algunas de ellas no representadas en nuestros principales museos. En los últimos años se ha trabajado en la consolidación de una importante selección de vídeos, fundamentalmente realizados en la última década.

Tanto la fotografía como el vídeo han focalizado en los aspectos puramente formales más que en los derivados de su contenido. Los temas principales son la ciudad y lo ciudadano, con apuntes interesantes sobre la propia capital madrileña, y aquellos otros que abordan aspectos sociales y políticos, sin olvidar los derivados del género.

The works currently making up the Contemporary Art Collection of the Region of Madrid, allocated to the CA2M since the art centre opened in 2008, come from various sources and origins, and respond to decisions that, just like the Spanish art scene itself, have been constantly changing over the course of its more than 30 years of life so far.

When the Department of Culture of Madrid's regional government was created, it received these holdings from the former Provincial Government and took over the task of adding to the Collection, focusing its interest on works by Spanish painters and sculptors born in the late 1940s and 1950s, the vast majority of whom had taken an active part in the radical metamorphosis of Spain's, and more specifically of Madrid's, art scene in the 1970s.

Painting

This explains the existence of significant pieces by Chema Cobo, *La chatte mise a nu et le poisson de Marcel* (1977); Jordi Teixidor, *Untitled* (1984), and *Rojo* acquired later, in 1996; Juan Navarro Baldeweg, *Xaló*, (1984); Carlos León, *Presagio* (1985) and *Hortus 8* (1986); Santiago Serrano, *Yocasta* (1986); Miquel Navarro, *Cuberta* (1986); Virginia Lasheras, *Laberinto* (1986); and *Untitled* (1996) by Mitsuo Miura, which, in spite of being a computer-processed colour photograph, I have included in this section largely because of its chronological connections and for its guiding principles which seem more pictorial than photographic. We could then add a list of artists who made their appearance in the 1980s: José María Sicilia, *Black and White Frame Flower VI (tulipanes y flores)*, from 1986; Elena Blasco, *Cierto baile inseguro* (2007); Dis Berlín, *Cantos: Inspiración II* (1985); and Patricia Gadea, *Hula hoop* (1985).

Through different means such as gifts, purchases or donations in lieu of taxes, the Collection gradually acquired paintings by Godofredo Ortega Muñoz, from whom it has eight landscapes; four paintings by the artist team Equipo 57, which entered the Collection in 2007; Gerardo Rueda, *Imagen VI* (1957); Joaquim Chancho, *Pintura 675* (2005); Luis Gordillo, *Situación meándrica 2* (1986); Pablo Palazuelo, *Sydlus I* (1997) and Alfredo Alcáin, *Avecillas del señor* (2003). A more compact group is made up by artists who emerged in the late 1980s and early 1990s, including Jorge Galindo, *Poupoune* (2003), as well as two of his renowned photographic collages; José Ramón Amondarain, *Untitled (motxo rojo)*, from 2003; Ester Partegàs, *Polylumpious tetraflacidontis R.Y.W.*, from 2004; and Daniel Verbis, *Avance vegetal*, also from 2004. Particularly noteworthy among the most recent incorporations are MP & MP Rosado, with the two pieces of *Del latín Insomnium* (2008); and Miki Leal, *La chaqueta*, from the same year.

The presence of international artists is more scarce and only in relatively recent times. Worth highlighting for its rarity is *Paisaje* (1990), by the deceased

Cuban writer and artist Severo Sarduy; the composition *Troubeland 05* by the Portuguese artist Pedro Calapez (2007), and a body of work titled *Valley*, consisting of eleven paintings made by the Mexican Víctor Pimstein from 2001 to 2003. Recent purchases include an *Untitled painting* (2009) by the German Philipp Fröhlich.

Sculpture and Installation

That said, similarly in ways to the collection of paintings, there are many individual pieces and small significant groups of great interest, especially from the 1980s. These are now coupled with recent initiatives that promise well for a more balanced approach in the future.

Three small works from the historical avant-gardes entered the Collection about five years ago as payment in lieu of taxes. Particularly noteworthy are pieces by the Spaniards Pablo Gargallo, *Homenaje a Chagall* from 1933, a harmonious portrait with a play of curves and countercurves; and Julio González, *Petite Montserrat effrayé*, from 1941–42, whose small size does not take away one bit from its searing pain; and the somewhat odd but highly convincing undated *Colonel* by Alberto Giacometti.

A sculpture by Jorge Oteiza, *Piedra FD*, 1978, also entered the Collection through the same method and donor.

From the 1950s generation, and more specifically from two of the most representative and seminal artist collectives of that time, El Paso and the so-called Cuenca Group, which brought about a profound change in the middle of Franco's dictatorship, there are two pieces, one by the sculptor Martín Chirino, *Arc* 2004, from that date; and an *Untitled* relief from 1995 by Gerardo Rueda.

The same applies to the 1970s generation, though comprising a more abundant group that, in my view, mirrors a profound change in both the concept of the artist itself and of the artistic, as well as of the structures for disseminating and commercialising art in the final years of the dictatorship and in the subsequent stormy and ambiguous transition to democracy in Spain.

Curiously enough, though actually acquired only two years ago, the sole work really belonging to that time is *1885* by Joan Cardells, a work of sewing on felt from 1977 which is a seminal example of the work carried out by the artist at the time. Also purchased at the same time is *R-1042*, a drawing by Cardells from 2003. *Cuberta* (1986) by Miquel Navarro is a good synthesis of the signature features of the work of this Valencian artist in the mid 1980s, just when sculpture in Spain was going through a metamorphosis that was to transform it down to its very roots and expand its horizons to limits that we shall later analyse in more detail.

The Collection has two excellent pieces received as a gift on the occasion of the exhibition *Una obra para un espacio*, that opened the art centre in the former depot of Canal de Isabel II in 1987. We are referring to the works by two of the artists who have

been most instrumental, both from purely sculptural aspects as well as from a theoretical and didactical viewpoint, in the configuration of a new reality: *Family Plot* (1987), by Txomin Badiola; and *Espacio uno (en Tránsito)*, by Pello Irazu, also from that year. In fact, this latter work is more of an installation than a sculpture but I cannot resist placing it temporarily in this group.

Mar de Galilea (1986), a spectacular welded iron piece by Susana Solano, entered the Collection at a later date as a gift.

Work from other seminal names of the 1970s and 1980s such as Sergi Aguilar, *Res no es detura*, a wall piece dated in 2003, have been recently acquired. The Collection now has two works by the unclassifiable Carlos Pazos: an object titled *Nada es como antes* (1995), and an assembly closer to installation, named *Tokio flamenco*, from 2006.

The youngest artists represented are Esther Pizarro, with *Macla urbana*, 2000, and the MP & MP Rosado brothers, with an *Untitled* cast from 2004, and *El hombre de los árboles*, 2008. Interestingly enough, apart from eleven small sculptures by Jordi Pablo, MP & MP Rosado are the artists who have the largest number of sculptures in the Collection.

The most recent incorporation, immediately before they went on exhibit at Sala Alcalá 31, were pieces by Isidro Blasco. The most noteworthy of which is a reconstruction executed in 2010 of *When I Woke up*, whose original from 1994–1996 had been destroyed by the elements.

The only foreign artist represented here is Keiji Kawashima, with *Movement of a Moment*, a gigantic moving piece created in 2005.

As I said earlier, the exhibition *Una obra para un espacio* led to the incorporation of the first installation works into the Collection. They include *Depósito para el abastecimiento de ideas* (1987) by Leopoldo Emperador. However, it is only in recent years that there has been an express policy to continue the focus on this medium, one of the signature developments of the 1990s and now a totally accepted expression in its own right. There were purchases of: *Tiempo vigilado* (1998), by Concha Jerez; *World Nights (Collection)* (2007), by Francesc Ruiz; *Parallel Universes Meet at Infinity* and *Let's Think Positive* (2003), by Manuel Saiz; *Box* (2004), by Jaume Plench; *Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago* (2003) by Fernando Sánchez Castillo; *Magia*, (2004), by Wilfredo Prieto; *La confirmación* (2008), by David Bestué and Marc Vives; and *Shelf* (2008) by Elín Hansdóttir and Margrét Bjarnadottir, acquired in 2010.

Photography

Photography is at the very core of this Collection and accounts for the largest number of works. The first photographs were incorporated as a result of various promotional activities organised by the Department of Culture from the 1980s onwards. This is the case of the exhibitions at Canal de Isabel II, the open call

for the Image Study Seminar with its accompanying Canal Abierto show. Later, in 1999, with the transfer of the management of the Contemporary Art Collection of the Department of Culture to the recently created General Directorate of Archives, Museums and Libraries, a special budget was allocated for the acquisition of artworks and this contributed greatly to increasing the number of pieces.

Hence, through various origins, the different chapters of what could be seen as a representative narrative of what has happened in the field of the photographic image in Spain over the last 25 years were composed. This selection is rounded off by around one dozen works by international artists, almost all acquired over the last ten years and at a pace that has increased from 2008 on.

There are several examples of what are generally accepted as historical figures in Spanish photography. That is the case of Alfonso and his *Panorama de la calle de Alcalá*, from 1920; Catalá-Roca and his celebrated shot of the six *Señoritas paseando por la Gran Vía*, from 1959; or four photographs by the great portrait maker Gyenes, including those of *Carmen Amaya* and *Margot Fontaine*. And a dozen pieces from the *Serrano series* (1965), by Gonzalo Juanes, the rediscovered photographer from Gijón, have recently entered the Collection. A second chapter, and a more abundant and perhaps more significant one, contains works by some of the best Spanish creative photographers, like Toni Catany, *Las salinas del Cabo de Gata*, 1992; Elías Dolcet with *El empalao de Valverde de la Vera*; Manuel Falces, *What killed the dinosaurios*, from 1993; Chema Madoz, the famous *La copa*, from 1994; the series of rooms by Jorge Ribalta; *Merçé* (1986) by Humberto Rivas; the war photographs by Gervasio Sánchez; the landscape photographs by Manuel Sonseca and Luis Vioque; the series about Roman sculptures by Carlos Serrano, from 1995; and, finally, the urban images by Ramón Zabala. The third and perhaps most abundant section features works by scores of photographers working across various genres.

However, probably the most balanced chapter in terms of the number of works contained and the range it attempts to cover, and also the one offering most possibilities for interpretation and understanding, is that of Spanish art practitioners who have, at some point of their careers, resorted to photography, be it as a specific element in their practice, be it as a temporary means of expression. The time-span of this section is also the narrowest, as it mostly contains pieces spanning from the early 1990s to the present. There are some, though not many, classics, like Esther Ferrer, cofounder of ZAJ in the 1960s, represented with *Euro-portrait* (2004); Antoni Muntadas, a pioneer of conceptual art, with *On translation: Stand By* (2006); the designer América Sánchez, with an *Untitled* collage and an *Untitled* photo, both from 1985; the eternal travel companion Luis Pérez Minguez, with *Madera de ébano*, from 1986; or Rafael Agredano,

painter from the 1980s, with *Mar de sangre (Steam Light Suit series)*, from 2000.

I would highlight the sadly missed Chema Alvar González and his *Fotografía de Times Square en julio de 2002* (3 pieces); Txomin Badiola, *You Better Change (For The Better)* (1996); Bleda y Rosa, *Villalar de los Comuneros* (1996) and *Espacios silentes* (1997), the latter coming from an exhibition devoted to Cervantes; Gonzalo Puch, *Homenaje a Vermeer* (1994); Francisco Ruiz de Infante, *Regla y nivel 1* (1996); Pablo Genovés, *Las joyas* (1997); and Mira Bernabeu, *En círculo II* (two pieces), 1998. From a later period are Javier Vallhonrat, with his series of nature images from 2000 and 2001; Daniel Chust Peters, *MoviStar 1*, from 2001; Juan de Sande, *Untitled* (2002); José Guerrero, *Castell del Rey (Almería)* and *Hotel Basket Creek* (2008); the series *Fotografías para jardines*, from 2008, by Ignasi Aballí; and Karmelo Bermejo, *La traca final*, de 2009. There is a separate chapter made up by women artists, which stands on its own for its relevance and for the fact that it is highly representative of its time. It includes Montserrat Soto, *Untitled* (1998); Laura Torrado, *Las esquinas del espejo II* (2000); Cabello y Carceller, *Untitled (Utopía n 38)* (2002); Alicia Martín, with the lightboxes of *Dislexia* (2004); and Mayte Vieta, *Tan solo son mis fantasmas* (2007). The latest incorporations are pieces by Eulàlia Valldosera, *Charco I, II, III and IV* (1992–93), María Zárraga, whose *Ciudad rota*, from 2007, is in itself almost a portfolio together with her prior works *Eléctrica I*, (1998), and the series *Joya verde* (four copies), from 2000; and additions like Lara Almarcegui, with photography work from the series *Guía de ruinas de Holanda* (2008) and Sara Ramo, *Zoo (Grupo F)*, from 2000.

Other recent additions include Dionisio González, *Aguas espraiadas* (series *Cadáveres exquisitos*), from 2004; Juan Carlos Bracho, *Película de mí mismo*, 2007; Sara Ramo; Miguel Ángel Gaüeca, adding to an already existing photograph on the Collection of singer Alaska with one belonging to the same series from 2006; and Manuel Sendón, who already has six works on facades from the series *Detrás da pel* from 2004, in the Collection.

As far as the list of international artists is concerned, limited in the 1990s to a very few names—among them Leonel Moura, with an untitled piece from 1994, purchases increased in the opening decade of the new century and other works entered the Collection as gifts, leading to the addition of some significant pieces, like Andrew Bush's series about cars from 1986–87; Ricky Dávila, *Semana medieval*, 1998, and *Immigrantes*, 2000; Pierre Gonnord, *Bimba in Blue*, 2000 and *Far East*, 2001, recently joined by another two: *Incendio III and XI* (2009), purchased in 2010; Alex Webb, *San Ysidro, California, México* (series *Border Crossings*) (1979); Gabriele Basilico, *Istanbul 05 B2-22-4* (2005); Félix Curto, *Carros* (1996); Georges Rousse, *Madrid blanc*, and *Madrid noir*, from 2006; Erwin Wurm, *Venezianischer Barock*, from 2005; Francesco

Jodice, *Barcelona –R23-2002 (What We Want project)*, from 2002, incorporated in 2010; Wolfgang Tillmans, *Freischwimmer 38*, from 2004; Candida Höfer, *Banco de España*, from 2000; Frank Thiel, *Stadt 12/20 Berlin*, from 2005; Jorge Molder, *Comportamiento animal*, 2002; Vik Muniz, *Townscape Madrid*, from 2007; Ryno de Wet, *Bleeding Sky (No Man's Land series)*, from 2007; Gunther Förg, *Escalera Hotel Suecia*, from 2004; the four digital prints by David Goldblatt dated in 2004; and Thomas Ruff, *Jpeg NY 15*, 2007.

Of special interest, both among Spanish and international photographers, are the extensive portfolios or one-person collections, compiling a considerable number of works by Ramón Masats, thanks to a generous donation by this photographer who changed the concept of photojournalism in Spain; Juan Manuel Castro Prieto; Javier Campano, the travelling photographer who admits to liking what nobody is interested in; Alberto García-Alix, with a major cross-section of all his oeuvre, enough to enable solo exhibitions of work by the artist; Ouka Leele; Luis Baylón and his gallery of ordinary people; Miguel Trillo and his depiction of youth culture; Cristina García-Rodero; and Francesc Torres, among the Spanish contingent; and Cas Oorthuys with his views of the 1950s Madrid; Peter Piller; Valery Katsuba; Fran Herbello; Axel Hütte with his series on Aranjuez; and Erró with one of the most curious selections in the Collection, among the artists from outside Spain.

Video

Although video has often not been lent the same attention as photography, the latter at the core of the Collection since its beginnings, it is true that the video donations and acquisitions—99% of which were made in this century—help to inform an attractive and balanced body of work by Spanish and international artists. It is also an ensemble of pieces that, next to photography, are the easiest to include in thematic exhibitions for, generally speaking, and despite the differing contents, there is a certain coincidence in subject matters related with urban and civil life. Videos by Spanish artists include a piece by Antoni Muntadas, *Tactile Recognition of the Body*, dated in 1971, that stands out among a majority composed by works by Eugenio Ampudia, *Rendición* (2006); Rosalía Banet, *Comestible 2* (2005); Bigas Luna, *Orígenes-Courbet* (2003); Vicente Blanco, *Otra vez algo nuevo* (2006); Álex Campoy, *Boomerang* (2003); Nuria Carrasco, *¿Quién eres?* (2004); Carles Congost, *La mala pintura* (2008); Rafa Gallar, *Infinitos monos* (2005); Cristina Lucas, *Pantone 5600+2007* (2007); Miralda, *In & Out* (2000); Mateo Maté, *Nacionalismo doméstico* (2004); Álvaro Negro, *Battersea Station* (2003); Sergio Ojeda Izquierdo, *El paroxismo del triunfo (version 1)* (2005); Perejaume, *Gustave Courbet* (2000); El Perro, *Skating Carabanchel 1* (2000); Txuspo Poyo, *Cruzando vías. Si ves algo, di algo* (2003); Sergio Prego, *Ciclo* (2008); Paula Rubio, *Entre pecho y espalda*

(2006); María Ruido, *La voz humana* (1997); Vasava Artworks, *Jerry's Backenzahnoperationsträumelein* (2004); Alejandro Vidal, *Pushing Up the Power* (2007); Rocío Villalonga, *La muerte chiquita*, 2003; Cristina Lucas, *La Liberté Raisonnée* (2009) Dora García, *Just Because Everything Is Different, It Does Not Mean That Anything Has Changed: Lenny Bruce in Sydney* (2008); and Juan Zamora, *Media mosca* and *Media sirena*, two animations pieces from 2006.

At an international level, Muntadas' role is played by Wolf Vostell with *Untitled* (1963-71), although to tell the truth, Vostell's connections with Spain were so close that he could be viewed as a hinge between both groups. In this chapter, we must also include Marina Abramovic, *Nude with Skeleton* (2004); Terry Berkowitz, *Three Chimneys* (2006); Jonas Dahlberg, *Promenade* (2006); Francesco Jodice, *Sao Paulo-Citytellers* (2006); Cyprien Gaillard, *The Smithsons* (2005); Robert Gligorov, *La leggenda di Bobe* (1998); Kaoru Katayama, *Technocharro* (2004); Thomas Köner, *Untitled: Annica* (2005); Rafael Lozano-Hemmer, *Intervención literal* (2003); Jill Miller, *I Am Making Art Too* (2003); Beth Moisés, *Reconstruyendo sueños* (2005); Martín Sastre, *Montevideo, the Dark Side of the Pop* (2004); Daniel Silvo, *Rothkovisión 2.0* (2003); Roger Welch, *Hudson River* (2005); Sophie Whettnall, *Over the Sea* (2007); Annika Larsson, *FIRE* (2005); and Alexander Apóstol, *Documental* (2005).

Finally, we could summarise some of the main possibilities offered by the Colección CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid as follows:

Even if not huge in terms of numbers, there is a group of works by Spanish painters and sculptors from the 1970s and 1980s, many of them of great interest, that was supplemented, although at risk of causing a certain conceptual confusion, following the exhibition devoted to Madrid's La Movida movement, with works from the time and particularly with photographs by many of its leading players.

There is another group consisting of installations, in which audiovisual installations play a major role, that has been acquiring greater significance in recent years. The Collection also has one of the best photography collections in Spain, focusing on Spanish contemporary photographers. Recently the Collection has incorporated some critical foreign figures, some of whom are still not represented in Spanish museums. In recent years, there have also been attempts to compile a significant selection of videos, particularly made in this century.

In general, both photography and video have shown more interest in content than in purely formal concerns. The city and city dwellers seem to be the main subject matters, with interesting sketches of Madrid itself, others dealing with social and political concerns, without overlooking those dealing with gender issues.

Obras escogidas
Selected works

CE01374 / Ignasi Aballí (Barcelona, 1958)

Fotografía para jardines

2008. Fotografía digital sistema Lambda, (detalle). 12 paneles de 170 x 120 cm

Encontrar un sistema de trabajo que permita una producción sin intervención es para Ignasi Aballí una tarea fundamental. La clave no se encuentra solo en la precisión de la búsqueda, sino en buscar de un modo diferente cada vez. “Detecciones y movimientos” que, si bien resultan similares, nunca son idénticos; escapan así a la posibilidad de ser percibidos como el resultado de un ejercicio de camuflaje, obtenido por la eficacia con la que se ha invertido el sentido. Cada hallazgo no apela a una revelación específica, sino que más bien irrumpe en el bullicio de las imágenes como contrapartida silenciosa y transparente. Su actividad artística se inscribe en aquellos lugares donde un hacer involuntario produce “visibilidad” artística. Aballí entiende su trabajo como un modo de hacer poético y un riguroso registro perceptivo, donde el tiempo se presenta como sujeto productor. Aplica su metodología a los objetos cotidianos: unas tablas de madera convertidas en lienzos, donde la exposición prolongada de la luz solar se proyecta sobre cada superficie hasta modificar el color; diversos objetos donde se clasifica el polvo acumulado durante diferentes períodos de tiempo; restos de ropa

obtenidos del filtro de una secadora convertidos en relicarios pictóricos o una impresora que completa páginas en negro hasta agotar toda su tinta. Entre la aparición y la desaparición Ignasi Aballí recoge y clasifica sus descubrimientos. Ideada como un *site specific* para el Real Jardín Botánico de Madrid, en el marco de PHotoEspaña 2008, en *Fotografía para Jardines* Aballí emplaza varios paneles de grandes dimensiones con fotografías de “malas hierbas”. La intervención responde a un racionalismo esteticista y al gusto paisajístico al uso. La presencia de estas hierbas que crecen espontáneamente entre el asfalto y el cemento y que nunca estarían en un jardín botánico cuestiona las convenciones asociadas a un jardín clásico. Las doce imágenes están acompañadas por textos extraídos de manuales de fotografía para jardines. Un gesto sutil capaz de despertar los sentidos y de aportar elementos para la reflexión, lo que permite contemplar fotografía y texto a partir de la duda. Una maquinaria de hacer ideada como una forma de cuestionar el estatuto de las imágenes y su percepción, pero también de hablar en primera persona.

CE01374 / Ignasi Aballí (Barcelona, 1958)

Photography for Gardens

2008. Lambda digital photo, (detail). 12 panels 170 x 120 cm

For Ignasi Aballí, his core work is to find a system that sanctions production free from any kind of intervention. However, the key lies not only in the precision of the quest, but also in searching for a different way each time. “Detections and movements” that, no matter how similar they may be, are never quite identical, thus eschewing the possibility of being perceived as the outcome of an exercise in camouflage, obtained thanks to the effectiveness involved in reverting the meaning. Each detection does not appeal to a specific revelation, but rather irrupts into the turmoil of images as a silent and transparent counterbalance. Aballí’s practice ought to be inscribed in those places where involuntary creation produces visibility, or where meaning is capable of migrating. Aballí understands his art as a poetical activity and as a rigorous perceptual register where time emerges as a productive subject. He applies his methodology to everyday objects: wooden boards turned into canvases, where the prolonged exposure of sunlight on various surface alters their colour; a variety of objects where the dust accumulated over various lapses of time is classified; the remains of clothes obtained from the filter of a

drier, turned into pictorial reliquaries; or a printer covering whole pages in black until the ink runs out. Somewhere between appearance and vanishing, Ignasi Aballí gathers and classifies his findings. Conceived as a site-specific work for the Royal Botanical Gardens in Madrid as part of the PHotoEspaña 2008 festival, in *Fotografía para Jardines* Aballí places several large panels containing photographs of “weeds.” The intervention responds to an aestheticist rationalism and to accepted tastes in landscape. The presence of these weeds that grow spontaneously in cracks in the tarmac and concrete, and that would normally never find their way into a botanical garden, questions the conventions associated with classical gardens. The twelve images are accompanied by texts taken from manuals on how to photograph gardens. A subtle gesture capable of stimulating the senses and providing elements for reflection, allowing the contemplation of both photography and text from a position of doubt. A machinery of making conceived as a way of questioning the status of images and their perception, but also, of talking in first person.



CE01000 / Marina Abramović (Belgrado, 1946)

Nude with Skeleton

Desnudo con esqueleto. 2004. Vídeo PAL sin sonido. 15'46"

“Se dice que el arte es una cuestión de vida y muerte. Suena melodramático, pero es verdad” Bruce Nauman

La aparición en los años 70 de artistas como Marina Abramović supuso un punto de inflexión en la aún breve historia de la performance artística. Si la década anterior había estado prácticamente dominada por hombres y una idea casi heroica de la performance, el cuestionamiento del propio cuerpo y de su relación con el entorno adoptaba formas muy diferentes y muchas veces más sutilmente inquietantes en las acciones de estas nuevas artistas, mujeres como Abramović, Adrian Piper, Lidia Montano, Lygia Clark, Barbara Smith, Joan Jonas, Laurie Anderson, VALIE EXPORT o Rebecca Horn.

Entre las performances más significativas y reproducidas de Marina Abramović está *Imponderabilia*, realizada junto a su entonces compañero Ulay en junio de 1977 en el Museo de la Galleria d'Arte Moderna Bologna. La idea era la simplicidad misma: Marina y Ulay desnudos se situaban a ambos lados de la puerta de acceso a la sala, de modo que los visitantes tenían que entrar en la misma rozando los cuerpos de los artistas.

Esta relación tan íntima entre el artista y el ya no solo espectador, se mantiene hasta el día de hoy. En *Nude with Skeleton*, una performance realizada varias veces al día en diversas exposiciones en el 2002, 2005 y 2010, Marina

Abramović opera hasta cierto punto como si se tratara de la rutina de un peep-show, solo que en un museo. En este caso quizás el vídeo, mudo, sea incluso más efectivo que las performances presenciales: el contexto donde éstas se realizaron es el protegido de las artes visuales, donde puede suceder casi cualquier cosa sin mayores consecuencias que vomitonas del periodismo amarillo más primitivo cuando se olisquea un posible escándalo. Una señora de cierta edad respirando desnuda bajo un esqueleto no es lo que hoy viene a calificarse como escándalo. Sin embargo, el vídeo puede contemplarse en cualquier lugar, de forma que el entorno es más abierto, menos determinante de las expectativas que pueden formularse. Hay, además, mucho más de voyeur en la imagen diferida, desde el momento en que la observada no sabe quién la está observando, ni cuándo, ni dónde... De hecho, el distanciamiento concentra aún más la atención sobre la imagen porque aquí no hay sonido que distraiga de ella. ¿Dice algo Marina? ¿Cómo respira?

Una mujer tumbada bajo un esqueleto es, claro, tratar de forma explícita sobre la vida y la muerte, como decía Bruce Nauman. Presenta un cierto punto sexual y aterrador, como buena parte de sus trabajos. Y tiene mucho de vanitas, una forma ya clásica de entender estas imágenes. Una entre muchas posibles.

CE01000 / Marina Abramović (Belgrado, 1946)

Nude with Skeleton

2004. PAL video, no sound. 15'46"

“It is said that art is a matter of life and death; this may be melodramatic but it is also true.” Bruce Nauman

The emergence of practitioners like Marina Abramović in the 1970s was a turning point in the still brief history of performance art. If the previous decade had been virtually dominated by men and by an almost heroic notion of performance, the questioning of the body itself and of its relationship with its environment adopted different, and often subtly disquieting forms in the actions of new female artists like Abramović, Adrian Piper, Lidia Montano, Lygia Clark, Barbara Smith, Joan Jonas, Laurie Anderson, VALIE EXPORT or Rebecca Horn.

One of the most meaningful and widely reproduced performances by Abramović is *Imponderabilia*, carried out in June 1977 in the company of her at-the-time partner Ulay, at Galleria d'Arte Moderna Bologna. It could be said that the idea was simplicity itself: Marina and Ulay stood naked on either side of the doorway to the room in such a fashion that visitors to the show had to rub up against the artists' bodies as they entered. That close relationship between the artist and the spectator, who from that very moment was no longer a beholder, remains intact to date. In *Nude with Skeleton*, a performance made continuously in shifts every day in a number of shows held in 2002, 2005 and

2010, Marina Abramović behaves, to some extent, as if she were carrying out a peep-show routine, only that, in this case, it is performed in a museum.

In this instance, the silent video may be even more effective than a live performance: the context where they were made was the sheltered space of the arts venue, where anything can happen without any further consequence than the outrage of some sensationalist journalist who catches a whiff of a possible scandal. However, a lady of a certain age breathing naked under a skeleton is not something that raises too many eyebrows nowadays. Notwithstanding, the video may be watched in any place, so that the environment is more open, less decisive than one might expect. Besides, there is much more voyeurism in the deferred image, now that the person who is being observed does not know who is observing her, when or where... In fact, the distance focuses the attention on the image even more given the lack of sound which could distract us. Is Abramović saying anything? How is she breathing? Naturally, a woman under a skeleton would explicitly remit us to a reflection about life and death like Bruce Nauman said. It also presents a somewhat sexual and terrifying aspect, as her works often do. And it has much to do with a *vanitas*, an already classic way of understanding these images. One among many possible others.



José Manuel Costa

CE01008 / AES + F Group (Tatiana Arzamasova, Moscú, 1955; Lev Evzovich, Moscú, 1958; Evgeny Svyatsky, Moscú, 1957; Vladimir Fridkes, Moscú, 1956)

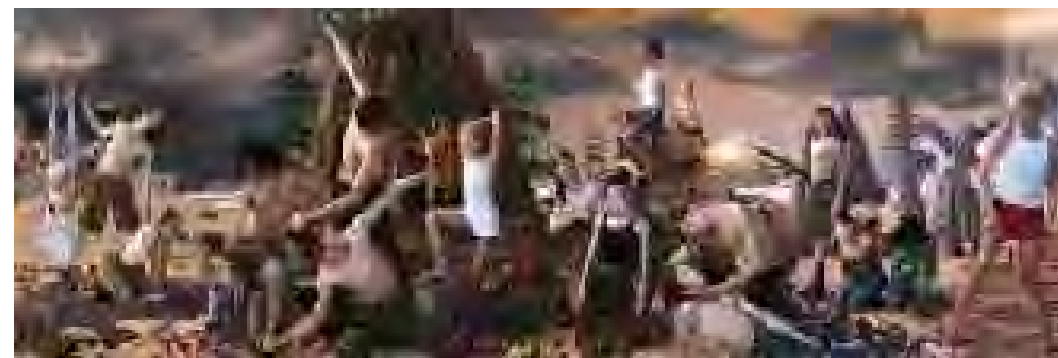
Panorama # 2 (Last Riot)

Panorama #2 (El último motín). 2005. Fotocollage digital. 170 x 510 cm

Simulacro e ilusión son dos de los pilares fundamentales de la práctica estética contemporánea, sobre los que vuelve una y otra vez el discurso teórico de la cultura. Frente a los mecanismos y estrategias de los paradigmas de hiperrealidad y las embestidas de las nociones neobarrocas de la belleza, los artistas optan por explorar inéditos modelos de representación que se avengan a las nuevas circunstancias de una visibilidad cada vez más asediada por múltiples frentes de representación simbólica que compiten con el ámbito del arte y usurpan su territorio.

En este sentido, el trabajo del colectivo AES + F Group, es una propuesta que intenta leer la cultura y sus mecanismos de estilización excesivos desde una perspectiva crítica. Su trabajo se adentra en los juicios de valor y en los ámbitos de la ideología para desmontar axiomas asentados por el discurso más ortodoxo y reaccionario. *Panorama #2*, resulta una obra emblemática dentro de esa tendencia que busca subrayar la esterilidad del mundo actual y de sus acontecimientos más relevantes. La guerra, la violencia, la ambigüedad sexual, el vasallaje de la cultura del otro, la cuestión racial y la autoridad de los relatos históricos y sus fetiches al uso ocupan el centro de esta puesta en escena. A todas luces la composición se inspira, a modo de guiño neohistoricista, en la obra

pictórica de los grandes maestros de la pintura occidental, concretamente en la poética barroca y la pintura manierista. Es una especie de homenaje y cita al legado de la historia del arte, articulado desde una visión que permite la crítica hacia el presente. Sus personajes, adolescentes rabiosamente andróginos que colapsan todos los estereotipos sexuales y al parecer desprovistos de toda ideología, se vuelcan en una performance donde la violencia de las actitudes queda tremendamente teatralizada. El resultado supone una gran mascarada que dice y miente sobre las posiciones de los grupos de poder en el escenario de la cultura y su sistema de funcionamiento. Esta especie de culto al heroísmo contemporáneo no es sino una sentencia acerca de ese proceder simbólico, asociado a todo el mundo de la imagen, que tiende a idealizar la realidad y convertirla en puro simulacro de verdad. Todo en esta imagen resulta engañoso. Las actitudes, las posturas, la violencia del acto, que es más ficticia que real, las localizaciones, que no refieren un contexto concreto identificable en la cartografía global. Todo parece emular un gran juego y una gran puesta en escena. El resultado es un relato enfático de grupos sociales que pugnan por imponer su hegemonía sin que quede claro cuáles son las víctimas y cuáles los verdugos.



CE01008 / AES + F Group (Tatiana Arzamasova, Moscow, 1955; Lev Evzovich, Moscow, 1958; Evgeny Svyatsky, Moscow, 1957; Vladimir Fridkes, Moscow, 1956)

Panorama # 2 (Last Riot)

2005. Digital photomontage. 170 x 510 cm

Simulacrum and illusion hold powerful grips on contemporary aesthetic practice, and the theoretical discourse of culture returns to them once and again. Confronted by the mechanisms and strategies of the paradigms of hyperreality and by the onslaught of Neo-Baroque notions of beauty, artists are currently opting for an exploration of unprecedented models of representations that reconcile the new circumstances of a visuality more and more under siege from multiple fronts of symbolic representation competing with the domain of art and usurping its territory. In this regard, the collaborative work of AES + F Group is underwritten by a proposal striving to read culture and its mechanisms of excessive stylisation from a critical viewpoint. Their work enters into value judgements and the realms of ideology to break down axioms set in place by the most orthodox and reactionary discourse. *Panorama #2* is an emblematic work within a tendency that underscores the sterility of our present world and its defining events. War, violence, sexual ambiguity, the subjugation of the culture of the Other, the race question and the authority of historical narrations and their customary fetishes, are at the core of this tableau. With a knowing Neo-Historicist nod, the *mise en scène* clearly draws from old

masters of Western painting, more specifically from Baroque poetics and Mannerist painting. A tribute of sorts, it cites the heritage of Art History, articulated around a vision enabling a biting critique of the present. The characters are fiercely androgynous teenagers enacting the whole breadth of sexual stereotypes who, seemingly divested of any ideology, are caught up in a performance where the violence of attitudes is hugely dramatised. The outcome is a grand masquerade speaking, and giving the lie, to the positions that power groups occupy on the stage of culture and in its working system.

This brand of worship of contemporary heroism is nothing but a sentence passed on the symbolic behaviour associated with the whole world of the image that tends to idealise reality and turn it into a pure simulacrum of truth. Everything in this image is deceptive. The attitudes, the postures, the violence of an action that is more fictional than real, the locations that do not refer to any specific context identifiable in the global cartography. Everything seems to mimic an immense game and a grand *mise en scène*. The result is an emphatic tale of social groups fighting to impose their hegemony yet without making it clear who are the victims and who the persecutors.

CE00487 / Ana Laura Aláez (Bilbao, 1964)

Mentiras II

2002. Cibachrome. 178,5 x 159 cm

Las imágenes aproximan posiciones y pensamientos. Es precisamente esta cualidad de inducción la que señala que no deben ser narradas; su impronta contiene verbo. Podríamos llegar a decir que el lugar de los relatos verbales ha sido sustituido por las imágenes. Las convenciones de la representación le han permitido a Ana Laura Aláez no solo hacer suyo un relato no lineal, sino desplazar los gestos de narcisismo hacia la intriga de la autorrepresentación, subrayando la inestabilidad y la fuga de toda determinación. En una trama de máscaras y segundas pieles, cada arquetipo se define a través de la negación. Como si en cada gesto se tratara de colocar a la realidad en jaque por el simple hecho de imaginar el mundo de un modo diferente. Y nada más inmediato que la fotografía para establecer toda una trinchera de la pose, del gesto y del movimiento con la que continuar desplazando estereotipos. Un lenguaje automático y veloz le permite llevar a cabo planteamientos diversos donde coloca a un sujeto escultórico protagonista en cada una de sus fotografías.

En *Mentiras II* la artista parte del cuerpo como medida y de la disciplina escultórica para continuar una reflexión formal a través de otros medios, otorgando a la fotografía cierto clima performativo. Esta concentración de categorías no se presenta

CE00487 / Ana Laura Aláez (Bilbao, 1964)

Lies II

2002. Cibachrome. 178,5 x 159 cm

Images bring positions and thoughts closer together. And it is precisely that quality of induction that underscores the fact that they must not be narrated: their imprint already contains the word. We could even say that the place of oral narratives has been replaced by images. The conventions of representation have allowed Ana Laura Aláez not only to turn a non-linear tale into her own, but to displace gestures of narcissism towards the stratagem of self-representation, underscoring the instability and fugue of all ascription. In a plot of masks and second skins, every archetype is defined through negation. It is as if it were about challenging reality in each gesture through the mere fact of imagining the world in a different way. And there is nothing more immediate than photography to set in place a whole gamut of posing, of gesture and of movement with which to continue to displace stereotypes. A fast, automatic language making it possible to adopt a diversity of approaches in which to place a sculptural subject as the protagonist of each photograph.

In *Mentiras II*, the artist uses the body as a measure and the discipline of sculpture to give continuity to formal reflections through other media, bestowing photography with a certain performative potential. The sheer concentration of categories is not presented as if they consisted of mere documents, but as

como un documento, sino como una construcción diseñada para ser fotografiada. Con estos mecanismos, la ficción no aparece como fantasía sino como plusvalía. Transformar una realidad frente a la cámara permite regresar al mundo desde otro lugar. *Mentiras II* se encuentra en esta dinámica donde la decisión de “autoeditarse” le permite dar una visión precisa de un momento concreto. El cuerpo de Ana Laura Aláez sosteniendo el peso de una boa *constrictor* a modo de ornamento protagoniza y comunica un acto performativo a puerta cerrada. En este espacio habitado por la vulnerabilidad, los casi dos metros de largo de la boa coronan el torso de la artista en un juego de apariencias vivas y de dominación mutua. Pero los estereotipos se desmontan cuando leemos el título de la serie: no hay ni primera persona ni artículo, apenas una palabra encargada de reforzar posiciones sobre las experiencias. Así, todo índice de fortaleza se transforma en una página en blanco. Y el autorretrato aquí no afirma un rol, sino su modificación. Tomar lo marginal como hoja de ruta de la autobiografía permite a la artista ensayar nuevas formas de primera persona, donde la experiencia aparece como decisión y no como legado. En un universo de apropiaciones y fugas, la pose, finalmente, vuelve a ubicarse del lado de la ficción.

constructions that have been conceived to be photographed. With these devices, fiction no longer seems to be fantasy but a kind of surplus value. The transformation of reality in front of the camera makes it possible to return to the world from a different place. *Mentiras II* is part of that dynamic where the decision to “self-edit” oneself enables the conveyance of the precise vision of a specific moment. Ana Laura Aláez’s own body bearing the weight of a boa constrictor as an ornament is the centrepiece and vehicle for a performative action behind closed doors. Inside that space of vulnerability, the six-foot long boa is draped over the torso of the artist in a play of living appearances and mutual domination. But stereotypes crumble into nothingness when we read the title of the series, enunciated without any article or possessive pronoun; barely a word charged with reinforcing stances about experiences. Thus, a whole index of strength is turned into a blank page. And here, the self-portrait does not affirm a role, but its alteration. Using the marginal as a road map for autobiography allows the artist to try out new forms of the first person, with experience viewed as a decision rather than as a legacy. In a universe of appropriations and fugues, the pose finally returns to the side of fiction.



CE00480 / Pilar Albarracín (Sevilla, 1968)

La noche 1002 II

2001. Fotografía en color. 124 x 185,5 cm

La obra de Pilar Albarracín, más que una propuesta al uso en el terreno frígido y tóxico de parte del arte contemporáneo, es una posición crítica frente al sistema de poder y los mecanismos culturales que vampirizan los estereotipos y hacen de estos una instancia nebulosa que circula entre un pasado remoto y un presente inasible. Los estereotipos, en tanto formas culturales de gran rendimiento en los órdenes del discurso y de la subjetividad, constituyen el centro de su especulación estética. Mediante sus escenificaciones y performances de envergadura conceptual y sociológica dura, Pilar Albarracín advierte del drama y de la violencia a cargo de los sistemas de dominación que convierten el signo mujer en un bien de consumo, transportable y mutable a imagen y semejanza de la autoridad masculina.

Al igual que algunas de las hacedoras feministas más radicales de los últimos tiempos, su trabajo dignifica la *otredad* y le atribuye al sujeto femenino la posibilidad de la enunciación que se esforzó en negar el discurso psicoanalítico más ortodoxo. Su propuesta no abdica ante la presión de cierto moralismo conservador, que al cabo resulta un ejercicio de hipocresía, sino que apela a los recursos postmodernos de un sarcasmo dismantelador y de la ironía corrosiva. Logra ubicarse en el centro mismo de los conflictos y las relaciones de poder desfavorables que desea relatar, revisar y censurar, con el ánimo de establecer un comentario crítico de los mismos.

Partiendo de su propia identidad, consigue, en una maniobra de recuperación de mimesis, ser muchas mujeres a un tiempo. El resultado es un palimpsesto feminista de multitud de voces donde cobran cuerpo la gitana, la campesina, la trabajadora del sexo, la niña mancillada, la folclórica, la mujer inmigrante, entre otras muchas que ella reivindica y visualiza. Su obra, por tanto, interviene en el ámbito de la representación y disloca sus mecanismos y estrategias de consagración, tendentes (siempre) al endiosamiento del estereotipo y sus facultades manipuladoras. *La Noche 1002 II* representa una escena dramática en la que una mujer yace camuflada sobre la baca de un coche de inmigrantes marroquíes. La situación se hace tensa y abiertamente sintomática en la medida en que la mujer objeto es convertida en bulto, en materia transportable y de consumo, anulando así toda posibilidad de autonomía y de emancipación discursiva. Se opera entonces una domesticación del signo mujer que niega y coloca en el ostracismo más ensordecedor el lugar de la enunciación. Por ello, la intromisión en el plasma antropológico de sus culturas, en mano de las artistas mujeres, como es el caso de Pilar Albarracín, supone una revisión de modelos sociales y culturales represivos y claustrofóbicos, también prescriptivos, que han asignado un papel y un rol específico al universo femenino dentro de la cultura contemporánea.



CE00480 / Pilar Albarracín (Seville, 1968)

The Night 1002 II

1998. Colour photograph. 124 x 185,5 cm

More than a conventional proposal in the frigid and clichéd territory of contemporary art, Pilar Albarracín's practice represents a critical position in relation to the power system and the cultural mechanisms that parasite stereotypes, turning them into a fuzzy occurrence circulating between a remote past and ungraspable present. As highly profitable cultural forms within the orders of discourse and subjectivity, stereotypes are at the core of Albarracín's aesthetics. From them, and resorting to staging and to performances of a hard conceptual and sociological dimension, Pilar Albarracín warns us of the drama and the violence exerted by those systems of domination that turn the female sign into a portable and mutable commodity in the image of male authority.

Just like some of the most radical feminist artists of recent times, Albarracín's practice bestows dignity on otherness while assigning to the female subject the possibility of enunciation that the most orthodox psychoanalytic discourse tried to deny. In this regard, her proposal does not yield to the pressure of a certain conservative moralism that, at the end of the day, is nothing but an exercise of hypocrisy. On the contrary, the artist makes use of the postmodern resources of dismantling sarcasm and biting irony. She manages to place herself at the heart of conflicts and of those imbalanced power relationships she wishes to narrate, revisit and censor, in the hope of

submitting them to a critical commentary. Starting from her own identity, she manages, in a manoeuvre that implies a return to mimesis, to be many women at once. The outcome is a feminist palimpsest with a multiplicity of voices, embodying, among many other women Albarracín vindicates and visualises, a gipsy, a peasant, a prostitute, an abused girl, a performer of traditional Spanish music and an immigrant. Her work intervenes in the sphere of representation, dislodging its mechanisms and strategies for success, that (invariably) tend to the deification of the stereotype and its manipulative potential. *The Night 1002 II* depicts a dramatic scene in which a woman is camouflaged among the other goods on the roof rack of a car of Moroccan immigrants. The situation becomes tense and openly revealing by the transformation of the object-woman into a package, into portable material, a consumer good, thus annihilating any possibility of autonomy and of discursive emancipation. A domestication of the female sign takes place in the most deafening ostracism in lieu of enunciation. For that reason, in the hands of female artists like Pilar Albarracín the intromission into the anthropological plasma of their cultures amounts to a revisiting of the repressive and claustrophobic—and also prescriptive—social and cultural models that have assigned a specific role to the female universe within contemporary culture.

Andrés Isaac Santana

CE01492 / Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972)

Guía de las ruinas de Holanda

2008. Instalación (26 Fotografías en color sobre vinilo y 21 guías sobre mesa) (detalle) 30x45 cm cada una

En 2004, Lara Almarcegui fue una de las artistas seleccionadas por la comisaria Nathalie Zonnenberg para la colectiva *LAB*, en los jardines del Kröller-Müller Museum de Otterloo. Allí mismo encontró los cimientos del primer “gran museo” diseñado por el arquitecto y artista Henry van de Velde, cuya construcción se abandonó por problemas de financiación en 1922. Buscó en los alrededores (un radio de 30 kilómetros) y comprobó que abundaban las ruinas de todo tipo. Hizo entonces una primera serie de fotografías que se proyectaron, junto a un texto, en esa muestra.

A partir de ahí, la artista hizo una larga y trabajosa investigación que le permitió listar cerca de 400 ruinas “modernas”, de las que eligió, por su interés histórico o estético, 154 para la guía *Ruins in the Netherlands XIX-XX*, editada por Episode Publishers (Róterdam) en 2008. El interés despertado por la misma en Holanda fue muy grande, obtuvo una considerable cobertura mediática y pronto tuvo que reeditarse. A partir de este proyecto editorial, Almarcegui realizó una pieza compuesta por un grupo de 26 fotografías en color (en el libro las reproducciones son en blanco y negro) y una mesa con 21 guías. Existen tres ejemplares de este conjunto.

La artista, que vive en Holanda desde hace años, se ha dedicado a catalogar, recuperar o preservar los “espacios intermedios” en los que arquitectura y naturaleza

se confunden. Los procesos de construcción y de destrucción comparten un mismo estado progresivo y provisional, dinámico, con una gran significación en la definición de las relaciones entre cultura y medio ambiente en la contemporaneidad. Son “grietas” en la utopía del progreso por las que asoma la fuerza vital de la tierra, de las malas hierbas, en lucha sin tregua con la también incansable actividad edilicia humana. En este proyecto, otorgó la categoría de ruina a todo edificio con puertas o ventanas abiertas o inexistentes, o con huecos en las paredes o el tejado. “Si esto sucede”, dice en la introducción a la guía, “el edificio está expuesto al tiempo: la lluvia y el viento, los animales y las plantas pueden entrar”. El libro no es sólo un amplio catálogo visual de “diálogos” entre arquitectura y naturaleza, que se aleja deliberadamente de la estética romántica de la ruina, sino también un compendio de pequeños relatos que, al dar cuenta de las vicisitudes de cada uno de los edificios, invita a hacer un recorrido por la historia reciente del país. Conflictos bélicos, evolución económica y productiva, cambios sociales, planificación de los espacios naturales... Todo ello se puede seguir a través de las historias de estos hitos arquitectónicos a menudo olvidados o humildes, valorados y retratados con el respeto que se rendiría al patrimonio monumental.

CE01492 / Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972)

Guide to Ruins in the Netherlands

2008. Installation (photographs on vinyl and guides on table) 26 pieces, (detail). 30x45 cm each

Lara Almarcegui was one of the artists selected by the curator Nathalie Zonnenberg for *LAB*, a group exhibition held in 2004 in the gardens of the Kröller-Müller Museum in Otterloo. There, the artists came across the foundations of the first “great museum” designed by the architect and artist Henry van de Velde, whose construction was interrupted due to financial constraints in 1922. Almarcegui searched the surroundings (within a radius of 30 kilometres) and realised the existence of an abundance of ruins of all kinds. She then created a series of photographs that were projected next to a text in the show.

From that moment onwards, the artist began a long and thorough investigation that led her to list almost 400 “modern” ruins, out of which she chose, for their historical or aesthetic interest, 154 for the guide *Ruins in the Netherlands XIX-XX*, released in 2008 by Episode Publishers (Rotterdam). The book aroused huge interest in Holland, garnered significant media coverage and a reprint was soon necessary. After completing this publication project, Almarcegui created a piece consisting of a group of 26 colour photographs (the reproductions in the book are in black and white) and a table with 21 guides. Three copies of this installation exist.

The artist, who has been living in Holland for some years, has devoted herself to the cataloguing, recovery or preservation of “intermediary spaces” in which

architecture and nature coalesce. Processes of construction and destruction share the same evolutionary and provisional, dynamic state, and are highly significant in defining the relationships between culture and the environment in the contemporary age. “Cracks” in the utopia of progress through which the vital power of the earth, of the weed, appears, in an unrelenting struggle against humans’ equally tireless construction activity.

In this project, as Almarcegui explains in the introduction to the guide, a building becomes a ruin “when its windows or doors are no longer intact or when walls or roofs have holes”. When that happens, the building is exposed to the elements, to the action of the wind and the rain, and to the animals or plants that can get inside. The book is more than a comprehensive visual catalogue of “dialogues” between architecture and nature, deliberately removed from the Romantic aesthetic of the ruin: it is also a compendium of short stories that, in explaining the trials and tribulations undergone by each one of the constructions, is almost like an invitation to explore the recent history of the country. Wars, economic and production progress, social changes, planning of natural spaces... may all be followed through the stories of these often overlooked or unassuming architectural milestones, valued and portrayed with the respect that is often given to monumental heritage.

Elena Vozmediano



1. Granja, Hoogeveen



2. Cabinas del bosque, Sanatorio Zwartewaal Heerlen



3. Granja de Roodenrys, Kootenai



4. De Villa, Sus van Gint



5. Granja, Hoogeveen



6. Bunker de buidings, Koorwijk

CE01049 / Eugenio Ampudia (Valladolid, 1958)

Rendición

2006. DVD. 2' 22"

Todas las obras de Eugenio Ampudia parten de una fe inmutable en el arte como fábrica de ideas y en una definición del artista, no como genio creador de objetos, sino como mero transmisor: un operario de esas ideas que se vale de todas las técnicas a su alcance. En consecuencia, habitualmente practica la creación audiovisual mediante manipulación y montaje de imágenes más o menos comunes y emplea disciplinas que llevan al objeto artístico a lo intangible. Asimismo, a menudo, las reflexiones que proyectan tales, digamos, *transmisiones conceptuales*, tienen que ver con el mismo papel del Arte, de su Historia y las diferentes funciones casi biológicas para su funcionamiento desarrolladas por el artista, el espacio expositivo, los especialistas, el mercado y el receptor. De algún modo, el espacio en que Eugenio Ampudia ha decidido hurgar mediante su práctica son esos rincones en los que, como polvo, se acumulan las contradicciones, esterilizantes o fértiles, del sistema cultural de masas; el mismo ámbito donde las grandes obras de la pintura se convierten en pop hasta casi rozarse con lo kitsch.

Rendición es un vídeo digital que representa con claridad su trabajo. Constituye la pieza intermedia y menos obvia de una trilogía que arranca con *En juego* (2006) y cierra *Prado GP* (2007), donde retrata los circuitos y puntos de contacto establecidos en nuestro

tiempo entre el arte y el espectáculo y el papel del público como mero consumidor apresurado, como turista del arte convertido en suceso espectacular y la obsesión por el hecho cultural y el imperio de lo nuevo.

Con todo ello conecta *Rendición*, una obra venenosamente ambigua que incrusta asimismo el arte en el acontecimiento deportivo, pero cuya sonda porta ideas algo más sutiles y acaso más ricas. En un estadio de atletismo, con el ambiente de las grandes citas deportivas, varios saltadores se preparan y realizan intentos (unos perfectos y otros fallidos) de sobrepasar con sus pértigas el cuadro *La rendición de Breda*, de Velázquez. Analogías, equivalencias y colisiones semánticas se multiplican.

Los deportistas son los nuevos soldados, con pértigas en lugar de lanzas, pero, ¿el saltador, no es acaso el espectador? Más aún, ¿acaso no podemos identificarlo con el artista? El archiconocido y descomunal lienzo puede ser entendido como la gran obra que, en ese deporte que es el turismo de arte, el espectador adocenado pasa por encima como quien intercambia cromos. Pero también como una barrera anacrónica (la de la Historia del Arte Consagrado y la obra del genio pictórico) que dificulta a los contemporáneos (operarios y espectadores) abrirse a la clase de arte y de ideas cuya bandera enarbola Ampudia.

CE01049 / Eugenio Ampudia (Valladolid, 1958)

Surrender

2006. DVD. 2' 22"

All Eugenio Ampudia's works are grounded in an immutable faith in art as a factory of ideas and in a definition of the artist, not as some kind of genius who creates objects but as a mere transmitter: the person who operates these ideas using all the techniques at hand. As a result, Ampudia is a practitioner of a brand of audiovisual creation which he undertakes by means of manipulating and editing more or less common images and using disciplines that take the art object towards intangibility.

Likewise, the reflections projected by those *conceptual transmissions* often have to do with the very same role played by Art and Art History, and with the almost biological functions developed for its smooth functioning by the artist, the exhibition space, art experts, the market, the recipient. To some extent, the space Eugenio Ampudia has decided to explore in his practice is a space consisting of those corners where the either sterilising or fertile contradictions of the mass cultural system accumulate like dust; the same domain where great paintings become Pop on the verge of kitsch.

The digital video *Rendición* is highly representative of Ampudia's work. It is the middle and perhaps least penetrable of a trilogy that starts with *En juego*, 2006, and closes with *Prado GP*, 2007, where he depicts the

circuits and points of contact currently established between art and spectacle, with the public adopting the role of mere hurried consumer, a tourist of art which is now a spectacular event, and the obsession for the cultural fact and the empire of the new.

Rendición ties all these strands together. It is a dangerously ambiguous work that also embeds art into the sports event, but carrying in itself subtler and perhaps richer ideas. In an athletics stadium, with all the atmosphere of a big sporting event, several pole-vaulters are limbering up and making their attempts (some successful and others not) to jump with their vaults over *The Surrender of Breda* by Velázquez. The analogies, equivalences and semantic clashes are rife. The athletes here are the new soldiers, though brandishing vaults in lieu of spears. But, might the pole-vaulter actually be the beholder? And what's more, should we not identify him with the artist? The celebrated and gigantic canvas painting may be construed as that great work which, in this sport of art tourism, the average spectator casual ticks off his list; but also as an anachronistic barrier (that of the accepted history of art and of the work of the genius painter) that makes it harder for our coevals (both operators and spectators) to open up to the type of art and ideas whose flag Ampudia flies.



CE01500 / Alexander Apóstol (Caracas, 1969)

Documental

2005. DVD. 2'

Atender a la arquitectura moderna y su vinculación social desarrollada por el Movimiento Moderno, cuya aplicación idealista sintonizó con los grandes cambios que se produjeron dentro de la nueva sociedad industrial, le ha permitido a Alexander Apóstol no solo examinar en detalle una topología, sino analizar el modo en que fue aplicada en países como Venezuela, con la ciudad de Caracas como foco principal de su trabajo. El resultado de estas pesquisas, donde el legado modernista, lejos de ser entendido en términos de eficacia y grandilocuencia técnica, aparece a modo de ruina e idealismo interrumpido, ha sido sintetizado en diversas series fotográficas y vídeos.

Alexander Apóstol mezcla y vela sexualidad, biografía, poder político e inestabilidad económica, analizándolos sin necesidad de referirse a un sujeto en concreto. En *Documental* el artista parte de un hecho específico que supuso para la ciudad de Caracas un cambio radical en su estructura arquitectónica. A partir de la década de los cincuenta la ciudad experimentó un flujo migratorio doble, en el que arribaron grupos de empresarios europeos y trabajadores provenientes del interior del país, atraídos todos ellos por la prosperidad de la industria petrolera y por el impulso de las nuevas construcciones. Estos trabajadores se ubicaron en asentamientos improvisados construidos

sobre las colinas que rodean la ciudad. *Documental* testimonia una situación de desigualdad económica y a la vez ofrece la posibilidad de conocer las estrategias de seducción dirigidas a una fuerza laboral, en un momento de la modernización donde el idealismo de progreso alcanzaba tintes populistas.

En esta pieza vemos en el interior de una chabola, una estructura familiar formada por un adulto y dos niños, mira con atención un documental en blanco y negro, donde la voz elocuente del presentador Renny Ottolina narra el nacimiento de una nueva Venezuela, ilustrando frases como “aquí hay una precocidad que adivina, un gusto que pule” con imágenes de impactantes construcciones modernistas que “arrasan lo viejo y levantan lo nuevo”. En este presente de anhelos eternos, los hechos se observan con distancia en un hábitat reducido a su mínima expresión.

Documental señala la distancia entre lo narrado y la realidad, y subraya la desigualdad del diálogo que estos grupos han establecido con sus patrones. Una “morfología arquitectónica” que permite entender los espacios como depositarios de una trama de tensiones políticas y económicas y a su vez indicar la inestabilidad de la idea de progreso en determinados contextos.



CE01500 / Alexander Apóstol (Caracas, 1969)

Documentary

2005. DVD. 2'

Alexander Apóstol has focused on modern architecture and on its social implications as developed by the Modern Movement, whose idealistic application took place in step with the big changes happening within the new industrial society, in order to examine a specific topology in detail, and more particularly its enforcement in countries like Venezuela, where he has centred much of his work on the city of Caracas. The result of these inquiries has been condensed in a number of photographic series and videos, where the modernist legacy, far from being understood in terms of efficiency and technical grandiloquence, actually appears as a ruin and as discontinued idealism.

Alexander Apóstol combines and veils sexuality, biography, political power and economic instability, examining them without a need to refer to any specific subject. In *Documental*, Spanish for documentary, the artist starts from some specific event or fact that marked the beginning of a drastic change in the architectural structure of Caracas. From the 1950s onwards, the city experienced a double migratory flow, with the arrival of European businesspeople and of poor workers from the interior of the country, all lured by the prosperity of the oil industry and the subsequent construction boom. The workers set up

residence in impromptu settlements built on the hills surrounding the city. *Documental* bears witness to a situation of economic inequality while at the same time uncovering the strategies of seduction aimed at a labour force at a moment of modernisation when the idealism of progress took on populist overtones. Inside a shanty dwelling, a family group of an adult and two children looks attentively at a black and white documentary, where the expressive voice of the TV presenter Renny Ottolina narrates the birth of a new Venezuela, illustrating sentences such as “here there is an anticipative precociousness, a polishing taste” with images of awe-inspiring modernist constructions that “raze the old to the ground while erecting the new.” In this present time of eternal desires, in this dwelling reduced to its minimum expression, facts are contemplated with a certain distance. *Documental* points to the chasm between what is being narrated and reality, underscoring the inequality of the dialogue between these groups and their bosses. An “architectural morphology” which shows spaces as repositories of a complicated weave of political and economic tensions, at the same time indicating the unstable nature of the notion of progress in certain contexts.

CE01020 / Ibon Aranberri (Itziar, Guipuzcoa, 1969)

Mar del Pirineo

2006. Fotografía en blanco y negro con intervención gráfica. 134 x 300 cm

La fotografía *Mar del Pirineo* representa poéticamente un oleaje montañoso de picos que compiten por altura según una descriptiva identificación infográfica. El concepto de Ibon Aranberri forma parte de un proyecto todavía en progreso, expuesto por primera vez en la Galería Moisés Pérez de Albéniz de Pamplona en 2006, y continuado después con *Política hidráulica* y *Exercises on the North Side* en la 12ª Documenta de Kassel de 2007. El sentido de esta imagen podría situarse en una disección de lo artificioso de la naturaleza, como lugar cargado de símbolos de interés biopolítico, y espacio de signos no solo geográficos sino también históricos, políticos y culturales. Leyendo así el paisaje como espacio de proyección ideológica, de recurso financiero y poder, la proposición de Aranberri deconstruye la concepción estética y práctica de la montaña —su belleza o la subida a una cima—, para ahondar en el origen de todo un cúmulo de intereses humanos contradictorios que devienen en ruina y en desbordamiento de la naturaleza, como así lo demuestran imágenes presentes en esta serie de algunas infraestructuras totalitarias y arquitecturas de

presas de estilo internacional, símbolos de un poder efímero de la modernidad.

Como explica Miren Jaio en el catálogo de Aranberri en *Containment-Wiro (gure Artea)* 2006, “el artista recurre al lugar de cruce del objeto natural y el sujeto de la cultura como escenario para la decodificación de signos”. Esta intersección prospectiva queda expuesta en el conjunto que acompaña esta serie, como son relieves en poliéster y planos del espacio negativo de los pantanos artificiales de Yesa o Itoiz, secciones de troncos de árboles víctimas de la tala causada por este fenómeno y fotografías de los pantanos, unas veces valles desbordados de agua, otras veces mostrando desiertos cóncavos de barro, reflejos de una belleza natural y cultural arruinada por el dominio humano sobre la naturaleza.

El artista vasco utiliza imágenes sencillas y crudas extraídas de lo local para resaltar y evidenciar la ambigüedad de intereses contradictorios en torno a ella —la política hidráulica, especulación, riqueza, ruina, turismo, etc.— y la multiplicidad de significados universales que origina.



CE01020 / Ibon Aranberri (Itziar, Guipuzcoa, 1969)

Pyrenees Sea

2006. B&W photo with graphic intervention. 134 x 300 cm

The photograph *Mar del Pirineo* poetically depicts a mountainous swell of peaks in the Pyrenees competing in heights according to the descriptive infographic identification. Ibon Aranberri's concept is part of an ongoing project, exhibited for the first time in 2006 at Galería Moisés Pérez de Albéniz in Pamplona, and later continuing with *Política Hidráulica* [Hydraulic Policy] and *Exercises on the North Side* at the 12th Kassel Documenta, 2007. We could look for the meaning of this image in a dissection of the artificial in nature, as a place loaded with symbols of biopolitical relevance and as a space for signs, not just geographical, but also historical, political and cultural. From this reading of landscape as a space for ideological projection, of financial resources and of power, Aranberri's proposal deconstructs the aesthetic and practical conception of the mountain—its beauty or the ascension to the summit—to go deeper into the origin of a host of contradictory human interests, that lead to destruction and the reaction of nature, as demonstrated by images included in this series, corresponding to totalitarian infrastructures and

architectures in the international style, signalling the ephemeral power of modernism.

As Miren Jaio explains in the catalogue for Aranberri's *Containment-Wiro (gure Artea)* 2006, “the artist uses the intersection between the natural object and the cultural subject as a scenario for decoding signs.” A prospective junction that comes to the fore in the elements accompanying this series, which includes reliefs in polyester and plans of the negative space of the Yesa or Itoiz reservoirs, sections of trunks of trees cut down to make way for this development, and photographs of the reservoirs, sometimes seen as valleys overflowing with water, other times as concave muddy deserts, reflections of a natural and cultural beauty ruined by human dominion over nature.

The Basque artist uses simple unmediated images taken from the local with the intention of emphasising and revealing the ambiguity of contradictory interests around it—hydraulic policy, speculation, wealth, destruction, tourism, etc.—and the multiplicity of universal meanings it gives rise to.

CE01168 / Javier Arce (Santander, 1973)

Fusilamientos del 3 de mayo

2007. Técnica mixta sobre papel irrompible. 400 x 450 cm

Los intereses artísticos de Javier Arce vienen transitando, desde hace ya varios años, por un territorio de reflexión y actuación vinculado a determinadas estrategias del mercado del arte, a las luces y sombras de la obra artística, sus significados, lecturas y contradicciones, así como a un cuestionamiento de ciertos aspectos del sistema artístico en general. La consecución de estos objetivos, tanto formales como conceptuales, le ha llevado a desarrollar diversas propuestas creativas, entre las que destacan su serie de dibujos *Estrujados*. Con unas mecánicas creativas ciertamente singulares y personales ha llevado a cabo distintas reproducciones de obras emblemáticas de la Historia del Arte: entre otras, la Capilla Sixtina, *Las Meninas*, el *Guernica*, las warholianas Cajas Brillo, o *Los fusilamientos del 3 de mayo*. El artista arroja así una mirada muy original sobre lo que no deja de ser una noción de copia, en referencia a la propia construcción-deconstrucción de la obra de arte. Las estrategias del apropiacionismo, tan presentes en numerosas propuestas artísticas contemporáneas (quizás por la frecuente incapacidad del arte más actual por encontrar nuevas vías de expresión), se encuentran lógicamente en el epicentro de su actuación creativa.

La interpretación que Goya hace de la Guerra de

la Independencia a través de la representación de su obra (en lo que constituye sin duda la primera mirada artística moderna arrojada sobre la violencia), esto es, una visión sin ningún tipo de justificación ni glorificación ideológica, política o religiosa, le sirve a Arce para ofrecer a su vez una mirada plenamente postmoderna, que participa en gran medida del recelo contemporáneo sobre las capacidades sanadoras y transformadoras del arte más actual. Llevando a cabo su proceso de realización habitual, copia con rotulador negro, y con grandes dosis de habilidad e inmediatez, la imagen de los fusilamientos en La Moncloa, sobre un tipo especial de papel indestructible, que después estruja, maltrata y aprieta hasta convertirlo en una informe bolita o en una hoja más o menos agredida. Así, la superficie de papel arrugado (que a su vez dialoga con esa otra bola de papel, como si se tratara de un espectador más, en lo que es una curiosa interacción) se convierte en una auténtica (re)visión de la obra de arte original en la que se basa, planteando de ese modo diversas cuestiones relacionadas con la autoría, la apropiación y la capacidad de las imágenes por seguir generando (o mejor debería decir regenerando) discursos y emociones.

CE01168 / Javier Arce (Santander, 1973)

The Executions of May 3rd

2007. Mixed media on unbreakable paper. 400 x 450 cm

For several years now, Javier Arce's interests have been exploring and rethinking the strategies of the art market, examining the lights and shadows of the artwork, its meanings and contradictions, and also questioning certain aspects of the art system as a whole. The pursuit of such formal and conceptual goals led him to a number of creative projects, among which a special mention is deserved for his series of drawings *Estrujados* [Crumpled]. Using a highly singular and personal creative method, Arce has carried out reproductions of emblematic works in the History of Art, including, among others, the Sistine Chapel, *Las Meninas*, *Guernica*, Warhol's *Brillo Boxes* or *Los fusilamientos del 3 de mayo*, 2007, thus casting a highly original gaze on what is ultimately nothing but a notion of the copy alluding to the very construction and deconstruction of the artwork. Strategies of appropriation, to the fore in many contemporary art proposals (perhaps rooted in the inability to come up with new forms of expression, often seen in some contemporary creation) are of course at the core of his creative practice.

Goya's interpretation of the Napoleonic War through

the representation of his work (in what undoubtedly is the first gaze in modern art cast on violence), that is to say, a vision free from any sort of ideological justification or glorification, is in turn used by Arce to offer a fully postmodern vision that to a large extent joins in the contemporary suspicion of the healing and transformative powers of the most topical art of today. With his usual process of creation, a black marker, keen skill and immediacy, he copies the image of the shootings of La Moncloa on a kind of indestructible special paper which he then crumples, squashes and presses until turning it into a formless little ball or into a more or less badly treated sheet. Thus, the surface of the crumpled paper (that in turn engages in a dialogue with that other paper ball, as if the latter were yet another spectator in what amounts to an interesting interaction) becomes a true (re)vision of the original artwork it is based on, thus proposing a number of issues that bear on authorship, appropriation and the ability of images to continue generating (or perhaps we should say regenerating) discourses and emotions.



CE00074 / Txomin Badiola (Bilbao, 1957)

You Better Change (For The Better)

Mejor cambia (para mejor). 1996. Fotografía en color. 193 x 239 cm

La primera exposición individual en Madrid de Txomin Badiola tuvo lugar en la galería Soledad Lorenzo (1987) y era un homenaje explícito a dos grandes clásicos: Kasimir Malevich y Jorge Oteiza. El simple hecho de integrar ambos mundos ya impresionaba. Aunque existen concomitancias y relaciones explícitas entre el Malevich suprematista y el escultor vasco (poco antes de su muerte en el 2003, Oteiza aún crearía su *Homenaje a Malevich* en 1999), el encuentro no tenía necesariamente por qué funcionar. Pero funcionaba. El suprematismo, como el cubismo analítico, venía a suponer el final de la pintura tal y como se había conocido al menos desde el renacimiento. Y de la misma forma que el cubismo aprendió a convertirse en sintético, tras esa cumbre que representaba el *Blanco sobre blanco* de Malevich (1918), se utilizaron elementos nucleares del suprematismo en el constructivismo, el neoplasticismo, en según que cursos y talleres de la Bauhaus... Por así decir, Badiola plantaba la cruz de Malevich como un final metálico desde el cual partir de nuevo. Sin olvidarlo hasta el presente, cabe añadir. Años más tarde, Badiola comenzaba una marcha por lo multimedial –o quizás transmedial– y en sus trabajos se han ido acumulando arquitecturas, fotografías, vídeos, performance, diseño gráfico, instalación, objetos de producción masiva... Al mismo tiempo, sus referencias al entorno se fueron haciendo más y más concretas,

pero nunca de forma directa como una Barbara Kruger, por ejemplo, sino mucho más oblicua, como signos en busca de un significado. *You Better Change (For The Better)* podría considerarse una fotografía de género ficticia. Pero se encuentra firmemente anclada en un momento histórico-cultural. Cualquiera que viviera el ambiente techno de los 90 puede tener una visión de esas pelucas y esos colores como relacionados con uno de los movimientos de baile más curiosos de la época: el *happy-hardcore*, ritmos absolutamente anfetaminados dirigidos a post-adolescentes en pleno subidón de todo y también de vitalidad.

La escena es completamente ambigua, por demás. Pero es que la mayor parte de las obras de Badiola mantienen un alto grado de incógnita, entorñan puertas, pero no las abren de par en par. En su opinión, “el arte no es consuelo, es producción y comunicación”. Sin embargo, no renuncia a la figura del artista que debe situar la producción y la comunicación en un nivel de acción diferente al de la publicidad o el pop, por poner dos ejemplos. “Mi actividad principal consiste en “coleccionar” signos, retener imágenes gráficas, sonidos, discursos, actitudes, sensaciones espaciales, personas, palabras, etc., a la espera que se produzca una fricción que desencadene una relación de necesidad entre ellos”. Txomin Badiola parece estar hablando de *You Better Change (For The Better)*.



CE00074 / Txomin Badiola (Bilbao, 1957)

You Better Change (For The Better)

1996. Colour photograph. 193 x 239 cm

Txomin Badiola's first solo exhibition in Madrid, at Galería Soledad Lorenzo in 1987, paid explicit tribute to two great masters: Kasimir Malevich and Jorge Oteiza. The mere fact of conflating the respective worlds of the two artists was impressive enough. And though one might find concomitances and explicit links between the suprematist Malevich and the Basque sculptor (for instance, Oteiza created *Homage to Malevich* in 1999), that encounter did not necessarily have to bear fruit. But it did.

Just like analytic Cubism, Suprematism announced the end of painting as such, or at least as it had been known since the Renaissance. And just as Cubism learned to adopt a synthetic mode, following the peak of Malevich's *White on White*, 1918, some core elements from Suprematism were incorporated into Constructivism, Neoplasticism and in certain courses and workshops at the Bauhaus... So to speak, Badiola was putting Malevich's cross as a metal finishing post from which to start all over again. And, we might add, never forgetting it since.

Years later, Badiola started to make his way through the multimedia—or should that be transmedia?—and his works began to accumulate architecture, photographs, videos, performance, graphic design, installation, mass produced objects...

Meanwhile, his references to the environment were

becoming more and more specific, although never directly enunciated in the way of, for instance, Barbara Kruger, but in a much more oblique fashion, as signs in search of a meaning. And although *You Better Change (For The Better)* could be seen as a photograph in the fictional genre, it is firmly anchored to a historical-cultural moment. Anyone who lived through the techno movement of the 1990s could spot those wigs and colours as signs of *happy hardcore*, one of the most interesting dance genres of the time: fast tempos in crescendo for post-teenagers at the peak of their ecstasy and also of their vitality.

Apart from that, the scene is totally ambiguous. But this is true of most of Badiola's works, always shrouded with an air of mystery, leaving the door ajar but never wide open. For the artist, “art is not a consolation: it is production and communication.” That does not mean that he renounces the figure of the artist, who must place production and communication on a level of action different from that of advertising or of pop, to give two examples.

“My main activity consists of “collecting” signs, of retaining graphic images, sounds, discourses, attitudes, spatial sensations, people, words, etc., while waiting for the friction to trigger a relationship of need between them.” Here it seems that Txomin Badiola is talking about *You Better Change (For The Better)*.

José Manuel Costa

CE01395 / Antonio Ballester Moreno (Madrid, 1977)

Policías

2008. Acrílico sobre lienzo. 250 x 600 cm

Una descomunal pintura de seis metros de ancho por dos y medio de alto se despliega inabarcable ante nuestra mirada como si fuera un mural de una clase de primaria en la pared de un colegio. Sobre tres paneles entelados unidos, el acrílico de colores pueriles (rojo, verde, amarillo, blanco, negro, marrón) da forma a las figuras de seis antidisturbios montados en sus correspondientes caballos y de otros tantos a pie blandiendo porras, con cuatro oscuros perros intercalados. Todo ello pintarrajeado de forma tosca, con el rastro de chorretones y goterones de pintura por todas partes. La escala gigantesca, la brutalidad de trazo y acabado, motivos y tema, causan inicialmente cierta impresión atemorizadora, aunque resulta complicado decidir si sus rostros reflejan más tristeza, horror o pánico. Estos *Policías* de Ballester, una vez tomados a la distancia apropiada, resultan, más que amenazantes, el producto irrisorio y patético de unas órdenes en las que ni ellos parecen tener fe. Algo grotesco y absurdo. Ballester Moreno no siempre se ha dedicado a esta clase de obras. Documentado está que allá por 2005 aún realizaba exposiciones como *Stay High* en Espacio Abisal (Bilbao) o *Greens* en Galería DF (Santiago de Compostela) donde podía verse una producción bien distinta. En ella reunía conceptos fuertemente marcados por reivindicaciones y una sintaxis en la

que empleaba la combinatoria multidisciplinar, la acción cotidiana autobiográfica documentada en vídeo y la instalación multimedia. En algún momento el proceso creativo debió de sufrir un salto de eje, un traslado, una elipsis que lo devolvió a un estado anterior, que acaso no había existido más que en su infancia o sus delirios febriles. Así, esta *Policías* de 2008 bien podría tomarse como una síntesis de la superación dialéctica de obras como esos ya muy remotos dibujos verdes a partir de imágenes de la página web de la Guardia Civil de aquella *Greens* de 2005 en Santiago de Compostela. De alguna manera, es como si el artista madrileño hubiera pasado de la teoría a la praxis en su reivindicación de un concepto de libertad individual y gozosa frente a la alienación. El empoderamiento que hace de la técnica, volcado en lo artesanal, lo infantil, las manualidades decorativas populares y la soltura *brut*, asegura en la práctica a la aún breve aunque ya florecida nueva obra de Ballester el alineamiento con (u oposición contra, como es este caso) los temas que representa. Una técnica que, en su (solo) aparente simplicidad y su lucidez humorística, contiene por sí misma tanto sentido y base conceptual como lo representado. O más.

CE01395 / Antonio Ballester Moreno (Madrid, 1977)

Policemen

2008. Acrylic on canvas. 250 x 600 cm

A gigantic painting measuring 6 metres long by 2.5 metres high seems to unfold forever before our eyes, unable to contain it all at once, as if it were a mural work on a school wall. On three canvas-covered panels, this acrylic work in puerile colours (red, green, yellow, white, black, brown) gives form to six horse-mounted antiriot police plus others on foot brandishing their batons, interspersed with four dark dogs. Everything is hastily scrawled in a roughshod fashion, with traces of paint drips and splashes left clearly visible in all parts. The initial impression of the huge scale, the crude drawing and finishing, the motifs and the theme itself, is somewhat frightening, even though it is not easy to see whether the faces actually transmit sadness, horror or panic. More than threatening, once we have got beyond the first impact, these *Policías* by Ballester strike us as the laughable, pathetic result of a chain of command that not even they seem to believe in. Something grotesque, absurd. Yet Ballester Moreno has not always worked with this kind of practise. If one were to take a look back to 2005, one would see exhibitions, for instance *Stay High* at Espacio Abisal in Bilbao or *Greens* at Galería DF in Santiago de Compostela, where a totally different kind of work was on display, revolving around concepts heavily slanted towards social issues and a syntax playing with different combinations

of multidisciplinary approaches, video-documented everyday autobiographical actions and multimedia installation. But, at some point along the way his creative path obviously veered sharply in another direction, some kind of shift or sea change, with his career taking a detour that returned him to some prior stage that probably did not exist except in his own childhood or in his feverish imagination. As a result, this *Policías* from 2008 could well be viewed as a synthesis in the dialectic superseding of works like those remote green drawings made out of the Guardia Civil website, seen in the above-mentioned *Greens* on exhibit in 2005 in Santiago de Compostela. To some extent, it is as if the artist had made the transition from theory to practice in his defence of a concept of personal and joyful freedom as opposed to alienation. The new focus on technique, entirely centred on the handmade, the child-like, popular ornamental handicrafts and a *brut* inattention to detail, ensures, in the practice, that the still brief albeit already blossoming new work by Ballester is in alignment with (or opposition against, as in this case) the subject matters he depicts. A technique that in its (only) apparent simplicity and in its humorous lucidity contains in itself as much—or even more—meaning and conceptual grounding as what is being depicted.



CE00796 / José Manuel Ballester (Madrid, 1960)

Contenedores 2 (Nocturno)

2005. Fotografía digital. 124 x 298 cm

Desde sus orígenes como pintor, José Manuel Ballester mostró un interés especial por las arquitecturas. Su paso a la fotografía, en el año 2000, pudo entenderse en un primer momento como una investigación auxiliar de su proyecto pictórico. Pronto se vio que el nuevo medio orientaba al artista hacia nuevos horizontes. Y es en el ámbito de la fotografía donde ha desarrollado un lenguaje personal, en cuyo vocabulario la luz, el color y el vacío desempeñan un papel protagonista. También son característicos los escenarios escogidos: lugares de trabajo, reunión o tránsito, intensamente ocupados durante la jornada laboral, pero que Ballester muestra deshabitados, en lo que tiene algo de exhibición de la vida privada del espacio.

Así, ha fotografiado museos, aeropuertos, pasillos y escaleras mecánicas o estadios. Su preferencia por los lugares públicos desolados le pone en relación con fotógrafos como Günther Forg, Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff o Frank Thiel. Lo que le distingue es su marcado sentido del color y el afán minimalista de sus creaciones, cuya pureza de geometrías, aun habitables, propone volúmenes perfectamente escultóricos. Exposiciones como *Galerías de luz*

(2004) o *Museos* (2005) son buenos ejemplos de ello. También, recientemente, ha experimentado en dirección contraria: vaciando de personajes cuadros de El Bosco o Botticelli, para despejar de presencias el bello paisaje que habitaban (*Espacios ocultos*, 2008). Los contenedores han suscitado la atención del fotógrafo ya desde el año 2004, como atestiguan sus fotos del puerto de Barcelona. Pero esta fotografía procede de su estancia en China en el año 2005, de donde trajo otras series que reflejan el espíritu de sus nuevas ciudades, urbes gigantes en las que el individuo apenas tiene un lugar. Con tres metros de ancho y casi metro y medio de alto, la monumentalidad de esta imagen se corresponde con la gigantesca pila de contenedores que ha captado. En esta ocasión, su habitual dedicación a los espacios vacíos se trasmuta en una deliberada atención a la densidad de las formas regulares, a la plasmación del peso que se manifiesta en la composición horizontal. La acentuada perspectiva de la imagen, típica de los cuadros renacentistas y barrocos, guía al espectador hacia el fondo de la escena. El color es también aquí protagonista, así como una escala equívoca, que nos hace dudar del tamaño real de lo fotografiado.



CE00796 / José Manuel Ballester (Madrid, 1960)

Containers 2 (Nocturne)

2005. Digital photograph. 124 x 298 cm

Since his beginnings as a painter, José Manuel Ballester has shown a particular interest in architectural forms. His shift to photography in 2000 could initially have been construed as an auxiliary investigation running in parallel to his painterly project, but it soon became clear that the change of medium led the artist towards new horizons. And it is indeed in the field of photography where Ballester has discovered a personal language whose syntax is light, colour and void, choosing characteristic scenarios that are normally crowded such as work places, social spaces or centres of public transport, but which Ballester portrays devoid of human presence, in what could be seen as an exposure of the private life of space.

He has photographed museums, airports, corridors, escalators and stadiums. His preference for deserted public spaces connects him with photographers like Günther Forg, Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff or Frank Thiel. Nonetheless, a distinctive trait in Ballester is his strong sense of colour as well as the minimalist intention of his creations, whose pure geometry, even when inhabitable, proposes perfectly sculptural volumes. Exhibitions like *Galerías de luz* [Light Galleries](2004) or *Museos* [Museums](2005) are good examples. Recently, he has also

experimented in the opposite direction: emptying paintings by Hieronymus Bosch or Botticelli from their characters, so as to strip the beautiful populated landscape from any living presence (*Espacios ocultos* [Hidden Spaces], 2008).

In 2004, containers were already capturing the attention of this photographer, as demonstrated by his images of the Barcelona port. However, the photograph we see here comes from a trip to China in 2005. From that journey he brought back other series capturing the spirit of China's new cities, huge megalopolises where there is hardly a place for the individual. With a width of 3 metres and a height of nearly 1.5 metres, the monumentality of this image matches the gigantic pile of containers it depicts. On this occasion, Ballester's usual focus on empty spaces is transformed into a deliberate attention paid to the density of regular forms, to the materialisation of the weight manifested in the horizontal composition. The accentuated perspective of the image, typical of Renaissance and Baroque paintings, guides the beholder towards the background of the scene. Here, colour also plays a major role, as well as an ambiguous scale that brings into question the actual size of the photographed scene.

CE01048 / Gabriele Basilico (Milán, 1944)

Istanbul 05 B2-22-4

2005. Fotografía en blanco y negro. 170 x125 cm

Gabriele Basilico es uno de los testigos con que cuenta nuestro tiempo y sus afanes, las historias particulares, nacionales y globales. Ha hecho de la aplicación de técnicas de retrato a las arquitecturas de las ciudades una estrategia para revelar el carácter contradictorio de sus signos: los lugares de choque urbanístico y estético, funcional o monumental, aparecen como fallas de las que emanan los vapores volcánicos de los conflictos y ajustes sociales en el último medio siglo.

Esta fotografía se titula *Istanbul 05 B2-22-4*, nombre-referencia casi de catálogo científico, donde parece especificar que fue tomada en la ciudad turca en 2005. Se trata de una imagen de gran formato en un intenso gris mineral que revela las intenciones del italiano. Desde un ángulo de sutil contrapicado aparece un edificio en chaflán partiendo una calle en dos. A los lados, otros edificios delimitan las vías que se abren y a lo lejos algún otro más, y la ciudad perdiéndose en su bucle de construcción y destrucción acumuladas. La paradoja comienza a desplegarse como un choque con la idea previa que tenemos sobre un sitio como Estambul, que aparece aquí con el aspecto propio de cualquier lugar de una ciudad de las provincias del mundo global, anodino y extrarradial. Lo elegido de entre muchos aspectos de un conjunto, de ese cuerpo

CE01048 / Gabriele Basilico (Milano, 1944)

Istanbul 05 B2-22-4

2005. B&W photograph. 170 x125 cm

Gabriele Basilico is an eyewitness of our time and of its events, and of private, national and global stories. He has applied the techniques of portraiture to urban architectures, using it as a strategy to reveal the contradictory nature of their signs: those places where the urbanistic and the aesthetic, the functional and the monumental collide are seen as geologic faultlines through which the volcanic vapours coming from social conflicts and adjustments smouldering over the last fifty years escape.

This photograph, titled *Istanbul 05 B2-22-4*, a name and reference number that almost seems to suggest some kind of scientific catalogue, is clearly telling us that it was taken in this Turkish city in the year 2005. It is a large format image rendered in an intense mineral grey that eloquently reveals the intentions of the Italian artist. In the centre of the image, taken from a subtle low-angle camera shot, is an acutely angled building on the corner where two streets meet. It is framed on either side by other buildings lining the two streets opening up from this point, with some other buildings seen in the distance and the city vanishing in its loop of accumulated construction and destruction.

Paradox starts to come into play as a clash with our prior ideas about a place like Istanbul, here revealed to have the same characterless appearance as just about any other place in a city located in the provinces of the globalised world. What was chosen

que es la edificación, aparece como algo común, corriente, inasible por un discurso identitario. ¿Es eso Estambul? Podría ser Gijón, Lille, el mismo Milán... La cuidadosa selección del motivo no encierra dudas: Basilico parte de la desmitificación del contexto estético de la ciudad concreta y sus atribuciones simbólicas para provocar una ruptura con lo anecdótico justamente a partir del detalle anónimo, de lo no emblemático. El distanciamiento con lo documental tiene lugar precisamente gracias a la objetividad del encuadre unido a ese filtro íntimo usado al elegir la localización. Con todo, en la mirada puede apreciarse cierto sentimentalismo que quizá también torna singular lo anodino. La elección del tema y el punto de vista desde el que éste se registra marcan el diálogo con la estampa urbana que, igual que un retrato, supone una elaboración en la que entran en contacto la intrahistoria, la intimidad, la psicología del retratado y la capacidad de expresar lo común, lo colectivo. Esto es una invitación a volver a mirar nuestro ámbito, a aprender y a enamorarse de mirar. Y lo es mucho menos a elaborar nuevos aspectos de una crítica del espacio que nos constituye como comunidad o civilización global que a poner a cero el pensamiento sobre lo que somos.

from all the many parts of a whole, of that body of construction, turns out to be something common, ordinary, unassailable by any discourse of identity of whatever kind. Is this Istanbul? It could well be Gijon, Lille, even Milan...

The careful selection of the motif leaves no room for doubt: Basilico returns to a demythologisation of the aesthetic context of the specific city and its symbolic attributes in order to provoke a rupture with the anecdotal enacted out of the anonymous detail, of the non emblematic. The distance taken from the documentary is based precisely on the objectivity of the frame together with that intimate filter used at the moment of choosing the location.

All in all, a certain sentimentalism may be detected in the gaze, which might also turn the characterless into something unique. The choice of motif and the angle from which it is recorded define the dialogue with the urban view which, not unlike a portrait, involves an elaboration where intrahistory, intimacy, the psychology of the model and the power to express the ordinary—the collective—converge.

This is an invitation to look again at our surrounding environment, to learn and to fall in love with looking. And it is an invitation not so much to elaborate new aspects of a critique of space that constitutes us as a community or as a global civilisation, than it is to completely reset our thinking about who and what we are.

Abel H. Pozuelo



CE00359 / Luis Baylón (Madrid, 1958)

El guaperas, Semana Santa de Zamora

2000. Fotografía en blanco y negro. 37 x 37 cm

El pitillo en la boca, el gesto y la pose en que Baylón recoge al modelo captado, lo dicen todo del personaje, adolescente chulo de ciudad de provincias, a lo Matt Dillon. Solo que nuestro Matt Dillon zamorano no viste chupa de cuero, sino que lleva el traje de cofrade, desfila en la procesión y se ha quitado el capirote para, en un momento de descanso, fumarse un cigarrillo. Ese gesto reconcentrado del chico, seguro de sí mismo en su juventud y belleza, son firma de Luis Baylón, maestro fotógrafo a la hora de captar al personaje en un segundo, psicólogo de la gente de la calle. Policías desfilando, señoras arregladas, niños con palmas en la mano, cruces y capirotos, hombres de la España más profunda, son algunos de los momentos registrados por Baylón en la serie de la Semana Santa de Zamora, donde también se incluyen nocturnos de gran belleza y contraste. La obra de Luis Baylón se mueve entre la realidad callejera más hiriente y toda la ternura que entraña, siempre captada en blanco y negro. Aunque se trata de un cronista de la vida urbana de Madrid, algunas de sus series más destacadas han sido realizadas durante viajes dentro y fuera de España, como esta fotografía. Luis Baylón publica su primera fotografía en el año

1984 en la revista *La luna de Madrid*, uno de los epicentros agitadores de lo que se dio en llamar la movida madrileña. Pero Baylón se mantuvo al margen de modas y corrientes, guardando su libertad e independencia fotográfica a lo largo de toda su carrera, despegado de cualquier compromiso. Siempre acompañado de su Rolleiflex y del instinto callejero que le guía para el retrato, se destapa en Baylón un olfato especial para captar en un clic a un personaje que no conoce de nada, y lo hace tan bien como si detrás hubiera un estudio de mucho tiempo, pero lo que existe es una intuición sobrenatural, casi de animal de presa. Quizás de ahí venga su cariño por gatos y perros, a los que retrata con la misma finura que a las personas. Baylón nunca hace posar a los modelos; al revés, su idea es saber lo menos posible del personaje, “fotografiar a los personajes tal y como son, tal y como se muestran, y no como me gustaría que fueran”. Pero está claro que, una vez captados, le gusta como son. “Aprovecharse de la ciudad sin que ninguno de sus moradores se entere es redondear la perfección del crimen perfecto”, son palabras de Alex Webb que Quico Rivas retomó para Baylón y de las que aquí nos apropiamos de nuevo.

CE00359 / Luis Baylón (Madrid, 1958)

Pretty Boy, Holy Week in Zamora

2000. B&W photograph. 37 x 37 cm

With a cigarette hanging from his mouth, the gesture and pose in which Baylón freezes the model says a great deal about the character, a cocky small-town Matt Dillonish teenager. With the difference that Zamora's own particular Matt Dillon is not wearing a leather jacket. He is, in fact, dressed in the attire of the Holy Week brotherhoods, and is taking part in a procession. He has simply removed the pointed hood to take a rest and smoke a cigarette. The young man's intense concentration, sure of his own youth and beauty, is a signature trait of Baylón, a photographer who is a psychologist of ordinary people and a true master when it comes to capturing character in just one second. Policemen on parade, women in their Sunday best, children holding palm leaves in their hands, crosses and pointed hoods, men and women from the Spanish heartland are some of the moments recorded by Baylón in his series on Zamora's Holy Week that also includes night-time scenes of great beauty and strong contrasts. The work of Luis Baylón, rendered always in black and white, is caught between the most lacerating reality of the street and all the tenderness that comes with it. And even though he is more known for his chronicles of urban life in Madrid, many of his most outstanding series have been made on trips abroad and around Spain, as in this photograph.

Luis Baylón published his first photograph in 1984 in the magazine *La luna de Madrid*, one of the voice boxes of the cultural movement known as the *movida madrileña*. But Baylón remains aloof from changing fashions and trends, safeguarding his freedom and his independence as a photographer throughout his career, detaching himself from any commitment. Accompanied at all times by his trusty Rolleiflex and a streetwise instinct that guides him towards portrait photography, Baylón has a special nose for capturing a totally unknown person in just one click. And he does it as if there were some plan or prior study, when what he actually has is uncanny intuition, akin almost to a predator. Therein perhaps his love for cats and dogs, which he portrays with equal refinement to humans. Baylón never gets his models to pose for him. On the contrary, he wants to know as little as possible about the character. “Photographing the characters as they are, as they present themselves, and not as I would like them to be.” Having said that, it is evident that, once captured, he likes them the way they are. To describe what Baylón does, Quico Rivas borrowed a quote from Alex Webb “stealing from the city without any of inhabitants catching on, makes the perfect crime even more perfect,” words we in turn reappropriate again.



CE01474 / Guy Ben-Ner (Ramat Gan, Israel, 1969)

I'd Give It to You if I Could but I Borrowed it

Te la daría si pudiera pero me la prestaron. 2007. DVD. 12'

Guy Ben-Ner describe en este inolvidable vídeo la creación ficticia de un nuevo *ready-made*, a partir de otros ya realizados en la historia del arte, como la rueda de bicicleta de Duchamp o el manillar y el sillín con forma de cabeza de toro de Picasso. Bajo esta espiral de parodia del arte, representada en un museo sin vigilancia, el artista y sus hijos, protagonistas habituales de sus trabajos, descuelgan el famoso sillín de Picasso, extraen la rueda de Duchamp de su taburete, desarman el *Cyclograeur* de Tanguy e incluso inflan viejos neumáticos con una pieza de Joseph Beuys (*Zerstörte Batterie*), para montar finalmente una bicicleta de tres sillines que utilizan después para recorrer un parque de Münster.

La familia, se apropia de cada una de estas piezas para producir un renovado y reconstruido *ready-made* colectivo, que recupera además la función utilitaria que había perdido después de su consideración como obra de arte, en un proceso de inversión del objeto útil como arte a su estado inicial. La obra de Ben-Ner siempre ha estado vinculada a lo doméstico y el bricolaje, así como a la habitual colaboración de sus dos

hijos pequeños, desde que hace una década decidiera convertir su propio hogar en estudio para poder cuidar de ellos mientras trabajaba.

Las referencias de la historia del arte en esta obra van desde las poéticas del assemblage y el *ready-made* hasta el apropiacionismo de obras de otros artistas, como el homenaje al vídeo de Rodney Graham de 2001 *The Phonokinetoscope*, cuya banda sonora y ciertos pasajes son recuperados aquí, o la imagen de unas esculturas de Oldenburg pintadas con grafiti, con las que Ben-Ner ironiza sobre el maltrato a la obra de arte. Asimismo, encontramos también ciertos guiños literarios y cinematográficos, como el Robinson Crusoe de Daniel Defoe o las farsas y películas *slapstick* de bromas pesadas de Buster Keaton o Charles Chaplin. Originalmente, el vídeo de Ben-Ner fue comisionado por el *Skulptur Projekte Münster* de 2007, proyectándose en una especie de estación de alquiler de bicicletas donde el visitante tenía que pedalear para poder ver el vídeo, que se ralentizaba o se aceleraba según el ritmo, adaptando dinámicamente al espectador tanto a la historia como a las acciones descritas en ella.

CE01474 / Guy Ben-Ner (Ramat Gan, Israel, 1969)

I'd Give It to You if I Could but I Borrowed it

2007. DVD. 12'

In this unforgettable video piece, Guy Ben-Ner describes the fictive creation of a new *ready-made* using other ones already existing in art history, like Duchamp's bicycle wheel or the handlebars and saddle that Picasso turned into a bull's head. Animated by this spiral of art parody, represented in a museum without surveillance, the artist and his children—regular protagonists of his works—take down the famous saddle by Picasso, remove Duchamp's wheel from its stool, dismantle Tanguy's *Cyclograeur* and even pump air into old tyres using *Zerstörte Batterie*, a piece by Joseph Beuys, to put together a three-saddled bicycle they then use to cross a park in Münster.

The family engages in an appropriation of each one of those artworks in order to create a renewed and reconstructed collective *ready-made* that in doing so also recovers the utilitarian function the objects had lost once acceding to the consideration of artworks, in a process of reversion from useful-object-cum-art to their initial state. Ben-Ner's practice has always been tied to the domestic and DIY, as well as to the collaboration of his young children since he decided,

around a decade ago, to turn his own home into a studio so that he could mind them while working. In this piece, the references to art history range from the poetics of assemblage and the *ready-made* to the appropriation of works by other artists, like the homage to the 2001 video piece by Rodney Graham *The Phonokinetoscope*, whose soundtrack and certain passages are rescued here, or the image of some grafiti painted sculptures by Oldenburg, through which Ben-Ner waxes ironic about the poor treatment meted out to artworks. But we also find knowing nods to literature and cinema, with references to Daniel Defoe's Robinson Crusoe or the *slapstick* farce or heavy-handed jokes of Buster Keaton or Charlie Chaplin.

The video by Ben-Ner was originally commissioned for the 2007 *Skulptur Projekte Münster*, being screened in a sort of bicycle renting station, where the visitor had to pedal to watch the video, which slowed down or accelerated according to the pace of the rider, dynamically adapting the spectator both to the story and to the actions it describes.



CE01523 / Karmelo Bermejo (Málaga, 1979)

La traca final

2009. Fotografía en color. 125 x 180 cm

La traca final o *The Grand Finale* consistió en lo que podríamos llamar una acción–instalación pirotécnica en Art Basel Miami Beach 2009. Pero, como es habitual en el trabajo del artista, que ha tenido hasta hoy siempre carácter performativo, quedó de ella un testimonio en vídeo, fotografías y un documento (que atestigua que una entidad bancaria concedió un crédito para que esta obra pudiera realizarse) puestos a la venta por la galería que le representa. Bermejo investiga desde hace unos años a través de su obra sobre las implicaciones económicas del arte. Y no tanto sobre las paradojas del mercado como sobre el valor dinerario del arte en cuanto “raptor” de tiempo de trabajo, de acciones, de espacios o de fondos que suelen tener otros objetivos y otro tipo de rentabilidad. Son “aportaciones” (así se denomina una serie de proyectos suyos) que subrayan las transacciones económicas que constituyen el núcleo de nuestra vida social y de las que el arte no puede escapar. *La traca final* es uno de los “Experimentos estéticos de economía extrema” de Bermejo, en los que la utilización de dinero público o, en este caso, la financiación de grandes empresas, es el eje de la obra. Se trata de gastos absurdos que ponen de manifiesto la vertiente ostentosa e improductiva implícita en el arte. Esta faceta tiene un significado antropológico positivo; pero también una derivación frívola, moralmente cuestionable.

CE01523 / Karmelo Bermejo (Málaga, 1979)

The Grand Finale

2009. Colour photograph. 125 x 180 cm

La traca final or *The Grand Finale* was what we might call a pyrotechnical action–installation organised for Art Basel Miami Beach 2009. However, as we have come to expect in the work by this artist, to date always underpinned by a performative quality, the action was recorded in the form of a video, photographs and a document (bearing witness to the fact that a bank had extended credit for the creation of this work) which went on sale at the gallery representing the artist. For some years now, Bermejo’s work has been examining the economic implications of art. And he throws a spotlight not so much on the paradoxes of the market as on the financial value of art as a “capture” of labour time, actions, spaces or funds that tend to have other goals and another kind of profitability. They are “contributions” (the title Bermejo gave to a series of projects) that underline the economic transactions at the core of our social life and from which art cannot escape. *The Grand Finale* is one of Bermejo’s “aesthetic experiments of extreme economy” in which the use of public money or, in this case, of funding from large corporations is the axis around which the work revolves. Absurd expenditures that reveal the ostentatious and unproductive side inherent to art. And although this aspect has a positive anthropological meaning, it also has a

frivolous and morally questionable outcome. In this project every detail counts: that the piece was commissioned by the organisers of Art Basel Miami Beach, probably the most festive and “social” art fair, as part of the Art Projects curated by Patrick Charpanel; that it was funded with credit, when high risk credit operations triggered off the economic downturn he alludes to with the word recession; that the pyrotechnical industry suffered 50% losses in 2009 in the United States as a symptom of the reduction of all things superfluous (should we regard art as something superfluous?); that the fireworks on December 6th marked the beginning of the fair’s closing party with a somewhat grotesque message, given that those most seriously affected by the financial downturn do not frequent art fairs, unlike speculators, who do. The project was exhibited in January 2010 at the Maisterravalbuena gallery in Madrid. There, all three copies making up the edition of this photographs were hung together in order to evidence its commercial exploitation. Around the same time, it also went on show at the gallery’s booth at ARCO (another art fair) where it was awarded the ARCO Comunidad de Madrid Prize for Young Artists and then acquired for this Collection.

El proyecto se expuso en enero de 2010 en la galería Maisterravalbuena de Madrid, y se colgaron entonces, juntas, las tres copias que integran la edición de esta fotografía, con la intención de no ocultar la explotación mercantil del mismo. En las mismas fechas, se mostró en el stand de la galería en ARCO (otra feria) donde recibió el Premio ARCO Comunidad de Madrid para Jóvenes Artistas y fue adquirido en consecuencia para esta Colección.



CE01403 / David Bestué / Marc Vives
(David Bestué, Barcelona, 1980; Marc Vives, Barcelona, 1978)

La confirmación

2008. Instalación (detalle). Medidas variables

La confirmación supone un punto de inflexión en la producción de los artistas David Bestué y Marc Vives, como síntesis conceptual y formal de todas sus acciones anteriores de los últimos años. En esta obra, el espectador debe hacer un recorrido a lo largo de la sala de exposición, atravesando una serie de espacios repletos de objetos que cobran sentido al final del trayecto. En la última estancia, un vídeo filmado en aquellos mismos lugares nos hace revivir las experiencias de nuestro camino, narrando la evolución e involución de un joven que vive unas situaciones inesperadas y absurdas, cercanas a los miedos del inconsciente ante la llegada de la edad adulta y la madurez, enfrentándose a la inseguridad afectiva, el esfuerzo ante las dificultades o la aceptación de los demás y sus miserias. La narratividad es uno de los elementos novedosos en la producción de los artistas, describiendo todo tipo de situaciones desconcertantes a las que se enfrenta el protagonista, como una mujer sin huesos, un perro que sabe leer, zombies o televisores con cerebro, por citar algunos. Estos elementos simbólicos y las diversas experiencias que sufre en su viaje, son cantadas al final por una suerte de diva del pop vestida de lagarterana, una de muchas alusiones a la caída de los mitos de la adolescencia. Siguiendo recursos escenográficos de autores actuales

CE01403 / David Bestué / Marc Vives
(David Bestué, Barcelona, 1980; Marc Vives, Barcelona, 1978)

The Confirmation

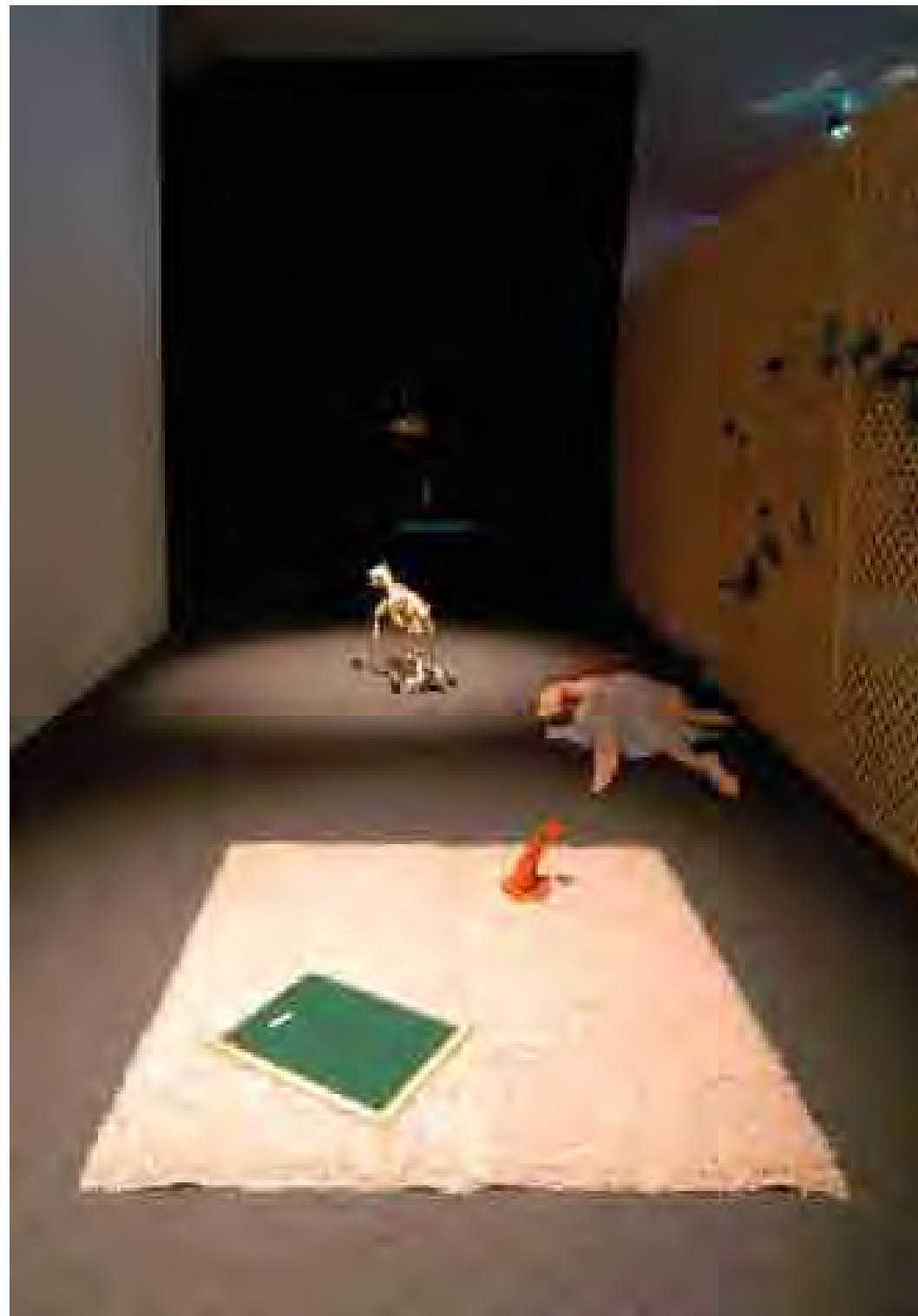
2008. Installation (detail). Dimensions variable.

The Confirmation marks a turning point in the practice of the artists David Bestué and Marc Vives, almost like a conceptual and formal synthesis of all their previous actions over recent years. In this work, the spectator must follow a route through the exhibition, crossing through a number of spaces packed with objects that only take on meaning at the end of the parcours. In the final room, a video recorded in these very same places relives the experiences along the path, narrating the evolution and involution of a young man in unexpected and absurd situations, touching on the unconscious fears of the impending arrival of adulthood and maturity, facing up to affective insecurity and the effort to confront hardships or the acceptance of others and their miseries. Narrativity is one of the driving elements in the practice of these artists, here describing all the various disconcerting situations the protagonist undergoes, like a boneless woman, a dog that can read, zombies or televisions with brains, to name a few. These symbolic elements and the experiences he has to endure along his journey are sung at the end by a kind of pop diva dressed in regional costume, just one of many allusions to the fall of the myths of our teenage years. Following present-day staged tableaux by artists like Mike Kelley (*Extracurricular Activity Projective*

como Mike Kelley (*Extracurricular Activity Projective Reconstruction # 1*, 2000), Txomin Badiola (*S.O.S.*, 2000) o John Bock (*Lütte mit Rucola*, 2006) la obra toma muchas referencias y citas de autores como Nauman, Arcimboldo o Picabia, así como referencias al cine de Kubrick, la literatura de viajes o el teatro del absurdo. En la transición de la juventud a la madurez que se narra en la cinta, los artistas han explicado que “el protagonista deja atrás elementos de orden simbólico propios de la adolescencia. Aun así, da la impresión de que la demora en abandonarla se está transformando más en una forma de vida que en una etapa de formación para la edad adulta, algo que ya llaman la “generación odisea”. Se trata de una generación que ha visto cómo los grandes relatos han caído y aquello en lo que creer se ha vuelto blando y que, por tanto, la idea de seguridad personal no es otra cosa que una construcción efímera dependiente de contextos cambiantes” tal y como explicó Bea Espejo en una entrevista con los artistas. Ese aspecto de evolución e involución que encontramos en este personaje aparece después en posteriores trabajos de Bestué y Vives, como *Proteo*, expuesto en la Bienal de Venecia en 2009, o *Estado de cambio* (2010), donde todo un proceso de transformaciones y experiencias en sujetos y objetos termina siempre en el punto de partida.

Reconstruction # 1, 2000), Txomin Badiola (*S.O.S.*, 2000) or John Bock (*Lütte mit Rucola*, 2006), the work draws from many references and cites other art practitioners like Nauman, Arcimboldo or Picabia, as well as containing allusions to Kubrick's films, travel literature and the theatre of the absurd. In the passage from youth to adulthood narrated in the video, the artists explain that the protagonist “leaves behind elements of a symbolic order more appropriate to adolescence. Even so, it seems as if the delay in abandoning it is being transformed more in a way of life than in a phase preparing for adulthood, something that is already called ‘odyssey generation.’ This is a generation that has witnessed the fall of grand narratives and how all things in which to believe have turned soft and, therefore, the notion of personal security is nothing but an ephemeral construction depending on changing contexts.” as Bea Espejo explains in an interview with the artists. These aspects of evolution and involution we find in this character later emerged in other works by Bestué and Vives, like *Proteo*, exhibited in 2009 at the Venice Biennale, or *Estado de cambio* [State of Change], 2010, where a process of transformations and experiences of subjects and objects invariably ends up back at the starting point.

Kristian Leahy



CE00079 / Bleda y Rosa

(María Bleda, Castellón, 1969; José María Rosa, Albacete, 1970)

Villalar de los Comuneros

1996. Fotografía en color y texto serigrafiado. 88, 5 x 153,5 cm

La trayectoria de Bleda y Rosa se caracteriza por una doble atención hacia el paisaje y la arquitectura como ámbitos cuya configuración y percepción se construye a través de una compleja trama entre historia, espacio y memoria. Explorar los elementos latentes y simbólicos que entran en juego en la activación de dicha trama ha sido el objetivo de sus diferentes trabajos. Habitualmente, el desarrollo de sus diferentes proyectos toma la forma de largas series fotográficas ejecutadas a lo largo de un amplio período de tiempo. Entre ellas podemos destacar como más significativas *Campos de fútbol*, *Campos de batalla*, *Orígenes* y el bloque de trabajo denominado *Arquitecturas*. Son propuestas en las que se han ido asentando progresivamente los rasgos que definen su obra, como la percepción de los sedimentos de memoria que contiene el territorio, la evocación de las huellas depositadas por el peso de la historia, o la identificación de los elementos que definen la naturaleza y la condición cultural de los espacios arquitectónicos.

A su serie *Campos de batalla*, desarrollada entre 1994 y 1999, pertenece la obra realizada en Villalar de los Comuneros en 1996, cuyo título exacto remite a la batalla que allí tuvo lugar: *Puente de hierro, Villalar de los Comuneros, primavera de 1521*. Ésta es una serie

fundamental en su trayectoria, no solo por ser la más difundida y conocida, sino también por ser el trabajo en el que en cierto modo se definen las claves de su proyecto creativo. Se trata de un conjunto de fotografías que registran paisajes en los que tuvieron lugar algunas de las batallas más importantes de la historia de nuestro país. Tanto el tratamiento panorámico de la imagen como el hecho de abordar la propia historia como tema, incorporando los datos históricos de la batalla como leyenda en la fotografía, remiten con claridad a la pintura de batallas, al cuadro de historia. Una cita que ellos retoman y transforman en una compleja encrucijada de tiempos y referencias visuales. En la imagen no solo se fija el paso del tiempo, la transformación del paisaje desde la fecha de la batalla hasta el momento actual de la toma fotográfica, sino que también se explora la trama sensible dejada por la huella de los acontecimientos. A su vez, el diálogo entre texto e imagen produce un efecto de evocación y transferencia de información que actúa como un verdadero proceso de materialización del tiempo. Aparece así ya, de manera inaugural y definitiva, un elemento que desde este momento será fundamental en la obra de Bleda y Rosa: la consideración del paisaje como hecho de memoria.

CE00079 / Bleda y Rosa

(María Bleda, Castellón, 1969; José María Rosa, Albacete, 1970)

Villalar de los Comuneros

1996. Colour photograph and silk-screened text. 88, 5 x 153,5 cm

Bleda y Rosa's body of work is defined by its two-fold focus on landscape and architecture as domains whose structure and perception is construed on a complex web of history, space and memory. Divided into several long-range photographic projects, their practice explores the latent and symbolic elements brought into play in this web. To date these series include *Campos de fútbol* [Football Pitches], *Campos de batalla* [Battle Fields], *Orígenes* [Origins], and a body of work titled *Arquitecturas* [Architectures]. In these ambitious projects, the two artists progressively hone the signature features of their joint work, which is to say: the perception of memory layered in the territory; the evocation of traces left by the weight of history; and the identification of the elements that have defined nature and the cultural condition of architectural spaces.

This particular work from the series *Campos de batalla*, ongoing from 1994 to 1999, was made in 1996 in Villalar de los Comuneros, the place that lends its name to the piece, and the site of a battle that took place there in the spring of 1521, as recorded in the full title of the work: *Puente de hierro, Villalar de los Comuneros, primavera de 1521*. In fact, *Campos de batalla* is

a truly seminal series in the trajectory of this duo of artists, and not because it is perhaps the best known but also because, to some extent, it contains the keys of their overarching creative project. This group of photographs records the present-day landscapes of the sites of the most famous battles in Spanish history. The panoramic treatment of the image and the reference to history, incorporating the location and date of the battle as a legend in the photograph itself, clearly remit to the painting of battles and history painting in general.

This citation is revisited and transformed into a complex mesh of times and visual references. The image not only focuses on the passing of time, on the transformation of the landscape from the date of the battle to the present time of the photograph, but also explores the sentient traces of the events. In turn, the dialogue between text and image produces an effect of evocation and transfer of information that acts as a true process of materialisation of time. This signalled the appearance of an element which, from that moment onwards, would underpin much of Bleda y Rosa's work: the consideration of landscape as living memory.



CE01054 / Cabello/Carceller (Helena Cabello, París, 1963; Ana Carceller, Madrid, 1964)

Sin título (Utopía n° 38)

2002. Fotografía en color. 120 x 180 cm

Cabello/Carceller son conocidas sobre todo por sus trabajos sobre identidad y género, tanto en fotografías como en cine, vídeo y otros soportes. También sus escritos tratan sobre ese tema, lo que las ha llevado a ser incluidas en exposiciones como *Global Feminisms* (Brooklyn Museum, 2007), una de las últimas y más significativas dentro de ese ámbito.

La cuestión es si la serie *Sin título (Utopías)*, tiene que ver también con políticas de género o toca otros registros. Se trata de fotos de piscinas vacías y las artistas las presentan de manera explícita como una respuesta crítica a las californianas que David Hockney pintó en los años setenta. Aquellas pinturas tampoco eran casuales y venían precedidas por *El nadador* (1964), una influyente narración del norteamericano John Cheever. Ambos trabajos, el literario (llevado al cine en 1968 con Burt Lancaster como protagonista) y el pictórico (reproducido luego por innumerables artistas) no eran un simple canto a la utopía americano-californiana, sino una objetivación tan bella como cruda de esa presunta utopía. Así se recibió en su época y por ello Cabello/Carceller tal vez partan en su trabajo de una premisa ligeramente inexacta: confundir colorido con celebración. No es algo que tenga demasiada importancia. Resulta posible tomar las piscinas de Hockney en lo que tienen de brillante y colorista superficie y contraponerlas con miradas muy

diferentes hacia esos mismos motivos. Estos trabajos de Cabello/Carceller se separan en cierta medida de su insistencia en el tema de la identidad de género (y lo hegemónico masculino) y se abren a lo más ampliamente sociocultural, trasladando “a los usuarios a un entorno que cuestione los modos de representación hegemónicos, ofreciendo alternativas críticas”.

Y sí, estas son piscinas nada bellas, descuidadas, la contra-imagen de la utopía, transmitida más por Hollywood que por Hockney y que medio siglo después se ha visto reproducida de forma casi idéntica (aunque muy reducida en escala) en nuestras urbanizaciones de adosados y pareados. Las artistas creen ver en estas piscinas vacías “un momento visualmente más cercano al abatimiento de los años post-sida”. Esto tiene su sentido, porque, si alguna celebración había en Hockney era la de una homosexualidad manifestada en ese entorno californiano, más “femenino” en sus formas y acentos que el casi hiper-fálico *skyline* de Nueva York o Chicago entonces y de medio mundo ahora.

Por otro lado, hay algo de melancólico en estas fotos, algo muy sensible incrustado en la reflexión crítica. El decaimiento, lo entrópico, es algo que nos sitúa ante nuestro propio porvenir. Y reaccionamos en consecuencia. El arte parece aún mejor cuando llega más allá de su intención declarada.

CE01054 / Cabello/Carceller (Helena Cabello, París, 1963; Ana Carceller, Madrid, 1964)

Untitled (Utopía n° 38)

2002. Colour photograph. 120 x 180 cm

Cabello/Carceller are mostly known for their works on identity and gender, rendered in photographic format but also in films, video and other media. Their writings also revolve around these issues, to the point that have been included in such influential exhibitions as *Global Feminisms* (Brooklyn Museum, 2007), one of the latest and most significant in that field. The question then is whether the series *Untitled (Utopias)* has anything to do with gender politics or does it in fact deal with other matters. These are photographs of empty swimming pools, explicitly presented by the artists as a critical response to those painted by David Hockney in the 1970s. In turn, Hockney's paintings had their own precedence in *The Swimmer*, the seminal short story from 1964 by the American author John Cheever. Rather than a mere hymn to the American-Californian utopia, both works—the literary one (turned into a film starring Burt Lancaster in 1968) and the painterly pieces (later reproduced by countless artists)—were a beautiful yet raw objectivisation of said utopia. This is how they were received in their day, and perhaps also the reason why, in their work, Cabello/Carceller started from a slightly inaccurate premise: confusing colour with celebration. Nor is this too far off the mark, as it is possible to focus on the bright and colourful surface in Hockney's pools and contrast them with these highly different readings of the very same motifs. Somehow, in these works Cabello/

Carceller take some distance from their insistence on the subject matter of sexual identity (and male hegemony), instead opening up to the socio-cultural in a wider sense, transporting “users to an environment that may question the hegemonic modes of representation, offering critical alternatives.”

Indeed, these rather unsightly, abandoned or neglected pools are the counter-image of that utopia that Hollywood, much more than Hockney, conveyed, and which, fifty years afterwards, has been reproduced in identical fashion (though on a smaller scale) in our own urban developments of semi-detached and terraced houses.

In these empty pools the artists seem to detect “a moment in visual terms closer to the gloom of the post-AIDS years.” And it makes sense, for if there was anything celebratory in Hockney then that was precisely a homosexuality expressed in that Californian setting, more “feminine” in its forms and emphases than the hyper-phallic skyline of the New York or Chicago of the time and of nearly every place in the world nowadays. But there is also something melancholic in these images, something highly sensitive and embedded in the critical reflection. Decay and entropy confront us with our own future. And we react to it accordingly. Art seems even more telling when it reaches a point beyond its stated intention.



CE00997 / Carmen Calvo (Valencia, 1950)

Y por la puerta del pensamiento

2005. Cemento y madera. 30 x 36 x 26 cm

La trayectoria artística de Carmen Calvo se inicia a principios de la década de los setenta, básicamente centrada en el lenguaje de la pintura, y también en sus posibilidades y potencias tridimensionales. De esta forma, su universo plástico se expande fuera de los estrictos (y en ocasiones tiránicos) límites planos de la superficie pictórica. Influida en un primer momento por las iconografías del arte pop y por una singular revisión del postminimalismo, ha venido paulatinamente desarrollando un lenguaje personal, cuya principal seña de identidad reside en la utilización de diversos objetos vinculados a una memoria histórica y también personal, que la artista recupera, manipula y dignifica, empleando una amplia y variada gama de recursos técnicos y expresivos; entre ellos encontramos collages, dibujos, cerámica, objetos diversos o fotografías manipuladas, recuperadas y anónimas, donde la figura humana adquiere constantemente un destacado papel protagonista.

De esta manera, construye una sintaxis artística en la que distintas palabras-conceptos, como infancia, memoria, tiempo, colección y pasado, se conjugan en un sugerente fresco visual y testimonial. En 1997 participa en la 47 Bial de Venecia, representando a España con una galería de espejos que profundizaba en ese

interés coleccionista por el universo de los objetos. Esta utilización de objetos, por lo general elementos vulgares y cotidianos a los que confiere una nueva aura artística, una dimensión creadora y estética, se significa así como su rasgo creativo más diferencial y a la vez referencial, convirtiendo al objeto (artísticamente hablando) en sujeto. En puro sujeto-objeto de deseo creador.

En la proposición 2021 de su *Tractatus Logico-philosophicus*, Ludwig Wittgenstein aseguraba que “los objetos forman la sustancia del mundo”. Bien podemos decir ahora que, en sintonía con la opinión del filósofo austríaco, los objetos forman y conforman también la sustancia primigenia de esta obra de Carmen Calvo, *Y por la puerta del pensamiento*, que se escapa y se distancia definitivamente de la “esclavitud” de lo bidimensional y de los preceptos planos de la pintura, para adentrarse en la geografía 3D del lenguaje escultórico. Materiales cotidianos, humildes, tal vez incluso banales que, por el arte de magia del arte, nos envían su mudo y sordo mensaje, invitándonos e incitándonos a descubrir, como haría un arqueólogo de lo cotidiano, a partir de lo nimio, nuevos acentos y nuevas visiones que se esconden entre las capas sedimentadas de la vida, entre los estratos del día a día.



CE00997 / Carmen Calvo (Valencia, 1950)

And Through the Door of Thought

2005. Concrete and wood. 30 x 36 x 26 cm

Carmen Calvo's practice dates back to the early 1970s, a period in which she explored the three-dimensional potentialities of the language of painting. As a result, her visual universe transcends the strict (and often tyrannical) flat bounded expanse of the painterly surface. Initially drawing from the iconography of Pop Art and from a singular revision of post-Minimalism, Calvo gradually forged a personal vocabulary whose main sign of identity lies in her use of a variety of objects linked to a collective and also personal historical memory that the artist recovers, manipulates and ennobles through a wide range of technical and expressive resources. These include collages, drawings, ceramics, found objects and manipulated found anonymous photographs in which the human figure constantly acquires a central role.

Making use of the above resources, Calvo creates an artistic syntax in which she differentiates concept-words like childhood, memory, time, collection and past, combined in an evocative visual and testimonial fresco. In 1997, she represented Spain at the 47th Venice Biennale with a gallery of mirrors exploring the collector's interest for the world of objects. Her use

of banal and everyday things, which she invests with a new artistic aura and a creative and aesthetic dimension, is her most differentiated and at once most referential, creative feature, turning the object (in the artistic sense) into a subject. Into a pure subject-object of creative desire.

In Proposition 2021 of his *Tractatus Logico-Philosophicus*, Ludwig Wittgenstein stated that “objects make up the substance of the world.” In consonance with the view of the Austrian philosopher, we may now say that objects also make up and inform the primeval substance in Carmen Calvo's piece *Y por la puerta del pensamiento*, definitively escaping and expanding away from the “slavery” of the two-dimensional and of the flat rules of painting to foray into the 3D geography of sculptural language. Everyday, humble and even banal materials transmit their mute and deaf message to us, as if by the magic of art, inviting and encouraging us to discover in the most trivial things, as an archaeologist of the everyday might do, the new accents and visions concealed under the sedimented layers of life, in between the strata of the day-to-day.

CE01067 / Maggie Cardelús (Virginia, EEUU, 1962)

The Bird People

Gente pájaro. 2006. Fotografía en color recortada plastificada. 200 x 340 cm

Maggie Cardelús lleva muchos años ofreciéndonos variantes de un muy particular uso de la fotografía, una técnica que ella denomina *cut out* (recorte). De la práctica fotográfica esperamos, por defecto, que nos ofrezca imágenes más o menos reconocibles de la realidad. Cardelús parte de imágenes de este tipo, en concreto de instantáneas de su familia, pero nos las oculta en mayor o menor medida al “vaciar” buena parte de la superficie del papel fotográfico mediante el recorte con *cutter*, que deja finas líneas en las que no siempre es posible reconocer la representación original. En trabajos más tempranos solía utilizar patrones ornamentales, filigranas abstractas o de inspiración vegetal que formaban un intrincado calado; otro grupo de obras, en las que suspendía del techo una gran cantidad de recortes, adquiriría un estatus escultórico. *The Bird People* (que fue también el título de la exposición en la galería Thaddaeus Ropac de París, en 2004, donde se mostró por vez primera) se enmarca en un tipo de *cut out* que superpone a la imagen original otra u otras, completamente diferentes pero con una relación semántica. Coexisten así dos capas de imágenes. Aquí, las fotografías hechas por ella misma o por su abuela, que forman parte del extenso álbum familiar, se transforman en pájaros mediante los cuales Cardelús pone en escena, veladamente, un conflicto

doméstico: las figuras principales, el pollo con el pico abierto y el pájaro de gran cabeza, representan a su padre y a su abuela, que quiso ser cantante (los símbolos que salen de su pico pertenecen al sistema gráfico utilizado para transcribir el canto de los pájaros) pero tuvo que asumir sus cargas familiares; a su alrededor se distribuye, como en una constelación, el resto de la familia. Aparece incluso la artista, que se “autorretrata”, según ella misma declara, en el pollito que sale del huevo por debajo de su padre. Algunos trazos gestuales cohesionan las figuras a la vez que complican su lectura.

La pieza es densamente metafórica. El pájaro encarna para Cardelús la memoria fugitiva; la mutación de una figura (humana) en otra (animal) tiene algo de hibridación mitológica y a la vez psicoanalítica; el trabajo con fotografías antiguas, de una época anterior incluso al nacimiento de la artista —años cuarenta y cincuenta—, habla de una regresión catártica; el recurso, para dibujar los pájaros, a publicaciones científicas de anatomía ornitológica se relaciona con la operación de disección emotiva efectuada, que tendría su equivalente en el uso del bisturí (*cutter*) en la ejecución de la obra; la narración idealizada y ordenada del álbum familiar se transforma en una escena confusa, onírica y dramática.

CE01067 / Maggie Cardelús (Virginia, USA, 1962)

The Bird People

2006. Laminated cut colour photograph. 200 x 340 cm

For many years now, Maggie Cardelús has been offering us variations of a highly personal use of photography with a technique she likes to call *cut out*. By default, we usually expect photography to provide us with more or less recognisable depictions of reality. Cardelús begins with images of this kind, more specifically photos from her own family, but she then hides them to a greater or lesser degree by “emptying” a substantial part of the surface of the photographic paper using a cutter that leaves fine lines in such a way that it is not always possible to recognise the original depiction. In earlier works, she used ornamental patterns, abstract or vegetal filigrees to make an intricate openwork pattern. Another body of work, using a large amount of cut-outs suspended from the ceiling, took on a more sculptural entity.

The Bird People (also the title of Cardelús’s exhibition in 2004 at the Thaddaeus Ropac Gallery in Paris, where the piece was exhibited for the first time) is a type of cut out that superimposes on the original image another or many other completely different ones, though with some semantic association. Thus, two layers of images coexist at once. Here, the photographs made by the artist herself or by her grandmother and taken from the family album are transformed into birds that Cardelús uses for a veiled

dramatisation of a domestic conflict: the main characters—the chicken with the open beak and the bird with the large head—represent her father and her grandmother. The latter had wanted to be a singer (the symbols coming from the beak belong to the graphic system used to transcribe birdsong) but eventually had to conform to her family duties. We even see the artist herself, in a “self-portrait”, as she herself says, as the chick coming out of the egg under her father. Some gestural marks provide unity to the figures while adding a layer of complexity to its interpretation.

This is a densely metaphorical piece. For Cardelús, the bird embodies the fleeting memory; the mutation of a (human) figure into another (animal) one has some aspect of mythological and psychoanalytical hybridisation. Working with old photographs, from a time even prior to the artist’s birth—1940s and 1950s—speaks of a cathartic regression. Her use of scientific publications of ornithological anatomy to draw her birds bears relation with the operation of emotional dissection she performs, which has its equivalence in her use of the scalpel or cutter to create her work. The idealised and well-organised narration of the family album is turned into a confuse, oneiric and dramatic scene.



CE00819 / Juan Manuel Castro Prieto (Madrid, 1958)

Burguillo

1992. Caja de luz. 24 x 24 cm

Licenciado en Ciencias Económicas y fotógrafo autodidacta, Juan Manuel Castro Prieto ha logrado sin embargo un amplio reconocimiento por su extraordinaria habilidad como positivador, ya sea de legados históricos o de fotógrafos contemporáneos. En paralelo, ha ido forjándose él mismo una sólida trayectoria como fotógrafo. Lo característico de sus fotografías es el equilibrio constante entre la ficción y la representación, con un fuerte componente biográfico. Una buena parte de su obra ha estado marcada por los viajes: Perú, Etiopía, India, los archipiélagos del Pacífico Sur, México... países mitificados sobre los que Castro Prieto arroja una mirada fabuladora. Con ella capta situaciones extrañas, improbables pero perfectamente reales, tanto en sus retratos como en sus naturalezas muertas. Muestra de ello han sido Perú. *Viaje al Sol* (2001), o su exposición del *Culto Cargo* (2007), realizada en la isla Tanna, en el Pacífico sur. Asimismo, en un libro como *La seda rota* (2006) —que recoge su visita junto al escritor Andrés Trapiello a la casa de los Madraza, cerrada durante dos siglos— se aprecia su capacidad no ya de hacer pasar la realidad por fantasía sino de mostrarnos los fantasmas de la realidad. Siempre ha sacado partido de sus recursos técnicos, creando imágenes con gradaciones de nitidez, que destacan o empañan partes de la escena. En ese

CE00819 / Juan Manuel Castro Prieto (Madrid, 1958)

Burguillo

1992. Lightbox. 24 x 24 cm

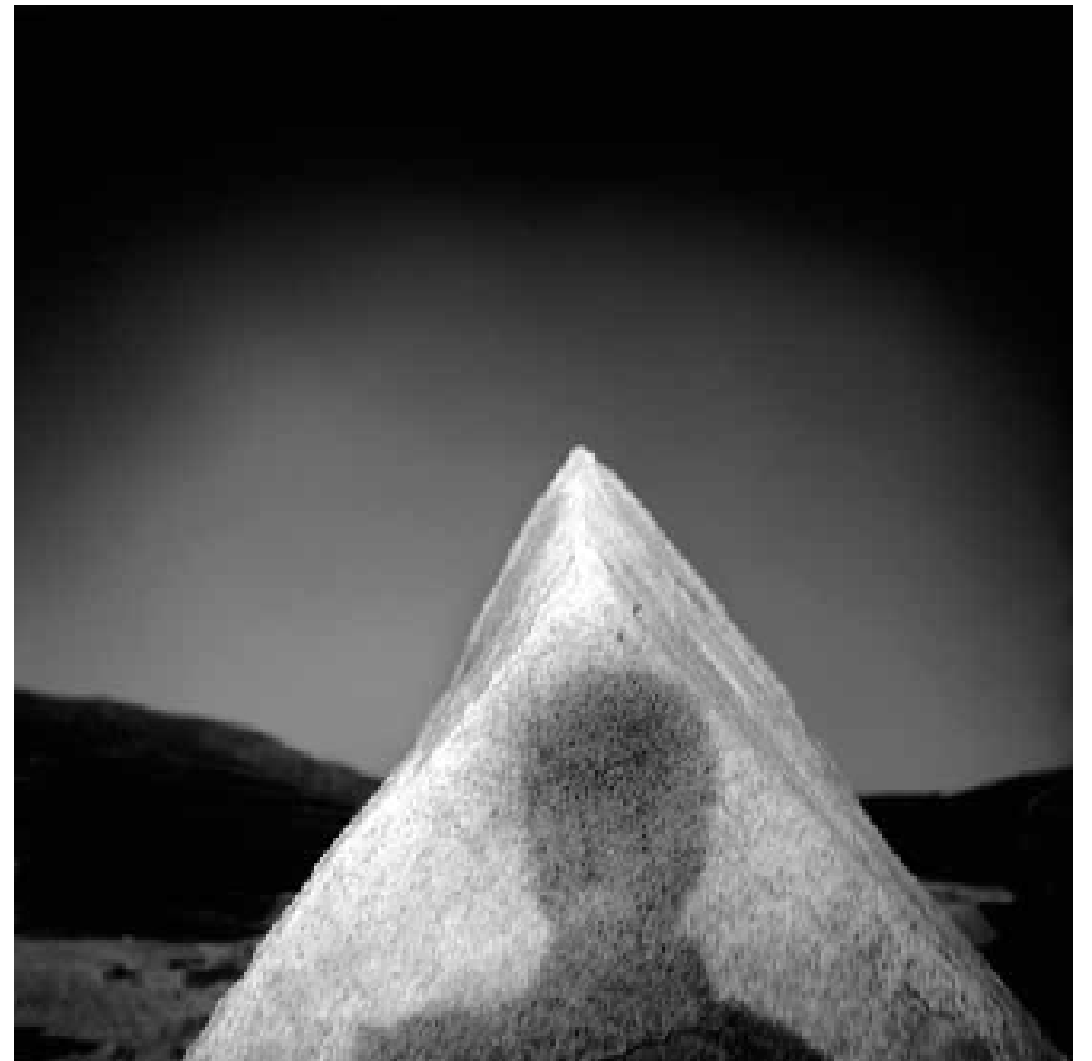
A graduate with a degree in Economics and a self-taught photographer, Juan Manuel Castro Prieto has garnered wide recognition for his extremely talented skills in developing photographs, whether from historical legacies or works by contemporary photographers.

At the same time, he has also built a solid career as a photographer in his own right. What characterises his images is the balance between fiction and representation marked with a strong biographic component. A substantial part of his work comes from his extensive travelling: Peru, Ethiopia, India, the Southern Pacific islands, Mexico... Lands of legendary stature for Castro Prieto, who approaches them with a narrative gaze. With it, and this is true both for his portraits and his still lifes, he captures bizarre, unlikely albeit perfectly real situations. A good example is Perú. *Viaje al Sol* [Peru. A Journey to the Sun], 2001, or his exhibition *Culto Cargo*, 2007, made in the Southern Pacific island of Tanna.

Likewise, in the book *La seda rota* (2006)—on his visit to the home of the Madraza dynasty of painters, closed for two centuries, in the company of the author Andrés Trapiello—his ability, not of making reality pass for fantasy, but of conjuring up the ghosts of reality is made perfectly clear. Castro Prieto always makes the most of his technical resources, penning images with different degrees of clarity, emphasising

afán experimentador se encuentra su último trabajo, realizado en India y Etiopía, cuyas imágenes muestran un color que no es realista sino ensoñado. Burguillo pertenece a *Extraños* (2003), un trabajo singular por ser el menos realista de los que ha realizado. Se trata más bien de una visión subjetiva, ligada a la memoria de la infancia, que combina paisajes y retratos más o menos distorsionados con otros en las que aparecen elementos simbólicos de un vocabulario personal. Fotografías “construidas”, que no documentan la realidad y cuyo significado es recóndito, pues carecemos de las claves para acceder al mencionado simbolismo. *Burguillo*, presentada en una caja de luz, es un retrato claustrofóbico y literalmente asfixiante. Una imagen interior, onírica, “tomada” por tanto no de la realidad sino de la memoria y de la imaginación del autor. Publio López Mondéjar, que considera *Extraños* su obra más lograda, escribe: “En este álbum inquietante se compendian todas las plurales sabidurías de Castro Prieto, la obsesión de la muerte, la nostalgia de un mundo ya abolido, el desamparo y la orfandad, pero también la emoción, el gozo y la piedad”. Y Alejandro Castellote añade: “A través de estos temas se puede descubrir el lento proceso de maduración de una gramática visual propia”.

or misting over sections of the scene. His latest body of work, made in India and Ethiopia, with images showing a non-realistic but rather dream-like colour, are part of his ongoing ambition to experiment. Burguillo is part of a series titled *Extraños* [Strangers], 2003, an atypical body of work in the sense that it is the least realistic in his production. It represents a more subjective vision latching onto childhood memories, mixing more or less distorted landscapes and portraits with other pieces revealing symbolic elements of a personal vocabulary. “Built” photographs that do not document reality and whose meaning remains totally hidden to us, for we lack the keys to understand and decode the above-mentioned symbolism. *Burguillo*, presented in the format of a lightbox, is a claustrophobic and literally suffocating portrait. An oneiric interior image and therefore “drawn” not from reality but from the artist’s memory and imagination. Publio López Mondéjar, who believes *Extraños* to be Castro Prieto’s most accomplished body of work, claims that “this disquieting album gathers all of Castro Prieto’s wide-ranging wisdom—obsession with death, nostalgia for a vanished world, the dispossessed and orphanhood, but also emotion, joy and mercy.” To which Alejandro Castellote adds, “through these subject matters one finds the slow ripening process of a personal visual grammar.”



José María Parreño

CE00584 / Chema Conesa (Murcia, 1952)

Sin título (díptico horizontal El Águila)

2002. Fotografía en color. 100 x 195 cm

La fotografía, concebida como un documento al servicio de la realidad, como un testimonio de la vida y de sus habitantes, una mirada que busca reflejar distintos aspectos de lo cotidiano, sin licencias de ficción ni de invención, es el paisaje de expresión visual por el que ha venido transitado Chema Conesa desde los inicios de su trayectoria profesional, a mediados de la década de los setenta. Licenciado en Historia del Arte, Imagen y Periodismo en 1976 se incorpora al recién aparecido diario El País como redactor. Sin embargo, el poder de las imágenes y su capacidad de contar historias y narrar situaciones y vivencias hará que enseguida se decante por el lenguaje de la fotografía, integrándose en los suplementos dominicales, donde realiza diversos reportajes fotoperiodísticos, así como también labores de edición gráfica; precisamente esta tarea de editor gráfico, que continuará posteriormente en El Mundo, va a conformar también su mirada creativa, que siempre arroja una clara voluntad de información y asimismo de formación a través de las imágenes fotográficas, en la línea más característica y clásica del reportaje fotoperiodístico, signado por un

interés por lo instantáneo, por la espontaneidad, el azar o la fugacidad del momento.

Esta obra, un díptico fotográfico en color del año 2002, que expuso en la muestra *Diez miradas*, con la que se inauguró ese mismo año el Complejo del Águila, se expande un poco más allá de su sintaxis fotográfica más habitual, vinculada al reportaje y al retrato, para adentrarse en otros territorios visuales, próximos a la pura creación y a la voluntad de transmitir mensajes más conceptuales, investigando en este caso también sobre los valores estéticos del color. Es una propuesta que reflexiona sobre el tiempo en la imagen fotográfica —un vector muy presente en su trabajo para la prensa gráfica— y, a la vez, intenta también narrar y representar un espacio concreto. Se trata de una escena perteneciente al Archivo Municipal de Madrid, en la que ha dispuesto, en una doble imagen, distintos empleados que trabajan en esa misma institución, en actitud de lectura. Con ello dibuja una suerte de metáfora-tautología visual y conceptual, al mostrar la acción de leer precisamente enmarcada en un espacio-contenedor de información.

CE00584 / Chema Conesa (Murcia, 1952)

Untitled (Horizontal Diptych El Águila)

2002. Colour photograph. 100 x 195 cm

Photography, conceived as a document at the service of reality, as a testimony of life and its actors, as a gaze reflecting the manifold aspects of the everyday, uncompromised by fiction or invention, is the landscape of visual expression Chema Conesa has been exploring since his early work from the mid 1970s. After graduating in Art History, Image and Journalism in 1976 he joined *El País*, the daily newspaper that had just recently appeared, as a journalist. However, very soon, the power of images and their ability to tell stories and narrate situations and experiences led him towards the language of photography, and he began working in Sunday supplements where he made a number of photojournalism reports and carried out various tasks in the newspaper's graphic department. In fact it was as a graphic editor, a post Conesa continued when he moved to another newspaper, *El Mundo*, that also helped shape his creative gaze. A gaze with a clear will to inform and also to educate through photographic images, in the most classic and characteristic approach to photojournalism, marked

by an interest for the instantaneous, for spontaneity, chance and the fleetingness of the moment.

This piece, a colour photographic diptych from 2002, which Conesa exhibited at *Diez miradas*, the inaugural exhibition that same year at the El Águila exhibition centre, steps beyond the boundaries of his usual photographic practice related to journalism and portraiture, to foray into other visual territories closer to pure creation and to will to convey more conceptual messages, in this case also mining the aesthetic values of colour. This work engages in a rethinking of time in the photographic image—a vector running through all his work for the graphic press—while at once attempting to narrate and depict a specific space. The setting is the Madrid Municipal Archive, in which, using a double image, Conesa has arranged several individuals working at that institution in a pose of reading. Through it, by showing the action of reading framed, precisely in an space-container of information, the artist draws a sort of visual and conceptual metaphor-tautology.



CE01191 / Carles Congost (Olot, Girona, 1970)

La mala pintura

2008. DVD monocanal. 10'

La crítica al sistema del arte, a sus mecanismos y estrategias de consagración y de legitimación y la mirada irónica respecto de los *modus operandi* de la esfera institucional de la cultura contemporánea, resultan el punto de partida de casi todo el trabajo de Carles Congost.

La suya es una propuesta de apariencia banal y superflua que esconde, tras ese envoltorio de glamour, la sustanciosa perspectiva conceptual de un discurso que mina las bases de ese paradigma de frivolidad desde el que se acciona la narrativa de la sociedad y sus dinámicas de significación. Congost es un artista complejo y poliédrico, no solo por sus premisas ideológicas y estéticas que le alimentan, sino en lo relativo al carácter multidisciplinar de su procedimiento y al campo ampliado de su producción. En este sentido habría que advertir de su habilidad en la utilización sistemática del vídeo, la fotografía y la instalación, a modo de corpus retórico que le permite el comentario crítico respecto de un grupo de axiomas de la cultura contemporánea. Todo ello, en conjunto, resulta herramienta de especulación e instrumento de indagación y desmontaje.

Por medio del uso de un imaginario que alude a la

estética del pop, al mundo del adolescente andrógino, y en general a todos los fetiches de la cultura de masas, el artista ironiza sobre la industria ocupada de construir los iconos populares, las estrellas mediáticas y el universo mismo de la práctica artística, sujeta, como se sabe, al ejercicio de poder de un campo que se asfixia y se reproduce de un modo infinito e inexorable. Se trata, como lo advierte esta pieza de vídeo, de una propuesta que condensa en su narrativa interna y estructura lingüística varios frentes de la producción estética más actual, así como múltiples campos profesionales, como pueden ser la escena del cómic, el videoclip musical, la televisión en sus acepciones más corrosivas, y el mal gusto de las películas de serie B. De esta manera, cada producción suya; involucra a sujetos cuya procedencia profesional abarca los campos del diseño, la publicidad, el ámbito actoral, el perímetro de la moda, la música y el mundo del guión. De ese complejo mix de profesiones y de oficios, resulta una puesta en escena que toma como modelo de consagración al mercado discográfico y así, por defecto, el producto arte se traviste en un objeto de consumo mayoritario, ampliando las fronteras de la institución y subvirtiendo las nociones del aura.

CE01191 / Carles Congost (Olot, Girona, 1970)

The Bad Painting

2008. Single-channel DVD. 10'

A critique of the art system, its mechanisms and strategies of success and legitimisation, and an ironic gaze on the *modus operandi* of the institutional domain of contemporary culture, are the starting point for practically all works by Carles Congost.

His work embodies an apparently banal and superfluous proposal that hides a discourse with substance beneath a layer of surface glamour, a discourse undermining the foundations of the paradigm of frivolousness from which a narrative about society and its dynamics of meaning is activated. Congost is a complex, multifaceted artist, not only in relation to the ideological and aesthetic premises he feeds on, but also in the multidisciplinary nature of his process and in the magnified rendering of his productions. In this regard, particularly worth underscoring is his effective systematic use of video, photography and installation as a rhetorical corpus that enables him to critically comment on a set of axioms of contemporary culture. As a whole, it is a tool for speculation and an instrument for research and deconstruction.

Borrowing from an imaginary referencing Pop Art

aesthetics, the world of androgynous teenagers and, in general, the fetishes of mass culture, Congost satirizes an industry obsessed with the construction of popular icons, media stars and the very universe of art practice, submitted, as is generally accepted, to the exercising of power over a field that struggles for breathing space and that is infinitely and inexorably reproduced. As one can see in this video, its internal narrative and its linguistic structure condense several fronts of topical aesthetic production, as well as a multiplicity of professional fields, including the most corrosive versions of comic books, music videos and television, plus the bad taste of B-movies. Each of Congost's productions manipulates subjects culled from the fields of design, advertising, acting, fashion, music and scriptwriting. The outcome of that complex mix of professions and trades is a *mise en scène* ostensibly aiming at the model of success in the music industry. Subsequently, by default, the art product is dressed up as an object of mass consumption, expanding the borders of the institution and subverting the notions of the aura.



CE01006 / Jonas Dahlberg (Uddevalla, Suecia, 1970)

Promenade

Paseo. 2006. Videoinstalación [HDV vídeo]. 5' 40"

Promenade es la obra que Jonas Dahlberg produjo específicamente para la Sala Alcalá 31 en aquella exposición colectiva de 2006 llamada *El espacio interior*. Se trata de un trabajo característico en la trayectoria reciente de Dahlberg: una proyección en dos pantallas del recorrido filmado por una maqueta que reproduce a escala el propio espacio de la sala madrileña. La estructura de la filmación es un travelling aéreo por un espacio fantasmagórico donde las columnas, vidrieras, barandillas y bancos amplifican el efecto de vacío de una arquitectura racionalista pero confusa. Algunas formas humanas estáticas, congeladas, contribuyen asimismo a potenciar una extraña sensación de angustia y encerramiento. Hasta tal punto, que la sala de exposiciones, limpia y recién pintada, se convierte en la reflexión y observación de Dahlberg en algo semejante a un pabellón carcelario desalojado o abandonado.

El paseo tiene forma cíclica y provoca otro de los choques dialécticos: un círculo que recorre un lugar donde predomina lo ortogonal. Un bucle inalterable y moroso donde resulta complicado determinar un principio y un final que han sido difuminados. Mediante su dudosa repetición, permite ir percibiendo nuevos detalles al tiempo que provoca nuevas dudas: hasta que no ha sido reproducido varias veces no

sabemos si ya hemos visto a una de las pocas figuras o determinado rincón. A ello contribuyen por igual la misma estructura del espacio arquitectónico y la levitación de la cámara sobre ella.

Otra de las causas de la perplejidad es, sin lugar a dudas, el blanco y negro del film, que desde un principio nos resulta un tanto irreal y artificioso. Ello se debe a que probablemente (como ocurre en otros trabajos de Dahlberg, como *View Through a Park*, de 2009 no es la filmación sino la realidad fotografiada la que está creada en gama de grises. La iluminación casi expresionista destaca los claroscuros, las sombras y los brillos, que acaban por resultar esenciales para construir esa apariencia de lugar donde el tiempo se ha estancado, como en un purgatorio.

Fascinado por la expresión psicológica y simbólica de lo arquitectónico, Jonas Dahlberg logra, de un modo aparentemente simple pero considerablemente elaborado, provocar una confusión en nuestro sentido del espacio y aportar nuevas connotaciones al mismo. La más interesante de esas nuevas dudas quizá sea la de si hemos de identificarnos con las pocas figuras humanas del vídeo o con el punto de vista de la cámara. O, lo que es lo mismo: si somos nosotros los que observamos o somos los vigilados.

CE01006 / Jonas Dahlberg (Uddevalla, Sweden, 1970)

Promenade

2006. Video-installation [HDV video]. 5' 40"

Promenade is the work Jonas Dahlberg produced expressly for the group exhibition titled *El espacio interior* [Interior Space] held in 2006 in Sala Alcalá 31. Fairly representative of Dahlberg's recent trajectory, this piece consists of a projection on two screens of a filmed tour through a scale model reproducing Sala Alcalá 31, the actual exhibition venue in Madrid. Structurally, the film consists of an aerial tracking shot through a phantasmagorical space, where pillars, windows, railings and benches magnify the empty effect of a rationalist albeit confusing architecture. A series of static, frozen human forms also helps to reinforce the strange feeling of anxiety and confinement. To the point that, in Dahlberg's reflection and observation, the—clean and freshly painted—exhibition venue becomes something akin to a vacated or abandoned prison.

The route takes a cyclical form, thus provoking yet another dialectical conflict: a circular path through a place full of right angles. Edited in an inalterable and paused loop, it is hard to detect any beginning or end, which have been left deliberately blurred. By means of uncertain repetition one perceives new details while also being plagued by new doubts and it is not until it has been reproduced several times, that we know for sure whether or not we have seen one of

the few figures or certain corners before. This effect is further heightened by the structure of the architecture of the place and the camera raised above it.

Another factor adding to the perplexity is, and there can be no doubting it, that the film is made in black and white, something that, right from the very beginning, strikes us as somewhat unreal and artificial. As in other works by Dahlberg, like *View Through a Park*, 2009, we could look for the cause in the fact that it is not the film, but the photographed reality that is actually in that range of greys. The quasi expressionist lighting underscores the chiaroscuros, shadows and brightness, which are ultimately key elements in constructing the appearance of a place where time has come to a standstill, as in a kind of purgatory.

Fascinated by the psychological or symbolic expression of the architectural, in an apparently simple yet considerably elaborated fashion, Jonas Dahlberg succeeds in creating a confusion in our sense of space and in endowing it with new connotations. The most interesting of these new doubts might perhaps be whether we ought to identify ourselves with the few human figures in the video or with the viewpoint of the camera. In other words, whether we are the ones looking or the ones being looked at.



CE01524 / Dias & Riedweg

(Mauricio Dias, Río de Janeiro, Brasil, 1964; Walter Riedweg, Lucerna, Suiza, 1955)

Each Thing His Place. Another Place, Another Thing

Cada cosa en su lugar. Otro lugar, otra cosa. 2009. Fotografía digital (políptico). 45 x 60 cm (cada una)

Comprender la producción artística como un vehículo de proximidad, capaz de aproximarnos a cierta sociabilidad, les ha permitido a Mauricio Dias y Walter Riedweg desarrollar desde 1993 un proyecto multidisciplinar centrado en comprender, interrogarse y señalar aquellas sinergias y estructuras que actúan en la esfera pública, pero también en los espacios más íntimos, y los modos de relación con “el otro”.

Sin un foco geográfico o sociopolítico determinado, cada trabajo se presenta como una plataforma donde el relato oficial sobre la inmigración, el exilio, los desplazamientos o los roles sociales es señalado y cuestionado, provocando fisuras y tomando distancia para su comprensión.

Esta ruptura en la linealidad de los acontecimientos y en la temporalidad de la experiencia no se centra solo en sus intereses poéticos y en la tensión política que provoca, sino en la identificación de la multiplicidad de voces y modalidades que conforman toda trama social. Dias y Rietweg incorporan al público en la ejecución de sus proyectos, como una manera de cuestionar e investigar la “percepción pública”, interactuando con los distintos sujetos y entornos que la componen, y logran que documento y ficción sean indiscernibles. Las migraciones y la complejidad política e histórica que las originan son formulados a través de diversos cuestionamientos y trabajos de campo sobre objetos de naturaleza

portátil. Las nueve fotografías que conforman *Each Thing His Place. Another Place, Another Thing*, la pieza que obtuvo el primer Premio Comunidad de Madrid - MadridFoto 2010, prefiguran toda una narrativa del desplazamiento.

En el año 2006 doce personas anónimas trasladaron por la ciudad de Río de Janeiro una maleta hasta depositarla en un lugar concreto. Los recorridos fueron grabados y dieron lugar a la instalación videográfica *Malas para Marcel*, de 2007, en la que vemos doce maletas abiertas en cuyo interior un reproductor portátil de dvd muestra la ruta que siguió cada persona.

Este calendario de maletas y desplazamientos es un guiño directo a la *Boîte en valise* de Marcel Duchamp, esa maleta capaz de albergar y trasladar las piezas más significativas de la obra de un artista. Esta suerte de trama circular sobre “historia, proceso y destino” confluye ahora en la obra *Each Thing His Place. Another Place, Another Thing*, un panel compuesto por 9 fotografías donde las mismas maletas utilizadas en aquella acción previa han sido colocadas en los estantes de una tienda, mezclándose con otras maletas y bolsos de viaje. En un intento por invertir el mensaje de Duchamp sobre la potencialidad artística de cualquier objeto, Dias & Riedweg identifican cada maleta con un número, facilitando el regreso de sus “obras” al mundo de los objetos.

CE01524 / Dias & Riedweg

(Mauricio Dias, Rio de Janeiro, Brazil, 1964; Walter Riedweg, Lucerna, Switzerland, 1955)

Each Thing His Place. Another Place, Another Thing

2009. Digital photograph (polyptych). 45 x 60 cm each

Their view of art as a vehicle capable of bringing us closer to a certain brand of sociability has sustained Mauricio Dias and Walter Riedweg's multidisciplinary project since 1993, predicated as it is on an understanding, questioning and highlighting of synergies and structures intervening in the public sphere, but also in private spaces and in forms of relating with “the other”.

Devoid of any specific geographic or socio-political focus, each work is presented as an open platform in which official narratives on immigration, exile, displacement or social roles are put under the spotlight and brought into question, goading the appearance of fissures while at once adopting a certain distance in order to grasp them properly.

This rupture in the linearity of events and in the temporality of experience is not exclusively centred on their poetic interests and on the political tension these gives rise to, but also in an identification of the multiplicity of voices and modalities woven into any social plot.

Dias and Riedweg incorporate the public into the execution of their project as a means of questioning and exploring “public perception” by interacting with the various subjects and the environments in the formation of said perception, ultimately rendering document and fiction mutually indiscernible. Migrations and the political and historical complexity behind them are

formulated through a process of questioning and field-work into objects of a portable nature. The nine photographs in *Each Thing His Place. Another Place, Another Thing*, the piece that won the 2010 MadridFoto Community Award, prefigure a narrative of displacement.

In 2006, twelve unnamed individuals carried a suitcase through the streets of Rio de Janeiro to its final destination in a specific place. The successive routes were recorded and resulted in the video-installation *Malas para Marcel*, 2007, where we see twelve open suitcases with a portable DVD recorded inside them showing the route each individual took.

This calendar of suitcases and displacements is a knowing nod to Marcel Duchamp's *Boîte-en-valise*: the suitcase containing and transporting the artist's most significant works. This sort of circular plot of “history, process and destination” now converges in the piece *Each Thing His Place. Another Place, Another Thing*, a panel of nine photographs, though now with the suitcases used in the above-described action placed on the shelves of a shop, mixed in among other suitcases and travel bags. In an endeavour to revert Duchamp's message about the artistic potential of any object, Dias & Riedweg identify each suitcase with a number, thus facilitating the return of these “works” to objecthood.



CE01200 / El Perro

(Ramón Mateos, Madrid, 1968; Iván López, Madrid, 1970; Pablo España, Madrid, 1970)

Skating Carabanchel I

2005. DVD monocanal. 4'

Unos skaters con cámara subjetiva evolucionando por lo que se adivina muy rápidamente como una cárcel abandonada, descuidada y abierta. Esto es lo que hay, *Skating Carabanchel*, la propuesta de El Perro en vídeo sin palabra alguna ni ningún sonido más que el de las ruedas de las tablas. Siendo así que no se dice nada, podría resultar complicado afirmar algo. Elaborar la exégesis de algo que se resiste a toda exégesis porque aplica con cierto rigor formal aquello de “lo que ves es lo que ves”, la máxima de Frank Stella que ha venido sirviendo durante casi medio siglo como una de las piedras angulares del minimalismo. Por supuesto, lo de El Perro parece tener poco que ver con el minimalismo. Pero es del todo conceptual, trabaja con unos pocos elementos; la forma no por cruda es menos neta, no hay atisbo de belleza...

Pero hay más de lo que se distingue a primera vista.

En primer lugar, los skaters llevan camisetas de la marca Democracia, vendida por la Democracy Shop, fundada por los mismos El Perro. Y el texto de presentación aporta todavía más claridad: “Para completar la videoinstalación, uno de estos patinadores vuela por encima de los presos iraquíes torturados en Abu Ghraib, reproducidos en una pieza de resina y polvo de alabastro a modo de monumento conmemorativo”. Partiendo de Slavoj Žižek, de Noam Chomsky y de

unos patinadores, El Perro da rienda suelta a una santa indignación sobre las humillaciones sufridas por los presos de las cárceles iraquíes. Lo gritan a los cuatro vientos. El Perro, esto es, Ramón Mateos, Iván López y Pablo España, se constituyó en Madrid en 1989 con una decidida vocación política de trabajo en la calle o con la calle. Su existencia llegó hasta 2006, momento en que los dos últimos formaron Democracia. Como otros activistas artísticos, su trabajo se desarrolla casi siempre en la ambigüedad, no mayor que la de la mayor parte de los artistas, pero mucho más en primer plano. Este *Skating Carabanchel* fue presentado en una galería, donde su efectividad se reducía al terreno protegido de las artes, y ahora es ya un clásico museificable. Esto no quita valor al trabajo; de hecho, la contradicción viene incorporada y se cuenta con ella.

En realidad, lo más potente de esta obra resulta ser lo más directo: la paradoja de que un símbolo de libertad y ocupación diferente de los espacios urbanos como son los skaters pueda evolucionar en una cárcel (que es la de Carabanchel, la más famosa y simbólica del franquismo). Ese encuentro de los contrarios es lo que seguirá impresionando de *Skating Carabanchel*, incluso cuando quizás ya no se recuerde Abu Ghraib. Incluso aunque esta cárcel se haya convertido ahora en casas de pisos... ¿Otra cárcel, quizás?

CE01200 / El Perro

(Ramón Mateos, Madrid, 1968; Iván López, Madrid, 1970; Pablo España, Madrid, 1970)

Skating Carabanchel I

2005. Single-channel DVD. 4'

A groups of skateboarders move around what one quickly guesses to be an abandoned prison, each with their own camera. That is what we see in *Skating Carabanchel* by El Perro, a work consisting of a video, silent except for the noise of the skateboards.

And as nothing is actually said in it, it would be taking a risk to say something about it. It is like making an exegesis for something that resists any exegesis because it strictly applies Frank Stella's maxim of “what you see is what you see,” which has underpinned minimal art for over half a century. On first glance, El Perro's practice does not seem to have much to do with Minimalism. However, it is totally conceptual in approach; working with just a few elements; a very clear-cut form despite the rawness; and no hint of beauty...

But there is more to it than meets the eye. First of all, the skaters wear T-shirts by the brand Democracia, on sale at Democracy Shop, founded by El Perro themselves. Something that the presentation expresses even more clearly: “To complete the video-installation, one of the skaters jumps over the Iraqi prisoners tortured in Abu Ghraib, reproduced in a piece of resin and alabaster powder like some kind memorial.”

Borrowing from Slavoj Žižek, Noam Chomsky and a handful of skaters, El Perro gives free rein to holy indignation over the humiliations to which the inmates of Iraqi prisoners were subjected. And they shout it

from the rooftops. El Perro—that is, Ramón Mateos, Iván López and Pablo España—was formed in 1989 in Madrid with the political goal of working on and with the street. The collective remained active until 2006, when López and España founded Democracia. Like other art activists, their work was always undercut by a sense of ambiguity, no greater perhaps than that brought into play by most artists, but they placed it much more to the fore. *Skating Carabanchel* was presented in a gallery where its effectiveness was reduced to the sheltered space of the arts venue and now it has become a classic worthy of museum status. But that does not subtract one bit from the value of the work; in point of fact, this is the very contradiction that comes with it and which it takes for granted. Actually, the most powerful aspect of this work is ultimately the most direct one: the paradox that a symbol of freedom and of a different way of occupying the urban space like that represented by skaters could be present in a place such as a prison (like Carabanchel, the most notorious and symbolic during Franco's dictatorship). That clash of opposites is perhaps what will continue shocking us about *Skating Carabanchel*, perhaps even when people no longer remember Abu Ghraib. Even now that the site where that prison once stood has been replaced by apartment blocks ... Another prison?

José Manuel Costa



CE01017 / Equipo 57 (1957-1962)

Sin título

1957. Gouache sobre papel. 33,5 x 45,5 cm

El trabajo del Equipo 57, más que una estrategia representacional al uso, supone una clara manifestación discursiva y conceptual. Desde su fundación no vacilaron en atacar el modelo dominante de proyección estética que entonces imperaba. De ahí su rechazo frontal a todo cuanto pudiera ser leído como contenido emocional de la obra y, por consiguiente, el ataque a toda variante de subjetivismo, surrealismo y posturas radicales que advirtiesen una defensa de la individualidad y la diferenciación. A ello, con vehemencia extrema, opusieron el trabajo en colectivo como una alternativa a ese modelo de socialización del hecho estético que privilegia la personalidad única por encima del aspecto social de la creación y sus modos de articular el discurso en el seno de un debate cruzado de ideas y tesis. Su gran motivación como grupo, algo que expresan claramente los cuatro gouaches que forman parte de la Colección, es el espacio y sus nociones culturales y pictóricas. La expansión del espacio-tiempo y de sus manifestaciones retóricas es la piedra angular de estas obras que no se reconocen a sí mismas, o que al menos no lo desean de un modo palmario y reduccionista, como arte abstracto. Prefirieron siempre la noción de arte concreto

CE01017 / Equipo 57 (1957-1962)

Untitled

1957. Gouache on paper. 33,5 x 45,5 cm

More than a conventional representational strategy, the work of Equipo 57 is a clear discursive and conceptual manifestation. Since it was first set up, this artist's collective never hesitated to attack the at-the-time prevailing model of aesthetic proposition. Therein its frontal rejection of anything that could be read as emotional content in the work and, subsequently, its attack on any variation of subjectivism, surrealism and radical stances that might reveal a defence of individuality and differentiation. The members of the team vehemently opposed this with a collective work as an alternative to that model of socialisation of the aesthetic fact that privileges a single personality over the social aspect of creation and its ways of articulating discourse in the context of a debate crisscrossed with ideas and theses.

Space and its cultural and painterly notions is Equipo 57's main motivation as a group, something clearly expressed in the four gouaches in the Collection. The expansion of space-time and of its rhetorical manifestations is the cornerstone of these works which do not wish to recognise themselves, or at least not clearly and reductionistically so, as abstract art. Rather than the abstract creed widespread at the time, they

que el de abstracción extendida en esos años.

Como se puede observar en esta obra, hay una clara predisposición hacia el ordenamiento casi matemático del espacio y de la composición, rebasando así la idea de anarquía y de azar tan típica de otros lenguajes pictóricos más espontáneos y subjetivos. En su dramaturgia interna se privilegia la estructura por ordenación de planos, en lugar de la exposición por gestos y manchas que atenten contra la perspectiva de cierto orden y de cierta pureza del lenguaje.

El color es aquí un elemento, casi un personaje, protagonista. Era importante una solución cromática a partir del uso de colores fuertes que garantizaran el contraste a modo de metáfora de lo que, según su criterio, era la sociedad de entonces. Así, la superficie de cada pieza se convertía en una alegoría del tiempo presente donde, claro está, se vislumbra un paradigma de cruces raciales, de lenguas diversas, de costumbres y modelos antropológicos distintos a los centrales que marcan el sistema de clases y la política. El texto plástico de Equipo 57 es, por fuerza, un gesto de reivindicación (a su modo) donde las formas y la pureza del lenguaje no abdican frente al dominio de los conceptos aislados de ésta.

were always more in favour of Concrete Art.

In this work we see a clear predisposition towards an almost mathematical organisation of space and of the composition, thus foreclosing any notion of the anarchy and chance characteristic of more spontaneous and subjective painterly languages. Its internal stage design is predicated on a structure consisting of an arrangement of planes, foregrounding it above gestures and areas of colour that could imply an attack on the perspective of a certain order and a certain purity of language.

Here colour is a key element and, one might say, a character. Equally critical was the chromatic solution based on the use of strong colour ensuring a contrast like a metaphor of what, for them, was the society of the time. In tune with that, the surface of each piece became an allegory of the present time where, obviously, what is at stake is a paradigm of racial intercrossings, of a diversity of languages, habits and anthropological models different from the core ideas defining other class and political systems. Equipo 57's visual text is necessarily a gesture of (their) protest, where forms and purity of language do not surrender to the dominion of isolated concepts.



CE00962 / Guðmundur Erró (Islandia, 1932)

Sin título

2006. Impresión digital. 292 x 300 cm

Guðmundur Guðmundsson, Erró, es uno de los principales exponentes salidos de la llamada Nueva Figuración y dueño, sin duda, de un territorio plástico único con algo inabarcable. Sus composiciones toman motivos extraídos de los medios de comunicación y formas culturales de la sociedad de masas (cómic, arte, reportaje, publicidad, propaganda) y se originan en la acumulación: como si fueran enormes falsos collages, Erró organiza condensaciones pictóricas ordenadas a modo de constelaciones.

Para ello emplea con desinhibición el pastiche y el gusto kitsch, así como los arquetipos visuales de proyectos culturales contrapuestos (este y oeste durante la guerra fría, occidente y oriente tras la caída del muro, por ejemplo). Erró parece ir buscando al mismo tiempo la captación de la violencia en la lucha por el poder (y su correlato en los mass media) y cierta reunión armónica de ideas y signos opuestos solo posible en la pintura (una utopía de las imágenes y de la agrupación organizada del color).

Esta obra resulta menos ajena de lo que parece a tales planteamientos aún cuando al principio no encaja fácilmente. La primera impresión es la de una pieza de carácter fotográfico en contrastada gama de grises. En realidad se trata de un mosaico realizado esencialmente a partir de fotogramas ampliados de una de

las viejas películas de Erró: *Grimaces (Muecas)*, rodada y montada de 1962 a 1967 (años decisivos: entre el descubrimiento del pop art en Nueva York, y el final de su formación y la maduración de su lenguaje y su técnica). El título del film lo explica todo: hasta 180 miembros de la aristocracia del arte de la época (de Duchamp a Warhol, pasando por Robert Filliou o Man Ray) hacen muecas a cámara con un salvaje fondo de poesía letrista a cargo de François Dufresne. Doce rostros entre los que reconocemos algunos de la reciente Historia del Arte y unas misteriosas imágenes de budas junto a signos abstractos indescifrables, acaso mágicos.

Lo peculiar de esta fascinante obra dentro de la trayectoria de Erró consiste en que surge de la técnica del collage con origen y código muy distintos a lo habitual en lo más característico de su obra. De nuevo, hay una constelación, una acumulación ordenada. Pero, en vez de aislar imágenes sacadas de los media, utiliza imágenes de su propia película de cuatro décadas atrás. La violencia contenida en el exceso gesticulante y los budas en gestos opuestos, en plena meditación y obtención de paz, parecen proponer una tregua con su obra, su vida y el arte del pasado, así como manifestar el estado aún incendiado de esas realidades.

CE00962 / Guðmundur Erró (Iceland, 1932)

Untitled

2006. Digital print. 292 x 300 cm

Erró, alias Guðmundur Guðmundsson, is one of the main exponents of so-called New Figuration. Without the shadow of a doubt, he is the master of a singular and almost overwhelming visual territory. His compositions draw motifs from the mass media and from popular forms of mass culture (comics, art, photojournalism, advertising, propaganda). Built through accumulation, in one way imitating a faux collage style, Erró organises painterly condensations organised as if in constellations.

To this end, he makes uninhibited use of pastiche and kitsch, as well as visual archetypes of conflicting cultural projects (for instance, East and West during the Cold War, the Western and Eastern worlds after the fall of the Wall). At the same time Erró seems to be trying to capture the violence of the struggle for power (and its correlate in the mass media) and a certain harmonious meeting of opposing ideas and signs which is only possible in painting (a utopia of images and of an organised grouping of colour).

This work is less removed from those postulates than one might initially believe even if, on first sight, it does not fit them exactly. The first impression is of a photographic piece rendered in a range of contrasting greys. In fact, it is a mosaic made out of enlarged stills from one of Erró's old films, *Grimaces*, filmed

and edited from 1962 to 1967 (critical and formative years, after his discovery of Pop Art in New York and the end of his formal training, just as his language and his technique were reaching maturity). The title of the film is very eloquent: up to 180 members of the art aristocracy of the time (from Duchamp to Warhol, Robert Filliou and Man Ray) make faces in front of the camera against a wild background of *letterist* poetry made by François Dufresne. Twelve faces, among which we recognise some from recent Art History and a number of images of Buddha arranged next to some undecipherable, perhaps magical, signs.

The singularity of this fascinating work in the overall context of Erró's trajectory is grounded in the fact that it uses the collage technique, though with a completely different origin and code than normally on view in his work. Again, there is a constellation, an orderly accumulation. But, instead of isolating images extracted from the media, here the artist uses images from his own film made four decades beforehand.

The violence in the gesticulating excess, and the Buddhas with contrasting gestures, immersed in meditation and in pursuit of peace, seem to be proposing a truce with his work, his life, and the art from the past, as well as to restate the still burning condition of those realities.



CE00770 / Esther Ferrer (San Sebastián, 1937)

Euro-portrait

2004. Collage. 97,5 x 82,5 cm

Dentro de la escueta nómina de mujeres artistas en su generación, Esther Ferrer destaca por la radicalidad de su obra, de estricta observancia vanguardista y generalmente vinculada a la performance, pero compuesta también por obras plásticas y series de fotografías. Licenciada en Ciencias Sociales y Periodismo, en 1967 tendría lugar un suceso capital en su trayectoria: su ingreso en ZAJ, el grupo creado por Ramón Barce, Juan Hidalgo y Walter Marchetti en Madrid en 1964. ZAJ es, por decirlo así, la versión española de Fluxus, menos dramática y con una vertiente específicamente musical, que la distingue del movimiento original. Ferrer retomaría a partir de mediados de los años setenta su actividad plástica, con fotografías manipuladas, instalaciones, cuadros basados en la serie de números primos, objetos... Una obra que se desarrolla con constantes alusiones al minimalismo y el arte conceptual, teñida siempre con un toque de humor y de absurdo. Asimismo, el cuerpo (y en concreto el de la artista) ha sido un tema constante de sus creaciones. Ese interés por el cuerpo, los juegos de lenguaje a que responde, su dimensión pública y el efecto que tiene

CE00770 / Esther Ferrer (San Sebastian, 1937)

Euro-portrait

2004. Collage. 97,5 x 82,5 cm

Esther Ferrer is conspicuous among the brief roster of female artists from her generation for the radicalism of her art, a strictly avant-garde practice generally connected to performance art, yet also comprising visual pieces and series of photographs. After studying Social Science and Journalism, in 1967 something happened that would be pivotal in Ferrer's trajectory: she joined ZAJ, an artists collective that had been created by Ramón Barce, Juan Hidalgo and Walter Marchetti in Madrid in 1964. ZAJ has often been viewed as a Spanish version of Fluxus, although less dramatic and with a specifically musical dimension that differentiates it from the latter.

In the mid 1970s, Ferrer returned to her activity as a visual arts practitioner, with manipulated photographs, installations and works based on series of prime numbers, objects... An oeuvre developed with constant references to the Minimal and Conceptual movements, and always imbued with a sense of humour and the absurd, coupled with the use of the body (more specifically Ferrer's own body) as an on-going subject for her creations.

The starting point of some of her most accomplished pieces is her interest in the body and puns

en él el transcurrir del tiempo está en el origen de algunas de sus obras más logradas, como *Autorretrato en el tiempo* (1981-2006). *Euro-portrait* forma parte de la serie *Euroretrato A/B/C/D/E* (1977-2006) y muestra el rostro de una mujer madura, sin maquillaje, cuya desnudez se adivina más allá del encuadre, y que aparece en las fases de una gran vomitona. Expulsa dinero por su boca como un tragaperras, en un gesto no sabemos si de hartazgo o de generosidad. Juan Antonio Ramírez lo interpretaba así: "El creador (el ser humano en general) debe liberarse de lo que no puede comer sin un grave quebranto para su salud. El dinero es indigesto. Una entidad física y moral difícilmente compatible con nuestra naturaleza orgánica". El obsceno derramamiento de monedas, de diversa cuantía y pertenecientes a distintos países de la Unión Europea, muestra el envés de la riqueza. La imagen revela su dimensión más material y física, la que corresponde al término común de "vil metal" y nada de la promesa de felicidad que solemos asociar con el dinero.

riffing on it, its public dimension and the effect the passing of time has on it. This is the case of *Autorretrato en el tiempo* [Self-portrait in time], 1981-2006. The work we are commenting on here is part of the series *Euroretrato A/B/C/D/E* [Europortrait, A/B/C/D/E], 1977-2006, and shows the face of a middle-aged woman without make-up whose nudity beyond the framing can be guessed at. She is seen in various phases of vomiting: expelling money through her mouth like a slot machine, in a gesture we are not quite sure whether it is the result of indigestion or of generosity. Juan Antonio Ramírez interpreted it as follows: "The creator (the human being in general) must liberate himself from what he is unable to eat without seriously damaging his health. Money is hard to digest. A physical and moral entity is seldom compatible with our organic nature." The obscene spillage of coins, of various values and from different countries in the European Union, shows the other face of wealth. The image depicts its most material and physical dimension, corresponding to the common expression of "filthy lucre," totally removed from the promise of happiness we tend to associate with money.



CE01494 / Philipp Fröhlich (Schweinfurt, Alemania, 1975)

Sin título

2009. Témpera sobre lienzo. 245 x 175 cm

Philipp Fröhlich responde a los interrogantes sobre las posibilidades que tiene la pintura de ofrecer sucesos inacabados o de mostrar un campo donde la tensión dramática no recaer sobre ningún sujeto, a través de una superposición de tramas, recuperaciones, evocaciones y pérdidas. Fröhlich no pinta escenarios, aunque su brillo técnico los reproduzca a la perfección. Pinta las tensiones y misterios que los sustentan, dejando intervenir a los hechos y a los relatos que los originan, no para construir una narrativa, sino para suspenderla, colocando las imágenes en una zona intermedia entre figuración y abstracción, allí donde las interpretaciones son incapaces de desvelar nada. En esta “aventura sin narrativa”, como la describe Octavio Zaya en el texto que acompañó su segunda exposición individual en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid, sus imágenes resultan minuciosas. Philipp Fröhlich practica un riguroso silencio argumentativo, que le permite demostrar, entre otras cosas, que es posible resultar hermético y luminoso a la vez. Su profundidad antes que detallista es atmosférica, de ahí que la atención que promueven la frondosidad del paisaje y los detalles luminosos de sus interiores impriman un plus de extrañamiento. Las localizaciones y espacios huyen de los patrones, y resultan concretos,

específicos y muy poco genéricos. En más de una oportunidad, el artista ha señalado la importancia de que estos lugares existan y que sean los escenarios de algún acontecimiento. Sus fuentes no son únicamente los medios gráficos de información y las fotografías antiguas, sino también la literatura o ciertas estructuras musicales. Pero estas se mantienen ocultas; una vez que el artista comienza su actividad pictórica no hay relevancia argumentativa ni concatenación lógica que le vincule con ellas.

Las referencias, al igual que sucede en la transmisión de los relatos orales, empiezan a cambiar. Sin embargo, es este enfoque el que determina la construcción de las maquetas, que nunca han sido expuestas, y que utiliza como preparación para sus pinturas. Una vez que concibe estas maquetas o bancos de pruebas como espacios autónomos, las traslada al lienzo. Esto proporciona a Philipp Fröhlich los elementos necesarios para no alejarse de la pintura, habitando, durante meses, un tiempo escénico. En esta obra las tensiones son generadas en parte por una gran nube que borra o suspende el extraño paisaje que observamos. Un acontecimiento gobernado por un juego entre la aparición y la invisibilidad, que anula una parte de la imagen y solo emerge a través de la especulación.

CE01494 / Philipp Fröhlich (Schweinfurt, Germany, 1975)

Untitled

2009. Tempera on canvas. 245 x 175 cm

Philipp Fröhlich responds in the affirmative to questions about painting's potential to depict unfinished events or to render a field where the dramatic tension does not fall on any subject, through a layering of plots, recoveries, evocations and losses. Fröhlich does not set out to paint scenes, even if his technical brilliance reproduces them to perfection time and again. What he paints are the tensions and mysteries supporting them, allowing a free association of the facts and the stories behind them. And he does so not to build a narrative, but to suspend it, placing the images in some intermediary area half-way between figuration and abstraction, at the point where interpretation is unable to reveal anything.

In this “adventure without narrative,” to use Octavio Zaya's description in the text accompanying the artist's second solo exhibition at Galería Soledad Lorenzo in Madrid, the images are meticulous. Philipp Fröhlich practices a strict argumental silence that enables him to prove, among other things, the possibility of being at once hermetic and luminous. Rather than charged with detail, his depth is atmospheric, thus explaining how the attention paid to the luxuriance of landscape and the bright details of his interiors add a sense of estrangement. His locations and spaces eschew patterns and are ultimately specific, precise, and

devoid of any generic qualities. More than once, the artist has underscored how important it is that these places exist and that they are the settings for some event.

Far from limiting his sources to graphic media and old photos, he makes promiscuous use of literature and certain musical structures. However, he keeps those sources to himself; once the artist starts painting they no longer have any argumental relevance nor is there any logic concatenation connecting them back to him.

Similarly to the oral transmission of storytelling, the references mutate along the way. That notwithstanding, this initial approach requires the construction of preliminary models as a preparation for his paintings though he never exhibits them. After being conceived as autonomous spaces, these models or test grounds are then transferred to the canvas. This method provides Philipp Fröhlich with the necessary elements to remain close to painting, inhabiting within a theatrical tempo for months on end. In *Untitled*, tensions are partly generated by a large cloud that erases or suspends the bizarre landscape we are contemplating. An event governed by a play somewhere between appearance and invisibility, that suppresses a part of the image and emerges only through speculation.



CE01373 / Cyprien Gaillard (París, 1980)

The Smithsons

2005. DVD. 4'10"

El 20 de septiembre de 1967, el artista Robert Smithson dejó de leer el *New York Times* y el libro de bolsillo que le acompañaban (*Un mundo devastado*, de Brian Aldiss) y decidió bajarse del autobús donde viajaba desde Nueva York a su Nueva Jersey natal, para empezar a fotografiar, con una Instamatic 400, aquello que súbitamente se le presentaba como si fueran las ruinas de una ciudad que aún no había sido construida.

Lo que Smithson ve es una gran tubería, restos de una autopista en construcción, una grúa mecánica con una larga viga atada a ella, un cráter artificial, máquinas atrapadas en el barro, depósitos de coches usados, pero también los sonidos de una plataforma de bombeo o “el aire vidrioso de Nueva Jersey” atravesando toda la ribera. Este lugar, entendido como una gran imagen móvil, “parecía contener ruinas al revés, es decir, toda la construcción que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la ruina romántica, porque los edificios no caen en ruinas *después* de haberse construido, sino que *alcanzan* el estado de ruinas antes de construirse” (Robert Smithson, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, New Jersey*).

A partir de esta experiencia, Smithson comienza a entender las ruinas no como mausoleos de memoria, donde los acontecimientos permanecen congelados,

sino como espacios de actividad capaces de anunciar el futuro. Cyprien Gaillard filma la materialización de una arquitectura futura treinta y ocho años después. Y lo hace a través de una serie de planos fijos que recaen sobre los antiguos cimientos, ahora convertidos en construcciones modernistas.

En *The Smithsons* vemos los edificios de más de treinta pisos de las entidades financieras que hoy día conforman el paisaje de Nueva Jersey. Pero lo hacemos con cierta distancia, la misma que Cyprien Gaillard experimenta al colocar su cámara en la isla de Manhattan para filmar de norte a sur los monumentos de estas ruinas modernas. Las imágenes están acompañadas por la voz de Morrissey, que nuevamente le canta a la soledad en primera persona con frases como *I will feel so glad to go / Sing me to sleep (Me sentiré muy contento de partir / Cántame hasta que me duerma)*, imprimiendo sobre este atardecer urbano un plus de melancolía. Un engranaje de atmósferas y citas que le permiten a Cyprien Gaillard no solo poner en marcha conceptos relacionados con la entropía, sino además superponer subjetividades. El nombre de la banda (The Smiths) se mezcla con el nombre propio del descubridor de las “ruinas al revés”, hasta convertir el *The Smithsons* del título en un juego de palabras cifradas.

CE01373 / Cyprien Gaillard (Paris, 1980)

The Smithsons

2005. DVD. 4'10"

On 20th September 1967, the artist Robert Smithson interrupted his reading of *The New York Times* and of the book he was carrying (*Earthworks*, by Brian Aldiss) and decided to get off the coach that was taking him from New York to his native New Jersey to begin to take snapshots with an Instamatic 400 of what, all of a sudden, appeared to his eyes as if they were the ruins of a city still to be constructed.

What Smithson saw was a large pipe, the debris of a motorway under construction, a crane carrying a large beam, an artificial crater, machines trapped in the mud, second-hand car depots, but also the sounds of a pumping platform or “the glassy air of New Jersey” travelling along the riverbed. This place, understood as a large mobile image, “seemed to contain *ruins in reverse*, that is – all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the ‘romantic ruin’ because the buildings don’t *fall* into ruin after they are built but rather *rise* into ruin before they are built” (Robert Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*).

After this watershed experience, Smithson began to understand ruins not as mausoleums of memory

where events remain frozen, but as spaces for activity capable of announcing the future. Cyprien Gaillard films the materialisation of a future architecture 38 years later. And he does so using a number of stills layered over the old foundations, now turned into modernist constructions.

In *The Smithsons*, we see those over 30 storeys high constructions that house the financial corporations nowadays making up the landscape of New Jersey. But we do so from a certain distance, the same distance Cyprien Gaillard experiences when he places his camera on the island of Manhattan to film, from North to South, these modern ruins. The images are accompanied by the voice of Morrissey, once again singing to solitude in first person, with lyrics like *I will feel so glad to go / Sing me to sleep*, adding an extra touch of melancholy to the urban sunset. The accumulation of atmospheres and quotes allows Gaillard not only to explore concepts touching on entropy, but also to interpose subjectivities. The name of Morrissey’s band, The Smiths, thus blends with that of the discovery of the “ruins in reverse” to the point of turning *The Smithsons* in the title into a coded pun.



CE00768 / Jorge Galindo (Borox, Toledo, 1965)

Poupoune

2003. Acrílico sobre lienzo. 250 x 200 cm

El lenguaje de la pintura, combinado con diferentes recursos gráficos e iconográficos, ha sido prácticamente siempre el espacio expresivo referencial de Jorge Galindo. Dentro de los préstamos visuales y conceptuales con los que enriquece su pintura, los fotomontajes y los collages fotográficos ocupan un lugar destacado, y arrojan una luz complementaria sobre su discurso plástico. A tal fin, suele utilizar imágenes procedentes de los medios de comunicación de masas, revistas ilustradas de los años cincuenta y sesenta, y también representaciones vinculadas al mundo de la publicidad y del cine, en lo que es una suerte de auténtica fagocitación de imágenes, y que representan paradigmas iconográficos contemporáneos, característicos de la *low culture*; con todos estos mimbres teje un discurso crítico sobre la banalización de nuestra sociedad de consumo y también sobre la cada vez menor pureza de las imágenes. Con frecuencia recurre a la articulación de su obra a través de distintas series, a las que otorga una clara unidad temática, expresada con recursos estilísticos de compleja variedad. En los inicios de su trayectoria, Galindo estaba más interesado en los aspectos materiales y táctiles del territorio pictórico, usando para ello lonas, arpilleras o materiales de desecho, que en la propia sintaxis

CE00768 / Jorge Galindo (Borox, Toledo, 1965)

Poupoune

2003. Acrylic on canvas. 250 x 200 cm

Jorge Galindo's referential expressive space has practically always been circumscribed to the language of painting combined with a number of graphic and iconographic resources. Photomontage and collage have a special place in the visual and conceptual borrowings he uses to enrich his painting, and throw an additional light on his visual discourse. To that end, he tends to use images culled from the mass media, from 1950s and 1960s illustrated magazines and also depictions connected with advertising and cinema in a form of absorption of images representing contemporary iconographic paradigms characteristic of low culture. With all those elements he weaves a critical discourse on the trivialisation of our consumerist society and also on the reduction of purity in images. He often works in series, giving them a clear-cut thematic unity expressed through stylistic resources of a complex variety.

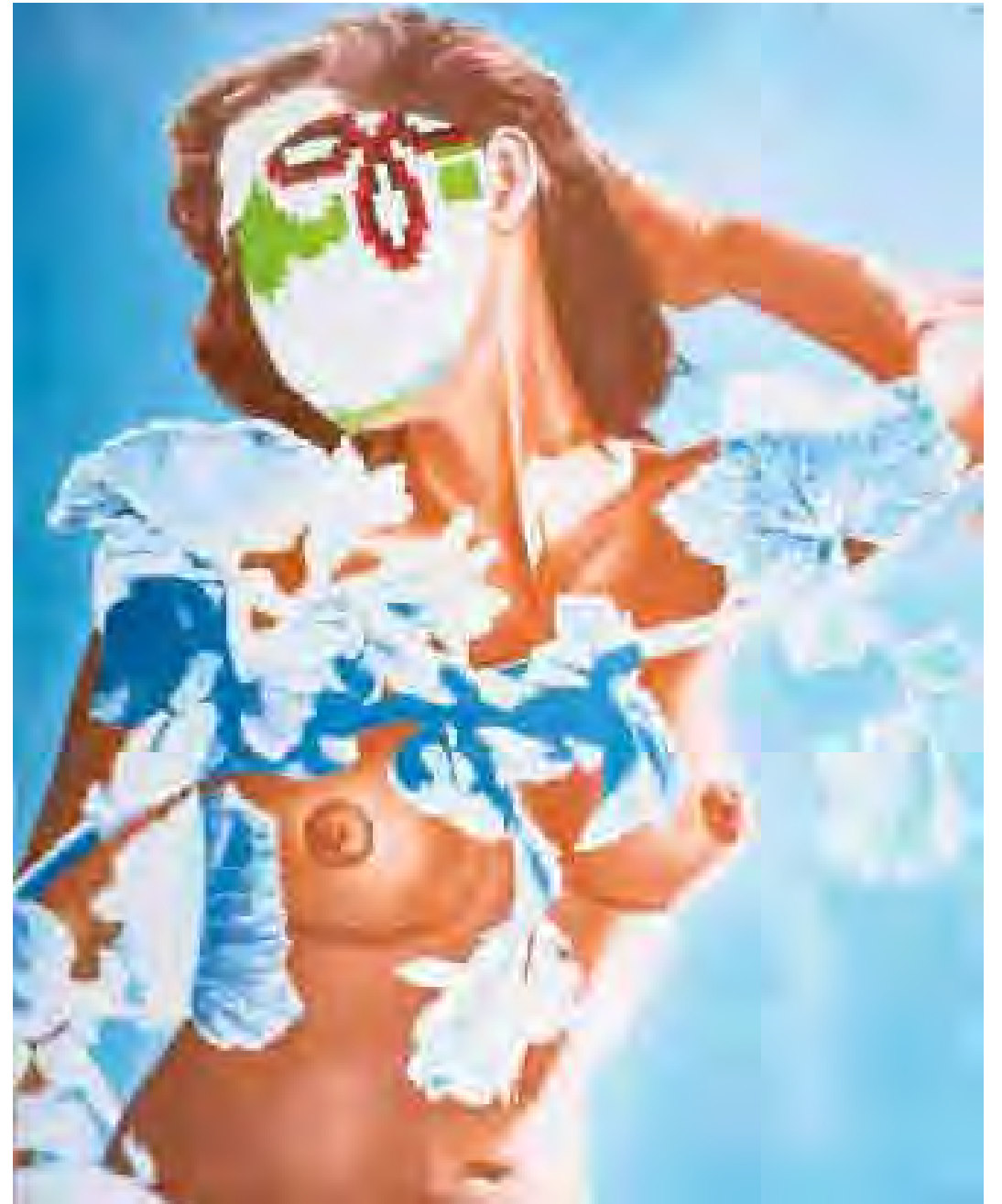
In his early years as an artist, more than in the compositional syntax of painting itself, Galindo was interested in the material and tactile aspects of the painterly territory, using tarpaulins, sacking or waste

compositiva de la pintura. Paulatinamente los referentes iconográficos y los registros visuales y formales que poblaban sus cuadros irían adquiriendo un mayor peso específico, un mayor grado de significación y de mediación. Esta superpoblación de información visual y formal que confiere a su obra una elevada temperatura barroca, e incluso francamente "excesiva", ha alcanzado un grado máximo en el proyecto expositivo presentado en el 2009 en el MUSAC, *La pintura y la furia*, título que alude a una cita de Shakespeare en *Macbeth*, y que, según el propio artista, representa "el poder de la pintura, una declaración de intenciones, una actitud vital y también la violencia de la emoción de la pintura como gran energía".

Poupoune, es una obra que participa fielmente de muchos de estos recursos y discursos que conforman la pintura de Jorge Galindo. Incuestionable referencialidad figurativa, hibridación de lenguajes formales, composición recargada y mestiza, relectura de las imágenes procedentes de los mass media, influencias de Papá pop-art, celebración de lo pictórico y plástico sobre lo puramente mental, erotismo de *pin-up*, rasgos todos que confluyen en este acrílico sobre lienzo, convirtiéndolo en toda una declaración de intenciones por parte de este pintor.

materials. Gradually, the iconographic referents and the visual and formal elements peopling his paintings acquired greater substance, more complex meaning and mediation. The overcrowding of visual and formal information that invests his work with a high baroque temperature and one might even say a frankly "feverish" pitch, reached its peak with the exhibition project *La pintura y la furia* [The Painting and the Fury] in 2009 at MUSAC, a title riffing on the sound and fury in Shakespeare's *Macbeth*, and, as Galindo himself puts it, "the power of painting, a declaration of intent, a vital attitude and also the violence of the emotion of painting as boundless energy."

Poupoune is a work faithfully predicated on many of the staple resources and discourses in the painting of Jorge Galindo. An unquestionable figurative referentiality, a hybridisation of formal languages, an over-elaborate and miscegenated composition, influences of Pop-Art, a defence of the painterly and the plastic over the purely mental, Pin-up eroticism, are all there to be seen converging on this acrylic on canvas which the painter turns into a true declaration of intent.



CE00499 / Carmela García (Lanzarote, 1964)

Sin título (Lago de Sanabria: Sabrina)

2002. Fotografía en color. 185 x 220 cm

Las fotografías de Carmela García ofrecen siempre una peculiar combinación de belleza y de ambigüedad acerca de su correcta interpretación. Un sentido del paisaje de claras raíces románticas o un tipo de encuadre cinematográfico son dos de los factores de ese aspecto estético. La extrañeza deriva del carácter narrativo de la escena fotografiada, una situación cuyos antecedentes y consecuencias desconocemos. Y también de la reiterada presencia de mujeres, que acabamos comprobando que son las absolutas protagonistas de sus fotografías. Un espectador masculino puede sentirse a veces “excluido” de ese mundo, en el que se subvierten los códigos habituales de representación (la reflexión, la acción, el encuentro y la seducción no tienen sus protagonistas habituales, o sus roles están cambiados).

Mientras que en la serie *Chicas, deseo, ficción* (2000) resulta abrumadora la tensión de las miradas, con referencias alteradas al mundo del cine y la publicidad, las fotografías de la serie *Paraísos* nos remiten a escenas típicas del romanticismo, que escenifican la contraposición entre hombre (mujer concretamente aquí) y naturaleza. Escenas llenas de melancolía, cuyas protagonistas podríamos decir que “vemos pensar” y sin embargo nada se nos dice de lo que piensan ni

CE00499 / Carmela García (Lanzarote, 1964)

Untitled (Lake Sanabria: Sabrina)

2002. Colour photograph. 185 x 220 cm

When it comes to a pointed interpretation of Carmela García's photographs, they invariably offer an odd combination of beauty and ambiguity. A sense of landscape with clearly romantic underpinnings or a cinematic framing are critical factors in this aesthetic aspect. The oddness is grounded in the narrativity of the photographed scene, a situation whose history or consequences are unknown to us; and also from the recurrent presence of women who, we end up realising, are absolute protagonists of her photographs, to the point that a male viewer could often feel “excluded” from this world in which the usual codes of representation are subverted (reflection, action, encounter and seduction do not have their usual protagonists or have exchanged roles).

Whereas the tension of the gazes, with altered references to the world of cinema and advertising, is overwhelming in her series *Chicas, deseo, ficción* [Girls, Desire, Fiction], 2000, the photographs from the series *Paraísos* [Paradises] remit us to typically Romantic scenes, dramatising the contrast of man (here, more specifically, of woman) and nature. These scenes are impregnated with melancholy and feature heroines which one could almost say we “see thinking,” albeit they do not explicitly say anything about what they think or about how they have arrived to the place

de cómo han llegado al lugar en que están. La cita de Diane Arbus que incluye en el texto de la autora: “Una fotografía es un secreto sobre un secreto” expresa perfectamente nuestro desconcierto.

Esta imagen, como las restantes de la serie, subvierte varios tópicos asociados tanto a la representación de la mujer como al paisaje. En este caso, la sublimidad de un lago alpino, trasladada aquí a un paisaje castellano, o la dulce pasividad de figuras femeninas encaramadas en rocas, como la Sirenita de Copenhague. En su lugar propone a una mujer en un lugar inaccesible y en actitud meditativa pero alerta. Es una estrategia típicamente postmoderna: apropiarse de estéticas bien conocidas para fines diferentes a los que las originaron. Y el fin es en este caso la exploración, la creación, la difusión de una nueva identidad femenina (esa es sin duda la causa del desconcierto mencionado). Una identidad que no es necesariamente lesbiana, aunque sin duda también lo es, pero que sobre todo se fundamenta en la autonomía personal del sujeto femenino y en la especificidad de sus interrelaciones. A las formas de esa representación en la Edad Moderna ha dedicado su autora otras investigaciones, como *Mentiras* (2001–2004) y *Constelaciones* (2009).

they find themselves in. “A photograph is a secret about a secret”, the quote from Diane Arbus included in the artist's text, expresses our sense of puzzlement to perfection.

This image, like the others in the series, subverts various commonplaces pertaining to both the representation of women and of landscape. In this case, the sublimeness of an Alpine lake is here transposed to a Castilian landscape, or to the gentle passivity of female figures perched on rocks, as in Copenhagen's famous Little Mermaid. Instead, García places a woman in an inaccessible spot and in a meditative albeit attentive pose. It is a typically post-modern strategy: the appropriation of well-known aesthetics with other intentions than those they were created for. And, in this case, the goal is to explore, create and disseminate a new female identity (undoubtedly at the origin of the above-mentioned puzzlement). An identity that is not necessarily lesbian—though it clearly also is lesbian—but, first and foremost, predicated on the personal autonomy of the female subject and on the specificity of her interrelations. García has dedicated other investigations to the forms adopted by this representation in the Modern Era, such as *Mentiras* [Lies], 2001–2004, or *Constelaciones* [Constellations], 2009.



CE01508 / Dora García (Valladolid, 1965)
*Que todo sea diferente no significa que algo
haya cambiado: Lenny Bruce en Sidney*
2008. Video HDV. 60'

Para ser arte, el arte conceptual ha de presentarse como una propuesta visual. No necesariamente como un objeto, pero sí como un conjunto de formas que conducen una idea original hacia su conclusión como tal arte, siendo otras posibles el periodismo de investigación, la literatura, la filosofía, la sociología... Este axioma, entender el arte conceptual como algo sensible, se olvida con alguna frecuencia, pero no en casos como el de Dora García, una de las más importantes artistas conceptuales de una generación que aparece tras la huella de los Muntadas, Ferrer, Valcárcel Medina, Hidalgo, Criado, Jerez... de quienes podría ser nieta o al menos hija. Su trabajo tiene que ver con la comunicación entre artista y público, traducida en ocasiones a lo que venimos llamando performance. Por supuesto, lo sustancial en la performance es su carácter presencial, pero su conservación y reproducción en un medio como el vídeo, aunque pierde ese cimiento, adquiere otros aspectos, específicos del nuevo medio. La historia de *Just Because...* es la siguiente: en 1962, el comediante norteamericano Lenny Bruce, que fue junto al alemán Wolfgang Neuss uno de los performers más brutalmente rompedores de la posguerra, iniciaba una gira por Australia, donde se encontró con una recepción tan hostil ante lo "obsceno y blasfemo" de su lenguaje (así lo calificó el diario *The Sun*, de Sidney) que no consiguió actuar más que una noche en el Hotel Aaron, ni siquiera cuando se ofreció a hacerlo

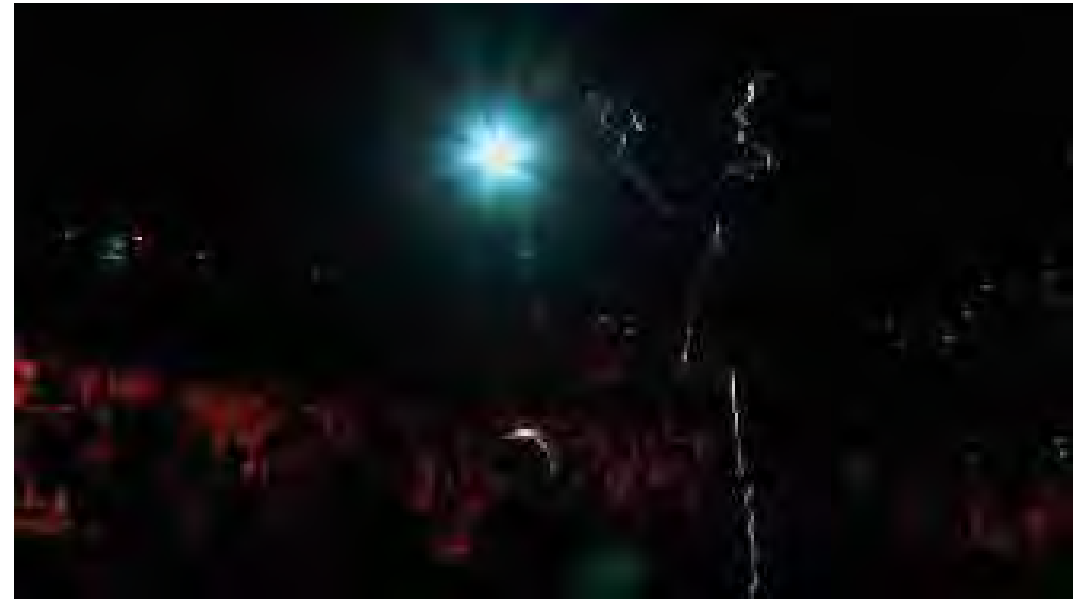
CE01508 / Dora García (Valladolid, 1965)
*Just Because Everything Is Different It Does Not Mean
That Anything Has Changed: Lenny Bruce in Sydney*
2008. HDV video. 60'

To become art, conceptual art has to be presented in a visual format. Not necessarily as an object, but in forms that take an original idea towards its conclusion as art, bearing in mind the existence of other possible outlets, like investigative journalism, literature, philosophy, sociology, etc. Understanding conceptual art as something sentient is often forgotten, but not in the case of Dora García, one of the most important conceptual artists from the generation that appeared in the wake of Muntadas, Ferrer, Valcárcel Medina, Hidalgo, Criado, Jerez... for whom could be a grandchild, or at least a child. Her work mines the communication between the artist and the public, sometimes translated into what we have come to call performance. Obviously, a substantial feature of performance art is its live nature; but having said that, its recording and reproduction through a medium such as video, though losing this foundational liveness, acquires other specific aspects inherent to the new medium.

The story of *Just Because...* goes as follows: in 1962, the American comedian Lenny Bruce, who was one of the most brutally cutting-edge performers of post-war years, began a tour of Australia, where he met such a hostile reception due to his "obscene and blasphemous" language (as described by the newspaper *The Sun* from Sydney) that he only succeeded in performing one

gratuitamente en algunas facultades en las que deseaban verle y escucharle. Con motivo de la Bienal de Sidney de 2008, Dora García retomó esta peripecia planteando llevar a cabo las actuaciones que Bruce no había podido realizar cuarenta años antes. Para ello montó un espectáculo en el Opera House Studio, presentado por Richard Neville, testigo participativo de aquellos sucesos y posterior editor de *OZ* -la revista más prohibida de la contracultura anglosajona- e interpretado por el actor Harli Ammouchi a partir de textos del propio Bruce. Para un observador casual, *Just Because...* puede representar el descubrimiento de una forma revolucionaria de hacer humor que hoy aparece caricaturizada hasta los extremos más torpes en los canales televisivos de comedia. Pero en el contexto de la Bienal, debió suponer una bofetada retrospectiva: "Esto es lo que vuestros abuelos no dejaron expresarse". Y sí puede percibirse una cierta incomodidad por parte del ahora favorable público que se enfrentaba a (muy bien escogidas) parrafadas con casi medio siglo de antigüedad. Quien contempla el vídeo no solo es un voyeur del falso Bruce redivivo, sino también de quienes lo contemplaban. Y todo ello inquieta y fascina porque en un solo acontecimiento se dan múltiples contradicciones y choques. Como que una ocasión irreplicable, la performance, se transforme en algo perfectamente distinto y reproducible en vídeo.

evening at the Aaron Hotel. He was not even able to perform free in some of the colleges that were eager to invite him. For the 2008 Sydney Biennale, Dora García picked up the thread of that incident and proposed putting on stage the shows Bruce had been unable to make forty years before. To do so, she organised a performance at the Opera House Studio, introduced by Richard Neville, a participative witness of those original occurrences and later editor of *OZ*—the most frequently censored magazine in Anglo-Saxon culture—and performed by the actor Harli Ammouchi from scripts by Bruce himself. For someone seeing the show by chance, *Just Because...* might be the discovery of a revolutionary form of humour currently caricatured to its most awkward extremes on TV. But at the Biennale, it was something closer to a retrospective slap in the face: "This is what your grandparents would not allow to be said." And one could detect a certain discomfort among the now favourable audience, confronted with (well chosen) monologues around fifty years old. The spectators of the video are not only the voyeurs of a phoney resurrected Bruce, but also of that audience. What is disturbing and at once fascinating is the coexistence of so many contradictions and conflicts in one single event. Like the transformation of an unrepeatable occasion into something perfectly reproducible on video.



CE01408 / Cristina García Rodero (Puertollano, Ciudad Real, 1949)

Velación colectiva de fuerza

2009. Fotografía en color. 92,5 x 132,5 cm

Las imágenes de Cristina García Rodero recogen todo el naturalismo y extravagancia de ciertas tradiciones y rituales populares que ha podido tomar de sus viajes por todo el mundo, reflejando testimonios verídicos que muestran los límites del ser humano. Su cámara ha podido captar desde lo perturbador de algunas costumbres arraigadas en la sociedad –como en la serie *Entre el cielo y la tierra*– la excentricidad de algunas manifestaciones religiosas y populares masivas como las fiestas patronales, peregrinaciones o romerías –en *España oculta*–, hasta sobrecogedoras escenas de rituales de vudú en Haití.

Trascendiendo el mero testimonio gráfico del fotoperiodismo, García Rodero transmite imágenes de fuerte contenido antropológico que muestran las expresiones de contraste que coexisten en el ser humano cuando se encuentra en el límite de la realidad, como la paz y la violencia, lo religioso y lo pagano, la lucidez y la locura, la euforia y la depresión o la vida y la muerte.

CE01408 / Cristina García Rodero (Puertollano, Ciudad Real, 1949)

Collective Vigil for Strength

2009. Colour photograph. 92,5 x 132,5 cm

Cristina García Rodero's images capture all the naturalism and extravagance of popular rituals and traditions that she has witnessed on her journeys around the world, reflecting truthful testimonies on the limits of the human. Her camera has caught everything from the disturbing images of some customs well-rooted in society—as in her series *Entre el cielo y la tierra* [Between Heaven and Earth]—and the eccentricity of certain mass religious and popular manifestations, like saint's days, pilgrimages or processions—*España oculta* [Hidden Spain]—to shocking ritualistic voodoo scenes from Haiti.

Transcending the purely graphic testimony of photojournalism, García Rodero fixes on images endowed with a strongly anthropological content, showing the contrasting expressions coexisting in human beings when they find themselves on the extreme edges of reality, such as peace and violence, the religious and the pagan, lucidity and insanity, euphoria and depression, or life and death.

Esta imagen representa un ritual pagano de superstición y magia en el que un grupo de personas pretende conseguir el remedio de una grave necesidad. La obra forma parte de una serie realizada por la artista durante la última década en una selva de Venezuela, donde recogió bellas y estremecedoras imágenes sobre los rituales dedicados a una suerte de espíritu o deidad llamada María Lionza, la diosa de los ojos de agua, a la que indígenas y nativos de Venezuela se someten encomendándole favores tan dispares como la solución a un problema, la curación, la venganza o el poder sobre los demás.

Esta contradicción espiritual queda recogida en cada una de las piezas de esta serie, donde la poesía de las imágenes contrasta con la crudeza del testimonio gráfico real, mostrándonos la expresiva comunicación gestual y corporal de este lugar mágico con el más allá a partir de fascinantes rituales de brujería, exorcismo, posesión, trances y todo tipo de conjuros.

This image represents a pagan ritual of superstition and magic in which a group of people are searching for a remedy to a serious need. The photo is part of a series the artist has been working on throughout the last decade in the jungle in Venezuela, where she has rendered beautiful and hair-raising images of the rituals devoted to a sort of spirit or deity called María Lionza, the watery-eyed goddess, whom the indigenous peoples and natives from Venezuela worship, asking her for such disparate favours as the solution to a problem, a cure for an illness, revenge, or power over another person.

This spiritual contradiction is patent in each of the pieces from this series, where the poetry of the images contrasts with the rawness of the real graphic testimony, showing us the expressive gestural and corporal communication of this magic place with the far beyond that is grounded in fascinating rituals of witchcraft, exorcism, possession, trances and all types of sorcery.



CE00475 / Alberto García-Alix (León, 1956)

Autorretrato. Mi lado femenino

1998. Fotografía en blanco y negro virada al selenio. 36 x 36,5 cm

El plural lenguaje de la fotografía (un mecanismo de expresión visual a la vez directo y construido, realista y ficcional) ha supuesto para Alberto García-Alix mucho más que un puro y duro instrumento de creación artística; sobre todo y ante todo, ha sido siempre una manera de ver, entender y vivir la vida. Su mirada representa, pues, una doble actitud: vital y visual, y ambas van a ir siempre engarzadas (como las dos mitades de una misma esfera) por el hilo conductor del objetivo de la cámara, que se convierte así en un fiel compañero y confidente de su personal visión de la realidad y del mundo.

Sus fotografías representan fundamentalmente la crónica de un tiempo determinado, la historia compartida en imágenes de su entorno, de sus amigos, de sus pasiones, de sus deseos, y también de sus derrotas (que es otra forma de demostrar que se ha vivido), todo ello reflejado y recogido en un personal diario de hojas emulsionadas. Dentro de ese íntimo registro destacan los retratos de toda una generación, lo que le ha convertido en el principal testigo fotográfico de la llamada movida madrileña, y en los que da cabida a una serie muy variada de singulares y plurales personajes. Moteros, músicos, actores, bohemios, actores porno, cuerpos desnudos vestidos de piel y tatuajes, yonquis, noctámbulos, criaturas de la noche y de las

calles, se dan cita en sus fotografías, en las que siempre emplea la enriquecedora dualidad del blanco y negro, y los también enriquecedores recursos analógicos del laboratorio.

En sus retratos, en los que con frecuencia se representa también a sí mismo, suele colocarse frontalmente ante su modelo, cara a cara, como una suerte de diálogo, o quizás de enfrentamiento. Son habituales sus retratos de desnudos directos, sin escenificación ni ficcionalización, llenos de potencia expresiva. En los últimos años, ha empezado igualmente a emplear el vídeo como medio para documentar sus imágenes, acompañándolas de su voz y sus propios textos.

Esta fotografía recoge algunas de sus principales señas de identidad artísticas. Su autorretrato en plano medio, recortado sobre un fondo neutro y desnudo, realza ese pulso de miradas y diálogos que lanza al espectador. Las manos crispadas, que inevitablemente nos llevan a recordar al Robert Mitchum de *La noche del cazador*, parecen a punto de arrojarse sobre nuestras mandíbulas, pero también, paradójicamente, a punto de acomodarse en nuestro espíritu. El dibujo de los tatuajes traza un paisaje familiar en su piel y lo remite al de aquellos que le son cercanos. La fuerza de la fragilidad. La ambigua fragilidad de los fuertes.

CE00475 / Alberto García-Alix (Leon, 1956)

Self Portrait. My Feminine Side

1998. Selenium toned B&W photo. 36 x 36,5 cm

For Alberto García-Alix, the open-ended language of photography—a direct and at once constructed, realistic and functional mechanism for visual expression—is much more than a mere tool for creating art. Above all else, for him it has always been a way of seeing, understanding and living life. This means that his gaze conveys a twofold stance, vital and visual, with the two always intertwined, or interlocked like the two halves of a sphere, in the common space of the camera lens, making it a loyal partner and confidant of his personal insight into reality and the world. His photographs are basically chronicles of a specific time and place, a history shared in the images of his surrounding environment, of his friends, passions, desires, and also of his defeats—another way of demonstrating that one is alive—in which everything is reflected and gathered in a kind of personal diary made of emulsified printing paper. This intimate record contains an outstanding portrait of a whole generation, and in fact he is often considered to be the main photographic witness of the movida madrileña, [the Madrid-based movement from the 1980s] that gave rise to a motley set of singular characters. Bikers, musicians, actors, bohemians, porn actors, tattooed naked

bodies, junkies, nighthawks and street people are all registered by his camera, in works enhanced by the constant duality of black and white and the equally enriching analogical resources of the laboratory.

In his portraits, often including himself, he usually looks frontally at his model, face to face, as in dialogue, or perhaps confrontation. His body of work also contains a notable amount of nude portraits, devoid of any dramatisation or fictionalisation, highly charged with expressive power. In recent years he has also started to use video as a means of documenting his images, accompanying them with his own voice and texts.

This photograph contains some of García-Alix's signatures. Shot at a medium distance against a neutral bare background, he highlights the duel of gazes and dialogues he challenges the beholder to. The tightly closed fists, inevitably bringing to mind Robert Mitchum in *The Night of the Hunter*, seem on the verge of socking us on the jaw, yet also, paradoxically, of punching their way into our spirit. The tattoos draw a familiar landscape on his skin and tie him in with his circle. The power of frailty. The ambiguous weakness of the strong.



CE01505 / David Goldblatt (Randfontein, Sudáfrica, 1930)

*Johannes Rens, Major Of The Letsemeng Local Municipality
In The Council Chamber, Koffiefontein, Northern Cape. 31 August 2004*

*Johannes Rens, alcalde de la localidad de Letsemeng en el salón de plenos, Koffiefontein, Northern Cape.
31 de agosto de 2004. (Serie: Municipal Officials). 2004. Impresión digital sobre papel de algodón. 40 x 50 cm*

A lo largo de casi cinco décadas David Goldblatt ha registrado minuciosamente la realidad de Sudáfrica, y, con el tiempo, el conjunto de su obra se ha convertido en la observación más completa, compleja y sutil de cuantas se han dirigido hacia la dramática historia de este país. Su práctica fotográfica se ha alejado de los parámetros del activismo y de la lucha, para situarse en una posición que ha sido calificada como “mirada contemplativa”. Una estrategia creativa que en absoluto indica falta de compromiso, sino desarrollo de un modelo específico de análisis alejado del reporterismo. Como él mismo ha señalado, no le interesaban tanto los hechos como los estados del ser que llevan a los hechos. Goldblatt no acentúa ni señala, no se sitúa en el centro del acontecimiento o la noticia, sino que se desplaza para exponer situaciones, analizar el tejido social, registrar el contexto, captar expresiones o explorar la relación entre los individuos y las estructuras que los enmarcan.

En coherencia con esta postura, ha revisado múltiples aspectos de la realidad sudafricana: Soweto, la ciudad de Boksburg, el mundo afrikáner, el paisaje, el simbolismo de la arquitectura, la situación de las familias indias, las condiciones de trabajo en las minas, o la compleja evolución y transformación de la sociedad sudafricana tras la caída del apartheid. Coincidiendo

precisamente con el fin del régimen segregacionista, Goldblatt introduce el color en su obra, tras haber utilizado hasta entonces el blanco y negro de manera exclusiva.

A estas nuevas condiciones, tanto políticas (fin del apartheid) como creativas (uso del color), corresponde la serie *Municipal Officials*, consistente en una serie de retratos de trabajadores y responsables del aparato administrativo en sus respectivos lugares de trabajo. En cada una de estas fotografías aparecen tres elementos perfectamente equilibrados: la propia humanidad del sujeto a través del cuerpo, el vestuario y la expresión, el contexto laboral e institucional a través del mobiliario, la arquitectura y los objetos, y, finalmente, toda una gama de símbolos y referentes de naturaleza simbólica, política y cultural.

La reunión de estos tres niveles de lectura e información, con su progresiva acumulación de detalles, aporta a la serie una gran capacidad de análisis y observación que tiene que ver tanto con la realidad general del país y su percepción en el ámbito local, como con su “estado de ánimo”. Las señales que se desprenden de estas imágenes nos van orientando detalladamente hacia una clara sensación de espera, provisionalidad y frágil equilibrio que se extiende más allá del contexto concreto que describen

CE01505 / David Goldblatt (Randfontein, South Africa, 1930)

*Johannes Rens, Major Of The Letsemeng Local Municipality
In The Council Chamber, Koffiefontein, Northern Cape. 31 August 2004*

(Series: Municipal Officials). 2004. Digital print on cotton paper. 40 x 50 cm

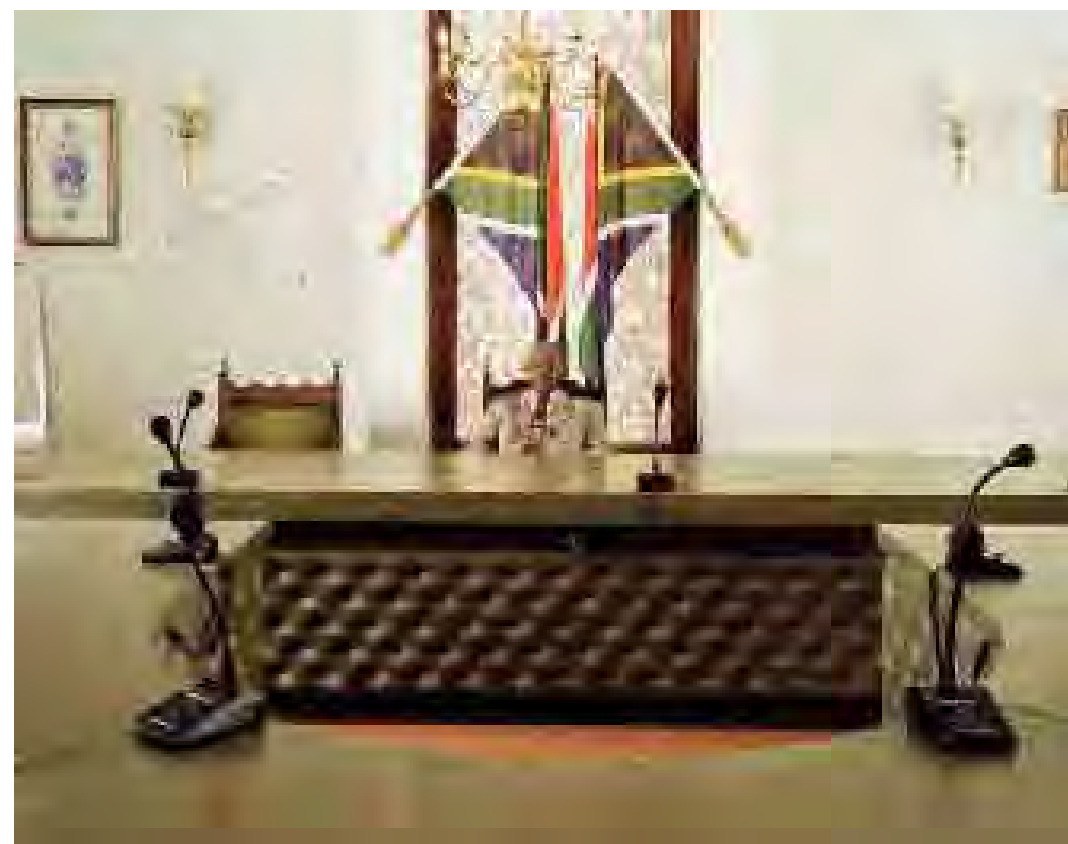
For nearly five decades now, David Goldblatt has been systematically recording the reality of South Africa, to the point that, with the passing of time, his work as a whole has been recognised as the most comprehensive and subtle observations ever focused on the country's dramatic history. However, his practice has eschewed the parameters of activism and confrontation to position itself more in what could be termed as “a contemplative gaze.” That said, this creative strategy by no means implies a lack of commitment, but rather the development of a specific model of analysis removed from photojournalism. As he himself has stated, he was less interested in the facts than in the states of the being that led to those facts or events. Goldblatt neither highlights nor underscores. He does not place himself at the centre of the event or under the spotlight, but rather he exposes situations, analyses the underlying social fabric, makes a recording of the context, captures expressions or explores the relationship between the individuals and the structures in which they are framed.

True to this stance, he has revisited many aspects of South African reality including Soweto, the city of Boksburg, the Afrikaner world, landscape, the symbolism of architecture, the situation of Indian families, working conditions in mines, or the complex

evolution and transformation of post-apartheid South African society. It was precisely coinciding with the end of the segregationist regime when Goldblatt introduced colour in his work for the first time, when up until then he had been working exclusively in black and white.

Municipal Officials, a series portraying employees and officials of the administrative apparatus in their respective workplaces, ought to be bracketed in these new political (end of apartheid) and creative (use of colour) circumstances. Each one of the photographs features three perfectly poised elements: the very human nature of the subjects expressed through their bodies, clothes and expression; the working and institutional context seen in the furniture, architecture and objects; and finally, a whole range of symbolic, political and cultural references.

By bringing together those three layers of interpretation and information, with their progressive accumulation of detail, the series contains a huge potential for study and observation that has to do both with the reality of the country and its perception on a local level, and with its “frame of mind.” The signs these images emit suggest a feeling of expectation, however provisional and faltering, that is extensible beyond the specific context they describe.



CE01475 / Pierre Gonnord (Cholet, Francia, 1963)

Incendio III

2009. Fotografía en color. 180 x 240 cm

Pierre Gonnord, a lo largo de la última década, ha renovado el género del retrato fotográfico hasta convertirse en uno de sus principales exponentes. Su práctica, netamente singular y claramente definida, ofrece una estricta depuración estilística y una particular conexión interpretativa con respecto a la pintura o al lenguaje pictórico. También forma parte de su estilo la capacidad introspectiva con respecto al modelo, aunque siempre desde un riguroso respeto hacia la integridad del sujeto. En este sentido, su trabajo quizás sea el mejor ejemplo de recuperación de la idea de individuo, de la especificidad de cada ser humano. Gonnord no explota al modelo, ni lo sorprende, ni lo expone, sino que lo esencializa. En los últimos años ha decidido acercarse a personas con un alto grado de representatividad y complejidad moral: gitanos, nómadas, mendigos, inmigrantes o personajes marginales. Aunque en ellos es evidente su pertenencia a un colectivo definido, sigue siendo capaz, incluso con mayor intensidad que antes, de construir su singularidad y exponer su individualidad. Este equilibrio entre lo psicológico y lo sociológico aparece también en su serie más reciente dedicada a trabajadores (mineros y marineros) y habitantes de zonas rurales del norte de España y Portugal. Fotografías realizadas al final de la jornada de trabajo

CE01475 / Pierre Gonnord (Cholet, France, 1963)

Fire III

2009. Colour photograph. 180 x 240 cm

Throughout the last ten years, Pierre Gonnord has renewed the genre of photographic portraiture to the extent that he is now recognised as one of its maximum exponents. His highly singular and clearly defined practice boasts a stylistic refinement and a personal interpretative connection with painting or with the painterly vocabulary. But his style is also underwritten by an introspective ability to engage with the model, though invariably with a strict respect for the integrity of the subject. In this regard, his work could be seen as a prime example of the recovery of the notion of the individual, of the specificity of each human being. Gonnord does not exploit his models, nor does he expose or catch them unawares, instead he essentialises them.

In recent years, Gonnord has entered into contact and worked with individuals endowed with a high degree of representativeness and moral complexity—gypsies, travellers, beggars, immigrants, outcasts. And even though their belonging to a well defined group is patent, he maintains intact his ability—with even more intensity than before—to build their singularity and to proclaim their individuality. The balance between the psychological and the sociological is also evident in his more recent series on workers (miners and seamen) and inhabitants in rural areas of northern Spain

and Portugal. Photographs taken at the end of the working day, when they still retain the marks of their work on their skin and clothes. These are portraits beyond any specific typology or references, aspiring to represent the humanity or universality present in any human being.

Es en el contexto de la realización de esta serie cuando Pierre Gonnord se lanza hacia la exploración de un nuevo territorio creativo: el paisaje. Sus primeras fotografías en este campo registran espacios naturales y deshabitados, o elementos básicos del paisaje que titula sucintamente *Océano, Bosque, Raíces, Nieve* o *Roca*. Y especialmente dirige su atención hacia alteraciones y cambios violentos de la naturaleza, como son una serie de imágenes de incendios.

A este grupo pertenece la obra *Incendio III*. El propio artista ha explicitado con claridad algunas de las conexiones que encuentra entre ambas prácticas: el aspecto común cambiante y violento de la vida, la expresión de los ciclos de la vida y la huella del paso del tiempo, la relación entre los individuos y el marco de vida natural. Esta fotografía se sitúa así al inicio de un viaje que lleva desde la estrecha proximidad que existe en el acto de acercarse a la intimidad de un ser humano hasta la intimidad que se despliega y explora en la contemplación de un paisaje.

and Portugal. Photographs taken at the end of the working day, when they still retain the marks of their work on their skin and clothes. These are portraits beyond any specific typology or references, aspiring to represent the humanity or universality present in any human being.

It was while working on this series that Pierre Gonnord began to explore landscape, a new creative territory, at least for him. His first works in this field depict natural uninhabited spaces, or basic landscape elements he succinctly titles *Ocean, Forest, Roots, Snow* or *Rock*, focusing particularly on violent alterations and changes in nature, like those seen in his series of images of fires, to which *Incendio III* belongs. The artist himself has spoken about some of the connections he finds between the two practices: the changing and violent aspect that is common to life, the expression of the cycles of life and the traces of the passing of time, the relationship among individuals and the context of natural life. This photograph must then be seen as the beginning of a voyage that departs from the proximity inherent in the act of getting closer to the intimacy of a human being and leads to the intimacy unfolded in and explored by the contemplation of a landscape.



CE00556 / Luis Gordillo (Sevilla, 1934)

Situación meándrica II

1986. Acrílico sobre lienzo. 159 x 397 cm

Situación meándrica II es uno de los tres cuadros pertenecientes a la serie que Luis Gordillo expuso en la galería Soledad Lorenzo en el año 1987 y que presentaba su obra de los dos últimos años. Junto a una mayoría de obras donde predominan los colores habituales fríos y ácidos de Gordillo en tonos azules y verdes, aparecen otros en los que la paleta queda reducida a blanco y negro acompañada de una gama de grises, donde la exclusión del color no hace a la obra perder un ápice de su fuerza.

En *Situación meándrica II*, Gordillo despliega su repertorio habitual de amebas, meandros y laberintos, como si se tratara de una visión del interior del cerebro humano, y lo lleva a un tamaño exagerado, convirtiendo la obra sobre papel en un inmenso dibujo semiautomático ampliado. Con esta serie culmina Gordillo el trabajo que comienza en la década anterior y abre la puerta a nuevas experimentaciones que tendrán lugar de ahora en adelante en la utilización de soportes múltiples. El lienzo se rompe en polípticos fragmentados, algunos de los cuales apoyan en el suelo, o unos sobre otros, y que le llevan a la expansión física en una búsqueda espacial. La naturaleza de su obra, entre el pop y la abstracción, combina elementos hasta hacerlos absolutamente propios, en un estilo nervioso, reconocibles para

el público como exclusivos del autor. La imagen múltiple repetida, sinuosa y biomórfica, se convierte aquí en un juego sin entrada ni salida, de formas concatenadas y entrelazadas, sin principio ni fin, que nunca busca ser original sino auténtico, inconformista por naturaleza. La densidad del lienzo no puede ser aligerada siquiera por el fondo blanco. Gordillo pinta sus intestinos desde las tripas, ignorando los preceptos de la historia del arte y con una agilidad de ritmo que no tiene ataduras de ningún tipo, porque es en la libertad donde reside la base de trabajo, que también tiene mucho de biografía de sí mismo.

Gordillo es catalizador de la pintura española de los últimos treinta años, por su experimentación sin complejos, exenta de cualquier referencia concreta que le una a ningún grupo ni estilo, antídoto de lo establecido. La lucidez de Gordillo proviene de su interior, de una búsqueda que parte de un sufrimiento a la hora de ponerse delante del lienzo y cuyo conflicto resuelve de una manera intuitiva.

La vitalidad de su obra es contagiosa, y en los grandes formatos, Gordillo arrastra al espectador a sumergirse de manera inocente, confiada y feliz en este paisaje de *art-brut*, mapa lleno de poderosa energía visual, representado a través de la pulsión de la pintura.



CE00556 / Luis Gordillo (Sevilla, 1934)

Meandering Situation II

1986. Acrylic on canvas. 159 x 397 cm

Situación meándrica II is one of three paintings belonging to a series Luis Gordillo exhibited at Galería Soledad Lorenzo in 1987 in which he presented work from the previous two years. Alongside a majority of paintings with a prevalence of Gordillo's usual cold and acid colours in blue and green tones, we see others with a palette reduced to black and white and a range of greys, though the pared down colour does not take away one bit from the strength of the work.

In *Situación meándrica II*, Gordillo deploys his usual repertoire of amoebas, meanders and labyrinths, as if it were a view of the inside of the human being, amplifying it to an exaggerated scale, turning the work on paper into a hugely enlarged semi-automatic drawing. With this series, Gordillo culminates the work he had began in the previous decade and opened the door to new experimentations in the use of multiple supports that would take place from that moment onwards. The canvas is broken into fragmentary polyptychs, some of which are placed directly on the ground, or on top of each other, leading him towards physical expansion, in a kind of spatial quest. In his work, half-way between Pop Art and Abstraction, Gordillo combines elements until he makes them entirely his own, in his nervous style, making

them as easily recognisable for the public as they are exclusive to their author. The multiple, repeated, sinuous, biomorphic image is here turned into a play with no entry or exit, with concatenated and intertwined forms, without a beginning or end, never intending to be original but rather authentic and nonconformist. Not even the white background is capable of alleviating the density occupied by the canvas. Gordillo paints his inners from the gut, ignoring the rules accepted by Art History and with a liveliness of pace that reveals the lack of bonds of any kind, for it is in freedom where his work, which also has much of the biography, is grounded.

Gordillo is a catalyst for Spanish painting over the last thirty years, thanks to his uninhibited experimentation, removed from any specific reference that might connect him to a particular group or style, almost like an antidote to the established. Gordillo's lucidity is rooted in his inner self, in a quest driven by his suffering when standing in front of a canvas, a conflict he knows how to resolve intuitively.

His work has an infectious vitality, and in the large formats, Gordillo drags the spectator headlong, in an innocent, trusting and joyful way, into a *art-brut* landscape, a map full of powerful visual energy materialised through the drive of painting.

CE01402 / Elín Hansdóttir (Reikiavík, Islandia.1980); Margrét Bjarnadóttir (Reikiavík, Islandia.1981)

Shelf

Estante. 2009. Instalación audiovisual. 60,3 x 24,5 x 18 cm

La instalación *Shelf* se expuso por primera vez en 2008 en el espacio PROGRAM de Berlín, en una muestra titulada *Two Point Five*. En ella, la artista Elín Hansdóttir junto con la coreógrafa Margrét Bjarnadóttir, construyeron una instalación que modificaba la interpretación espacial y sensorial del espectador por medio de un juego de luces proyectadas sobre objetos cotidianos como una puerta o un estante. En este último, iluminado con un foco en una estancia oscura, comprobamos pasivamente las sombras de la balda comienzan a moverse de un lado a otro, como iluminadas por focos laterales, todo ello a pesar de que el foco circular de luz que lo ilumina sigue inmóvil. Las sombras que se forman caprichosamente alrededor de la balda remiten a un juego de percepción alterado por una animación imposible de luces y sombras equívocas.

Hansdóttir, según Ellen Blumenstein “propone espacios laboriosa y minuciosamente construidos donde se provocan mínimos desplazamientos de percepción

basados necesariamente en el transcurrir del tiempo” (*Elín Hansdóttir*, Maribel López Gallery, Berlín, 2008, nota de prensa). La artista juega así, no solo con nuestra percepción sensorial y espacial, sino con la alteración de la seguridad de nuestras percepciones. En otras instalaciones, como *Path*, expuesta en Maribel López Gallery de Berlín en el mismo año, Hansdóttir reestructuró el espacio de la galería, desorientando la percepción espacial y provocando en el visitante una conciencia de su propia presencia por medio de la pérdida de los referentes espaciales acostumbrados. De esta manera, tomando como punto de partida las ideas preconcebidas del público que visita un espacio de exposición, Hansdóttir se sitúa en la estela de otros artistas que trabajan con poéticas de la confusión espacio-temporal como Gregor Schneider y su casa de Rheydt, los espacios de luz de James Turrell o las confusiones arquitectónicas de la artista polaca Monika Sosnowska.

CE01402 / Elín Hansdóttir (Reykjavík, Iceland.1980); Margrét Bjarnadóttir (Reykjavík, Iceland.1981)

Shelf

2009. Audiovisual installation. 60,3 x 24,5 x 18 cm

The installation *Shelf* was exhibited for the first time in 2008 at the PROGRAM space in Berlin, in a show titled *Two Point Five*. In it, the artist Elín Hansdóttir, in collaboration with the choreographer Margrét Bjarnadóttir, built an installation that altered the spectator's spatial and sensorial interpretation through a play of lights projected on everyday objects such as a door or a shelf. In the case of the latter, lit with a spotlight in a dark room, we passively see how the shadows of the shelf begin to move around, as if lit by spotlights placed on the sides, in spite of the fact that the circular spotlight illuminating it remains perfectly still. The shadows whimsically formed around the shelf speak to a perceptual play, altered by an impossible animation of vague lights and shadows. For Ellen Blumenstein, “Hansdóttir builds painstakingly and meticulously constructed spaces where tiny perceptual displacements take place, necessarily based

on the passing of time” (*Elín Hansdóttir*, Maribel López Gallery, Berlin, 2008, press release). Thus, the artist plays not merely with our sensorial and spatial perception, but also with the alteration of the security of our perceptions.

In other installations, for instance *Path*, exhibited at Maribel López Gallery, Berlin, that same year, Hansdóttir re-structured the space of the gallery, introducing a disorientation of the spatial perception and provoking in the visitor a consciousness of his/her own presence through the loss of the usual spatial referents. Consequently, starting from visitors' preconceived ideas of an exhibition space, Hansdóttir places herself in the wake of other artists working with poetics of space-time confusion, like Gregor Schneider and his house in Rheydt, James Turrell's light spaces or the architectural confusions of the Polish artist Monika Sosnowska.



CE01460 / Axel Hütte (Essen, Alemania, 1951)

Aranjuez I

2006. Fotografía en color. 157 x 237 cm

“Lo más interesante es lo que no se fotografía nunca”, explicaba Axel Hütte con motivo de su exposición *Tierras Extrañas* en la Fundación Telefónica de Madrid. Es una forma de entenderlo, porque otros artistas de su generación, como Fischli & Weiss pensaban de su serie *Bilder, Ansichten*, de finales de los ochenta, que lo más interesante es lo que fotografía todo el mundo. Estas dos concepciones de la fotografía reflejan no solo dos tipos de trabajos casi opuestos, sino dos ideologías muy diferentes que, en el caso de Axel Hütte, bien podría llamarse transromántica. No es el único. En los últimos decenios, músicos como Wolfgang Voigt (GAS) o pintores como Anselm Kiefer se han aplicado a retomar el tipo de romanticismo norteño y altamente conceptual de un Caspar David Friedrich, tratando de desbrozarlo de la ganga reaccionaria con que lo cubrió el racismo nacionalista germánico en el siglo XIX. Una tarea compleja y llena de trampas: todo aquello fue prácticamente inutilizado como motivo por el nazismo.

En la serie de Aranjuez, el estanque no parece el lugar de esparcimiento rococó que todos imaginamos, sino el trasunto de alguna laguna mohosa del bosque de Jasmund, en la Isla de Rügen, donde, según Tácito, se bañaba la diosa Nerthus (Hertha), la Madre Tierra de

los germanos. Lo mismo pasa con fotos de las Islas Canarias, Ecuador... Las fotos de Axel Hütte nunca habían sido hechas, pero en cierta forma son siempre la misma foto. Incluso los paisajes neblinosos del cráter de la Herradura en Nuevo México parecen más bien la entrada a un Hades germano, sin árboles, por supuesto. Hütte habla de “atrapar la realidad entre líneas, la que nunca ha sido capturada”. La realidad entre líneas que se encuentra en estos fascinantes paisajes es la que trae consigo el fotógrafo.

En su crítica a *Tierras Extrañas*, Javier Montes escribía: “Hütte ha enunciado en sus fotografías la idea de que todo paisaje es la creación, si no de un alma, de una mirada individual y sobre todo de otra colectiva: de una cultura del mirar”.

Esa cultura es la del misterio, la magia, lo recóndito, allí donde el horizonte apenas existe, oculto por la vegetación húmeda, la cultura del bosque primigenio. El espíritu alemán, más allá de la caricaturización tardoromántica, es algo fundado en siglos de vivencias que lo han ido transformando, pero en el cual el bosque, el árbol, ocupan un lugar tan nuclear como para un mediterráneo el campo abierto, el frutal. La mirada de Hütte es la mirada del norte. Incluso aunque la enfoque hacia el sur.

CE01460 / Axel Hütte (Essen, Germany, 1951)

Aranjuez I

2006. Colour photograph. 157 x 237 cm

“What is never photographed is always what’s most interesting,” Axel Hütte claimed during his exhibition *Tierras Extrañas* [Strange Lands] at Fundación Telefónica in Madrid. This is a different way of seeing it, especially if we consider that other artists from his generation, for instance Fischli & Weiss in their series *Bilder, Ansichten* from the late 1980s, believed that what is most interesting is precisely what everybody photographs.

These two views of photography not only reflect two almost diametrically opposed types of work, but also two disparate ideologies. In Axel Hütte’s case, we could well call it trans-romantic, a movement in which he would not alone. In recent decades, musicians like Wolfgang Voigt (GAS) or painters like Anselm Kiefer have revisited the kind of highly conceptual northern European romanticism that immediately brings to mind Caspar David Friedrich, yet clearing away the layer of reactionary rubble left by 19th century nationalistic Germanic racism. The task is pretty complex and laid with countless traps, as Nazism had rendered it virtually untouchable.

In the series on *Aranjuez*, the pond does not seem to be the bucolic rococo setting we would have imagined. Instead, it appears more akin to an overgrown lake from the Jasmund forest, in Rügen Island, where, according to Tacitus, the goddess Nerthus (Hertha),

Mother Earth of all Germans, used to bathe. The same could be said of photographs of the Canary Islands, Ecuador... Axel Hütte’s photographs are always new, but, to some extent, they are always the same. Even the foggy landscapes of the Herradura Crater in New Mexico seem more like the entrance to a Germanic Hades, naturally, without trees. Hütte talks about “trapping the reality hidden between lines; one that has never been captured.” The reality between the lines that we find in these absorbing landscapes is one the photographer brings with him.

In his review of *Tierras Extrañas*, Javier Montes wrote: “In his photographs, Hütte has articulated the notion that any landscape involves the creation, if not of a soul, of an individual gaze and, above all, of a collective one: a culture of looking.”

A culture of mystery, of magic, of what is hidden faraway, there where the horizon barely exists, concealed by humid vegetation—a culture of the primeval forest. Over and above the late-romantic caricature, the German spirit is based on centuries of experiences that have gradually transformed it. Yet, nonetheless, the forest, the tree, occupies the core place that would perhaps be occupied by an open field or a grove of fruit trees in the Mediterranean. Hütte’s gaze is from the North. Even when it is cast on the South.



CE00002 / Pello Irazu (Andoain, Guipuzcoa, 1963)

Espacio uno (en tránsito)

1987. Hierro soldado. 39 x 133,5 x 87 cm

La obra escultórica de Pello Irazu surge a mediados de los ochenta en el contexto del eclecticismo de la posmodernidad, en una lógica inspiración manierista de ciertas estructuras formales de las vanguardias que permanecen ya sólo como residuo o complejo cimienta creativo, estimulando a toda una generación de escultores españoles como Susana Solano, Txomin Badiola, Miquel Navarro o Ángel Bados.

En el caso de Irazu, encontramos una mirada libre a precedentes como el suprematismo de Malevich, la austeridad industrial del minimalismo de Richard Serra o el corpus de Jorge Oteiza, deconstruyendo poéticamente estos hitos y conceptualizando muchos de sus signos con evocador lirismo. Superando la dictadura estilística de los registros tanto del formalismo como del informalismo e incluso la anti-forma, la obra de Irazu se transforma en cada uno de sus trabajos de apariencia abstracta en una particular reflexión procesual sobre la imagen inmaterial de la memoria en evocadores signos alegóricos.

La estructura en hierro soldado de *Espacio uno (en tránsito)* se sitúa adosada a un muro que hace esquina,

ligeramente desplazada de la pared por un extremo, produciendo dos puntos de vista y de fuga que ofrecen una imagen siempre incompleta, pero activando el espacio físico donde reposa. El organicismo estructural de ciertas formas sinuosas, unido a la frialdad industrial y *hard edge* de otros elementos, sugiere esa dualidad del estado físico y el mundo de las ideas como esa imagen del otro lado de la realidad en el reflejo inmaterial de un espejo, allí donde realmente podemos vernos tal como somos pero donde nunca estamos.

Irazu ha manifestado su interés por “hacer patente la complejidad de lo sencillo, de lo mínimo, que nunca se manifiesta totalmente, es el lado oscuro de las cosas, la parte misteriosa que puedan tener”. Ese enigma latente queda recogido en el título de la obra: un tránsito que se intuye en las formas de lecho, dosel y túnel, espacios vinculados al nacimiento, el reposo, la enfermedad y la partida final, receptores de la vida y la muerte del ser humano, así como espacios de transformación de la idea en materia y ésta de nuevo en concepto.

CE00002 / Pello Irazu (Andoain, Guipuzcoa, 1963)

Space One (in Transit)

1987. Welded iron. 39 x 133,5 x 87 cm

Pello Irazu's sculpture first came to public notice in the 1980s—together with a whole generation of Spanish sculptors including Susana Solano, Txomin Badiola, Miquel Navarro or Ángel Bados—within the broader context of postmodernist eclecticism and its all-too-logical mannerist borrowings of certain formal structures from the avant-gardes that linger merely as a residue or as a complex creative foundation. In the specific case of Irazu we find a gaze that parses freely over foregoing models, like Malevich's Suprematism, the industrial austerity of Richard Serra's Minimalism, or Jorge Oteiza's body of work, in a poetic deconstruction of those milestones, many of whose signs he conceptualises with evocative lyricism. Superseding the stylistic dictatorship of the registers both of formalism and informalism, and even of the anti-form, in each one of his works Irazu's practice is transformed into a personal processual reflection of the immaterial image of memory expressed through evocative allegorical signs.

The welded-iron structure titled *Espacio Uno (en Tránsito)* is placed in a corner, with one end slightly

off the wall, thus generating two viewpoints and vanishing points providing an always incomplete image, but activating the physical space where it rests. The structural organicism of certain sinuous forms, together with the industrial coldness and the hard edge of other elements, suggests the duality of the physical condition and the world of ideas as that image of the other side of reality in the immaterial reflection of a mirror, a place where we can actually see ourselves just as we are, even if, in truth, we are never there. Irazu has stated his interest “in revealing the complexity of the simple, of the minimal, of what is never fully manifested—the dark side of things, the mysterious side they might have.” A latent enigma that the title of the work acknowledges: a transit sensed in the forms of a bed, a canopy, a tunnel, spaces connected to birth, to resting, to sickness, and to the final departure; recipients of the human being's life and death as well as spaces where ideas are transformed into matter and the matter is then, once again, turned into concept.



CE01068 / Francesco Jodice (Nápoles, 1967)

Sao Paulo Citytellers

2006. DVD. 48'

El trabajo *Sao Paulo Citytellers* es una pieza realizada para la 27ª Bienal de Sao Paulo, donde Jodice tuvo la oportunidad de residir una temporada previa a la inauguración para la creación de este vídeo que se enmarca dentro de la más pura tradición del documental (la pieza se realizó con el acuerdo previo de ser presentada posteriormente en la televisión estatal brasileña).

En un contexto absolutamente urbano, y en una ciudad, Sao Paulo, que es la megalópolis por excelencia, Jodice se interesa por diversos perfiles de los habitantes paulistanos, marcados por grandes diferencias raciales y sociales. Sin ningún dramatismo en la narración, Jodice cede la palabra a representantes de grupos tales como grafiteros, pilotos de helicóptero, vendedores de coches blindados, recogedores de cartones de la calle y otros individuos que oscilan entre la opulencia y la subsistencia en su vida cotidiana. “Casi 18 millones de personas viven en Sao Paulo; muchos fenómenos de autogestión tienen lugar en la ciudad para compensar las dificultades de gobierno de esta gran megápolis”. Esta es la introducción con la que el propio artista arranca el documental, de casi una hora de duración. Sao Paulo tiene una inmensa diversidad étnica entre sus habitantes y el 60% de su población es menor de 20 años. Pobreza, desempleo y crimen son tres de sus mayores problemas, sin dejar

de lado otros como el inmenso tráfico y las enormes distancias y tiempo que se emplean en los desplazamientos. Otro dato importante que queda reflejado en el documental de Jodice junto con los anteriores: Sao Paulo tiene un parque de más de mil helicópteros privados, mayor que el de Tokio o Nueva York. El resultado es un retrato de Sao Paulo, gran urbe que obliga a sus habitantes a la lucha diaria, captada por la cámara con una naturalidad y un realismo aplastante, y con un conocimiento de lo que cuenta digno de un paulistano, como si Jodice fuera habitante de la ciudad desde siempre, cuando no es así en realidad. La obra de Francesco Jodice viene marcada por su formación como arquitecto, posteriormente enfocada a su interés en los análisis sociológicos provocados por la vida urbana, y el efecto que tienen sobre los ciudadanos las pautas que imprime la ciudad, que estratifica a sus habitantes según distinciones originadas por la diversidad económica, étnica, etc., causantes de todo tipo de desórdenes sociales. Su obra es de una gran productividad, tanto en vídeo como en fotografía. Jodice se comporta como habitante del mundo globalizado actual, viajando constantemente y volviendo de vez en cuando a su oficina y base en Milán, donde en el año 2000 fundó Multiplicity, una oficina para el estudio mixto de arquitectos y artistas.

CE01068 / Francesco Jodice (Napoli, 1967)

Sao Paulo Citytellers

2006. DVD. 48'

Sao Paulo Citytellers was made for the 27th Sao Paulo Biennial. Prior to the event, Jodice spent some time in the city creating this video work which could well be classified within the strictest documentary tradition (the piece was made after agreeing in advance that it would be broadcast on the Brazilian state television).

In a thoroughly urban context, and in a city—Sao Paulo—that stands in for the megalopolis par excellence, Jodice was drawn to the disparity in the city's inhabitants, characterised by sharp racial and social differences. Eschewing any dramatic effect in the narrative, Jodice gives a voice to different groups including graffiti artists, helicopter pilots, armour-plated car dealers, street cardboard collectors and other individuals whose daily lives range from affluence to survival. “Almost eighteen million people live in Sao Paulo. Many phenomena of self-organization take place to compensate for the difficulties of governing this hyper-city” are the opening words to this 48-minute documentary. Sao Paulo is ethnically diverse and over 60% of its population is under the age of twenty. Poverty, unemployment and crime are the city's three major challenges, though the incredibly dense traffic and the extremely long distances and time invested in

commuting are also problems to be addressed. One striking fact, among others revealed in Jodice's documentary, is that Sao Paulo has a fleet of over a thousand private helicopters, more than Tokyo or New York.

The end result is a portrait of Sao Paulo, a mega city that forces its inhabitants to a daily struggle, captured by the camera with naturalness and overwhelming realism, and with an insight worthy of a native of Sao Paulo, as if Jodice had always lived in the city when that is by no means the case.

Jodice's work is coloured by his background and training as an architect, yet shifting its focus to sociological analyses based on urban life and the effect on city dwellers of the patterns the city imposes upon them, classifying its inhabitants depending on economic, ethnic, and other differences that give rise to all sorts of social tension.

Jodice is a highly productive artist working across video and photography. He behaves as an inhabitant of today's globalised world, constantly travelling and occasionally returning to his office and base in Milan where, in 2000, he founded Multiplicity, an office for mixed research by architects and artists.



CE01537 / Joachim Koester (Copenhague, 1962)

The Kant Walks

Los paseos de Kant. 2003. Fotografía en color. 47,5 x 60,3 cm

Los *Kant Walks* de Joachim Koester son una serie fotográfica que provoca inquietud. Incluso aunque no se conozca la obra del filósofo prusiano. Al fin y al cabo, sobre él se basa todavía gran parte de nuestra manera de pensar.

Koester no explica con mucha claridad el origen del proyecto. Hay una curiosidad inicial ante el hecho de que no sepamos gran cosa sobre la vida cotidiana de uno de los grandes pensadores de la humanidad. Kant no salió en toda su vida de Königsberg (antigua capital de la Prusia originaria y rebautizada luego como Kaliningrado) y ni llevó diario ni en sus cartas explicaba lo que hacía. De joven era un personaje sociable, incluso fiestero, pero de mayor se convirtió en un recluso bastante hipocondríaco.

De él apenas se conocen sus paseos. Paseos que Kant emprendía siempre en solitario y que le ayudaban a centrar sus pensamientos. Conociendo donde estaban situadas las dos casas donde vivió Kant, Koester podía rehacer aquellos paseos, cuya puntualidad servía a los vecinos como marca horaria.

Esta aproximación ya sería interesante, pero existe otra capa. Königsberg fue tan destruida en la Segunda Guerra Mundial como prácticamente todas las grandes ciudades alemanas, con la diferencia de que su centro, al igual que el de Berlín, nunca se reconstruyó.

Así, los paseos cronométricos de Kant pueden rehacerse, pero despojados de su entorno, de su traza urbana original. Lo que surgen son postes de la luz, una fábrica añosa, un extraño castillo...

No hay por qué engañarse, es todo muy trivial y muy pobre. Cabe preguntarse si la mente de Kant hubiera podido operar en este Kaliningrado, si sus paseos servirían de algo, si se realizarían siquiera. Pero Koester no estaba buscando la simple invocación de un presunto *genius loci* al cual el filósofo podría haberle susurrado parte de su pensamiento estético, sino la historia propia de un lugar sobre el que se han superpuesto muchas historias. Parece que a esos espacios les hubiera gustado que los dejaran en paz. Que los Caballeros Teutones no se hubieran instalado allí a sangre y fuego, que de allí no hubiera surgido una de las potencias más belicosas de Europa, que no se le hubiera calcinado a bombazos, que no levantaran estos horrores de hoy, que jamás hubiera habido calles ni extrarradio, que Kant no hubiera tenido donde pasear, ni siquiera donde nacer. Es probable que ésta no sea la historia de Joachim Koester, pero, como en el caso de la obra de Axel Hütte, la historia de los lugares se amalgama con la propia del artista, y en último término la del espectador. Aunque también es cierto: cualquier historia que surja de estas fotos solo puede ser apocalíptica.



CE01537 / Joachim Koester (Copenhague, 1962)

The Kant Walks

2003. Colour photograph. 47,5 x 60,3 cm

The photographic series *The Kant Walks* by Joachim Koester disturbs the beholder, no matter if we are not familiar with the work of the Prussian philosopher to whom we owe a large part of our way of thinking. Koester avoids explaining the origin of the project in too much detail. The initial feeling is one of curiosity given how little we know about the everyday life of one of the greatest thinkers in humankind. Throughout his life, Kant never left his native Königsberg (former capital of Prussia, later renamed Kaliningrad), nor did he keep a diary or describe his habits in the letters he wrote. And although he was sociable as a young man, one might even venture to say gregarious, as a mature man he became rather reclusive and hypochondriacal.

All we know about him are his walks. Walks Kant invariably took unaccompanied and which helped him to focus his thoughts. Knowing where the two homes in which Kant lived are located, Koester was able to recreate those strolls the philosopher went on with such punctuality that his neighbours used to tell the time by them.

That in itself would well be an interesting approach. But there is yet another layer. During the Second World War, Königsberg, like so many other German cities, was destroyed, but with the difference that, like Berlin, the city centre was never rebuilt. Thus, it is possible to retrace Kant's chronometric strolls,

though now stripped of their surrounding environs, their original urban setting. What we are left with are lampposts, an old factory, a strange castle...

We have to face the terrible truth, everything is banal and shabby. One wonders whether Kant's mind would have been able to work in present-day Kaliningrad, whether his walks would be good for anything, if he would even have gone on his walks in the first place. But Koester is not in search of a mere invocation of a purported *genius loci* to whom the philosopher could have confided part of his aesthetic thought, but of the history of a place on which many histories have been layered.

Maybe those spaces might have preferred to have been left alone. That the Teutonic Knights had never settled there by force of arms; that one of the most warlike powers in Europe had never emerged from there; that it had not been devastated by bombs; that the present-day eyesores had never been built; that streets or outskirts had never existed; that Kant had never had a place to walk, not even a place to be born.

Possibly, this is not Joachim Koester's history, but as in the case of Axel Hütte, the history of places is confused with that of the artist himself, and ultimately, with the spectator's. Although it is equally true that any history emerging from these photographs could only be apocalyptic.

José Manuel Costa

CE00758 / Sigalit Landau (Jerusalén, 1969)

Barbed Hula

2000. DVD PAL. 2'

El vídeo *Barbed Hula* representa una agresiva performance que la artista Sigalit Landau grabó en la costa de Tel Aviv. Realizado para una pequeña audiencia y editado con toda su crudeza, la cinta muestra a una mujer desnuda haciendo girar un aro o *hula hoop* de alambre de espino mientras éste impacta y desgarran levemente su cuerpo durante dos minutos a cámara lenta. La conversión del uso del divertido juego del *hula hoop* a un acto de danza cruel y violenta remite en teoría a ciertas performances del accionismo vienes de los años setenta o a experiencias artísticas de Marina Abramović o Ana Mendieta, cercanas al body art o a posturas del arte feminista.

En el caso de Landau, la intención y el concepto de su obra es distinto, ya que la propia artista se expone a sí misma a la radicalidad de un ritual autodestructivo para proyectar las sensaciones de sus propias experiencias personales en una acción física. El hecho de que este vídeo se exhiba en un *loop* continuo permite construir el significado de esta acción como una imagen sin solución ni final. El cuerpo realmente

automutilado y expuesto a una laceración continua demuestra un “comprometido acto de unir lazos entre vida y arte —en palabras de Katrin Steffen en el catálogo de *La Collection Nouveaux Médias, Pompidou 2006*— como un medio de comunicación directa acerca de las relaciones entre la identidad individual y colectiva, así como entre la experiencia personal y la situación sociopolítica de su país”, realzando así que la identidad y la historia son partes inseparables del cuerpo humano.

Al fin y al cabo, la acción recogida en *Barbed Hula* sugiere finalmente la triste imagen de la espiral de violencia que restringe el espacio de libertad individual en los conflictos sin fin que siguen asolando a generaciones de árabes e israelíes en Oriente Medio. Por otro lado, el hecho de mostrar un lugar indeterminado, utilizando el horizonte infinito del mar como fondo, hace pensar en la experiencia traumática de todos los conflictos de violencia que continúan desgarrando la paz en el mundo.

CE00758 / Sigalit Landau (Jerusalem, 1969)

Barbed Hula

2000. PAL DVD. 2'

The video work *Barbed Hula* documents an aggressive performance recorded by the artist Sigalit Landau on the coast of Tel Aviv. Acted out in front of a small audience and edited in all its crudity, the piece shows a naked woman rotating a barbed wire hula hoop around her waist as it hits off her body and slowly tears it for two minutes. The transformation of such a playful game as hula hoop into a cruel and violent dance theoretically remits to certain performances of 1970s Viennese action art, or to the art practice of Marina Abramović or Ana Mendieta, closer to body art and feminist art.

However, here Landau has a different intention and concept, for the artist exposes herself to the radicalism of a self-destructive ritual to project the sensations of her own personal experiences in a physical action. The exhibition of this video in an ongoing loop builds the meaning of this action as an image without any solution or ending. The actually

self-mutilated body, exposed to uninterrupted laceration, shows, as Katrin Steffen wrote in the catalogue of *La Collection Nouveaux Médias, Pompidou 2006*, “a committed act of binding life and art as a means of directly communicating the links between individual and collective identity, as well as between personal experience and the social and political situation of a country,” thus highlighting the fact that identity and history are inseparable parts of the human body.

At the end of the day, the action depicted in *Barbed Hula* ultimately suggests the sad image of the spiral of violence that restricts the space of personal freedom in the endless conflicts that continue to ravage generations of Arabs and Israelis in the Middle East. On the other hand, the choice of showing an undetermined location against the backdrop of the infinite open horizon of the sea, brings to mind the traumatic experience of all the violent conflicts that continue shattering world peace into little bits.



CE01472 / Anika Larsson (Estocolmo, 1972)

Fire

Fuego. 2005. DVD PAL. 18'30"

El trabajo de esta artista es una de las propuestas más sobrias y solventes dentro del panorama de la video-creación internacional. A ella se deben obras emblemáticas dentro de este lenguaje, que le han garantizado un reconocimiento general por parte de la crítica especializada, ganando adeptos e inspirando el trabajo de otros artistas jóvenes. Varios son los conceptos y discursos que inspiran su trabajo y sobre los que se orquestan sus formulaciones videográficas. Entre ellos destacan: la recurrencia al universo complejo de las estrategias de poder, las contradicciones entre la esfera pública y la esfera privada y, como un elemento que destaca siempre a modo de argumento casi obsesivo, su particular visión de la masculinidad en tanto constructo cultural sujeto a un grupo de normas cerradas e investidas de hegemonía.

Todas las nociones del poder al uso que hace circular el discurso cultural dominante en forma de recetas o prescripciones están siempre en la base argumental de su trabajo. Cada pieza es un ejercicio de deconstrucción y de análisis crítico de esas estructuras y de sus engañosas estrategias persuasivas. Las subculturas urbanas y los modelos de subjetividad que resultan de este tipo de práctica de vida, siempre en el margen y al límite de la norma y la centralidad, es otro aspecto sobre el que indaga su trabajo, buscando ese

vocabulario estrictamente personal y de signo periférico que se trenza entre imagen, poder y deseo.

En el caso concreto de la pieza *Fire*, tal y como hace con el resto de sus propuestas, es el imaginario y la estética del terrorismo, como mal contemporáneo que lacera todo paradigma de virtud y de convivencia, el tema que se convierte en un ejercicio de relectura y deconstrucción programática y especular. El vídeo fue realizado a partir de una investigación pormenorizada en el incómodo tejido cultural y mediático del espectáculo de la violencia, sobre todo de ése al que la sociedad entera se ha visto expuesta desde el 11 de septiembre.

El trazado narrativo de la obra pone en evidencia la contradicción y la paradoja de una cultura en la que, cuanto mayores son las medidas profilácticas amparadas en un modelo de vigilancia y control que dismantela la vida privada, mayor es el deterioro de los paradigmas de seguridad y de estabilidad provocados por la violencia desmedida. La artista advierte, incluso, de ese mecanismo esquizofrénico de la industria cultural que opera bajo la anorexia más fronteriza de la estetización de la violencia, vaciando su contenido real y procurando un estado de falta total de conciencia.

CE01472 / Anika Larsson (Stockholm, 1972)

Fire

2005. PAL DVD. 18'30"

The work of this artist is one of the most commanding and serious proposals in the field of international video creation. Larsson has created emblematic pieces in this medium which have gone on to garner widespread critical acclaim, gained numerous followers and influenced the practice of other young artists. Larsson's work is inspired by and revolves around a number of key conceptual and discursive concerns. These include a recurrence to the complex mesh of power strategies; the contradictions between public and private spheres; and her highly personal vision of masculinity as a cultural construct tied to a closed set of norms invested with a cloak of hegemony, an almost obsessive element underlying her whole work. Larsson's narrative concerns are always underpinned by the usual notions of power that the hegemonic cultural discourse puts into circulation in the form of recipes or prescriptions. Subsequently, each piece is an exercise in deconstruction and a critical analysis in relation with those structures and their deceptive, persuasive strategies. Urban subcultures and the models of subjectivity deriving from this type of life practice—always on the edge and at the limit of the norm and centrality—is another aspect on which the artist focuses her work, searching for the strictly

personal and peripheral vocabulary woven by image, power and desire.

Similarly to the rest of her proposals, in the specific case of *Fire*, the aesthetics and the imaginary of terrorism, the contemporary evil beleaguering any paradigm of virtue or peaceful coexistence, is the issue turned into an exercise of rereading and programmatic and specular deconstruction. The video was the outcome of meticulous investigation into the uncomfortable media-driven cultural fabric of the spectacle of violence, particularly what society as a whole has been exposed to since 9/11.

The piece's narrative drive foregrounds the contradiction and paradox involved in a culture in which the bigger the prophylactic measures propagated by a model of surveillance and control effecting the field of private life by curtailing its orbit, the larger will be the deterioration of the paradigms of safety and stability provoked by uncontrolled violence. The artist even warns us about the schizophrenic mechanism of the cultural industry that operates under the borderline anorexia of the aesthetization of violence, emptying its contents and fostering a state of total lack of conscience.



CE01412 / Juan López (Alto Maliaño, Cantabria, 1979)

New Grecas

2009. Vídeo monocal (mini DVD). 6'50"

En medio de un escenario de práctica artística que repite formulas y apela al tic y a la pose de una manera recurrente, López ha sabido alcanzar un lenguaje propio, no solo en lo que concierne a la morfología y modos de hacer, sino también en la construcción de una estructura conceptual sobria que se alimenta de los resortes discursivos del pensamiento teórico contemporáneo. Su modus operandi busca la modificación, transformación y alteración del espacio con el propósito de articular un dispositivo retórico contenedor de múltiples significados culturales. La propuesta de Juan López basa su vocabulario visual en los elementos y estilemas que le proporciona la cultura urbana, de la que se reconoce como muchos de sus homólogos, una especie de arqueólogo indiscreto a la caza de todos sus accidentes y enclaves hermenéuticos.

Al igual que ocurre con muchos de sus trabajos, en el vídeo que forma parte de esta Colección, se materializa en forma de testimonio crítico y lúdico, una mirada corrosiva respecto de las instituciones del arte, sus mecanismos de prefiguración del sentido y las plataformas azarosas y movilizadas de los juicios de valor, en tanto estrategias de jerarquización y de segregación. Esta pieza acredita en su dramaturgia interna una perspectiva performática y el sentido lúdico que desarrolla en toda su obra. Su argumento surge de la historia del propio espacio: un antiguo salón de actos de lo que fuera un colegio de monjas en Linz y que

López intervino durante el Programa de artista en residencia en el que estaba participando (OK Centro de Arte Contemporáneo, Austria). El vídeo muestra una actuación en directo del grupo Rouner Seind versionando la canción del grupo Las Grecas "Te estoy amando locamente". Mientras la banda es animada por sus fans, el artista, en un acto de nueva escritura, interviene el espacio con murales de grafitis, dibujos y grecas realizados con cinta adhesiva.

De este modo el vídeo describe un hecho estético de naturaleza dual y polivalente, en el que obra y acción se superponen en un texto único de abierta intencionalidad discursiva. La acción apunta, así, directamente a la subjetividad de los espectadores, encargados de completar el sentido e interactuar con el peso conceptual de la pieza.

El vídeo, en su narratividad, describe, una gran instalación. Pieza que ha sido construida in situ, articulada minuciosamente, a partir de materiales de desecho y de cinta aislante. Juan López tiene la gran capacidad de moverse por la fisicidad del espacio, por el ámbito de todas las superficies, con una habilidad camaleónica, asombrosamente particular. Cada proyecto suyo (este vídeo es testimonio de ello) supone un lance hacia la multiplicidad y la polivalencia de sentidos, todos ellos en la misma estructura de un discurso que alcanza claros tintes sociológicos y culturales de gran envergadura.

CE01412 / Juan López (Alto Maliaño, Cantabria, 1979)

New Grecas

2009. Single-channel video (mini DVD). 6'50"

Running against the grain of an art scene overly fond of repeating formulas and recurring to clichés and stock poses, López has managed to forge his own personal language, not only in terms of morphology and his approach, but in all aspects related to a sober conceptual structure drawing from the more discursive strands of contemporary thought.

López's modus operandi consists of changing, transforming and altering space with a view to articulating a rhetorical device containing manifold cultural meanings. His proposal predicates its visual vocabulary on the breadth of elements and stylemes he finds in an urban culture in which he recognises himself—like so many of his counterparts—as a sort of snoop-ing archaeologist always in search of singular features and hermeneutic keys.

Similarly to much of his works, this video was rendered as a critical yet playful testimony of a corrosive way of looking at the art institution, its mechanisms for constructing meaning and arbitrary, slippery platforms of judgement values as strategies for hierarchisation and segregation.

The internal dramatic structure of the piece is based on its performative perspective as well as the

playfulness underlying all López's practice. The video is based on the history of the place itself: an assembly hall in a former convent school in Linz in which López worked during an artist's residency at the OK Centre for Contemporary Art in Linz, Austria. The video shows a live performance by the local group Rouner Seind playing a version of the song "Te estoy amando locamente" by the Spanish duo Las Grecas. While the band is being cheered on by its fans, the artist intervenes in the space with wall drawings, graffiti and friezes—*grecas* in Spanish—created with adhesive tape, in an act of new writing.

In its narrativity, the video ultimately describes a vast installation. A piece built on site, meticulously constructed from waste materials and insulating tape. Juan López has an exceptional ability to negotiate the physics of space and differing surfaces, with a chameleonic and startlingly personal quality. Each one of his projects—and this video is no exception—is a step towards the multiplicity and polyvalence of meanings, each one connected and adapted to the same structure of a discourse tinged with highly significant, evident sociological and cultural nuances.



Andrés Isaac Santana

CE00759 / Rafael Lozano-Hemmer (Ciudad de México, 1967)

Intervención literal

2003. DVD. 3' 10"

Comunicar puede (debe) ser uno de los verbos más conjugables dentro de los propósitos y funciones del arte, pero al hablar del trabajo de Rafael Lozano-Hemmer, igualmente tenemos que incorporar otro verbo, otra acción para conjugar: interactuar. Para este artista, nacido en México de ascendencia española, la creación artística debe ser compartida y experimentada por el público, convirtiéndose en una práctica dialéctica, y también en una estrategia para conseguir que la experiencia artística y tecnológica se transforme en algo más humano. Como él mismo afirma: "el arte intenta recuperar la posibilidad de que el público sea un espectador activo, una parte integral de la obra".

Este papel activo y protagonista del espectador se convierte en uno de sus principales rasgos artísticos identitarios. Así, frente a otros creadores que utilizan recursos y herramientas electrónicas y tecnológicas, que buscan enfrentar-confrontar al espectador con algún tipo de máquina o dispositivo electrónico, Lozano-Hemmer intenta establecer, mediante el recurso de la robótica, proyecciones, sensores y redes de comunicación, una elevada temperatura interactiva entre el público y la propia obra, a través de un código de acciones, gestos, movimientos y palabras.

CE00759 / Rafael Lozano-Hemmer (Mexico City, 1967)

Literal Intervention

2003. DVD. 3' 10"

Communicating could (and should) be one of the most easily conjugated verbs within the overall aims and functions of art. However, when discussing the practice of Rafael Lozano-Hemmer, we have to add another verb, another action to conjugate: interacting. For this Mexican-born artist of Spanish descent, art must be shared and experienced by the public and thus turned into a dialectic practice and also into a strategy aimed at transforming artistic and technological experience into something more human. In his own words, "art wants to recover the possibility for the public to be an active spectator, a constitutive element of the work."

In his practice, the active lead role of the spectator is one of his main signs of identity. Therefore, unlike other art practitioners who employ electronic and technological resources and tools which look to confront, to bring the spectator into conflict with some type of machine or electronic device, using robotics, projections, sensors and communication networks, Lozano-Hemmer tries to establish a high interactive temperature between the audience and the work itself through a code of actions, gestures, movements and words.

De esta manera, resulta muy frecuente encontrar en sus piezas mecanismos y dispositivos digitalizados de seguimiento, que detectan la presencia humana, siguen sus movimientos, reproducen siluetas y capturan determinadas huellas, como si fueran auténticos espejos mágicos y animados. Estas estrategias le sirven igualmente para elaborar un discurso vinculado a la reflexión y el cuestionamiento de los actuales sistemas de control y vigilancia que condicionan y rigen nuestra vida cotidiana, hasta límites desgraciadamente más allá de lo imaginable. Ante ello, este artista reacciona y se rebela de una forma crítica y, hasta cierto punto, subversiva. Su formación científica (se licenció en Física y Química en Canadá) le ha servido para encontrar los vehículos apropiados a la hora de plasmar formalmente sus intereses creativos y sus proyectos, que ha llevado a cabo en numerosos espacios en Europa, Asia y América.

Otra de sus señas de identidad es la utilización de letras, palabras y textos, que adquieren dentro de su obra una dimensión igualmente interactiva, y a la vez, una significación formal, un valor plástico, como puede contemplarse en esta obra, un vídeo en el que determinados elementos textuales se combinan con otros puramente cromáticos, visuales e iconográficos.

As a result, it is not difficult to find in his works digitalised tracking devices and mechanisms to detect the presence of people, follow their movements, reproduce their silhouettes and capture their traces, as if they were magical and animated mirrors. Strategies that are also useful in elaborating a discourse connected to reflections about, and a questioning of, those present-day systems of control and surveillance that rule our everyday lives to extremes that unfortunately often go beyond the imaginable. Against all this, Lozano-Hemmer reacts, rebels in a critical and we could even say subversive way. He uses his scientific training (he obtained a degree in Physics and Chemistry in Canada) to find the best channels to formally render his creative interests and projects, which he has put in place in many venues in Europe, Asia and America.

Another of his signs of identity is the use of characters, words and texts which acquire an equally interactive dimension in his work together with a formal meaning, a plastic value, something that can be readily seen in this work, a video combining certain textual elements with others that are purely chromatic, visual and iconographic.



CE01498 / Cristina Lucas (Jaén, 1973)

Light Years

2009. Instalación. 300 x 400 cm

La Historia y su acción, es decir, el proceso por el cual el conjunto de nuestra especie va configurando las relaciones entre sus individuos y divide a estos en subgrupos mediante el territorio, la economía y el entramado simbólico: ese parece el asunto primordial que aborda el conjunto de la obra de Cristina Lucas. En ella, el devenir del poder, su uso y abuso son sometidos a un proceso (investigación fiscal y juicio) cuya condena viene inscrita en la propia escenificación de acciones narrativas en que se ponen de manifiesto las estrategias (sobre todo simbólicas) y las formas de tal apoderamiento. Dicho de un modo más claro: Lucas escribe e ilustra una y otra vez el cuento del traje nuevo del emperador, aplicándolo (como si fuera ley) de manera sencilla, graciosa y falsamente ingenua a diferentes casos de abuso histórico enmudecidos, ridiculizados o dados por resueltos.

Light Years es una instalación que Cristina Lucas realizó para la exposición de igual nombre en el CA2M durante el otoño de 2009. Allí, diversas piezas fechadas desde 2003 repasaban la particular mirada de la artista hacia la Ilustración y las cuentas pendientes dejadas por su huella histórica.

Si poco antes el vídeo de animación *Pantone -500+2007* representaba a través del color la evolución

del mapa político universal desde el 500 a. C. hasta la actualidad, en *Light Years* se vale de una caja de luz de gran tamaño para, gracias a la iluminación, ir haciendo florecer a los diferentes países a medida que éstos adoptan el sufragio universal, que se “ilustran”, si se prefiere.

Cristina Lucas propone una cuenta atrás cronológica que llega hasta el presente, pero que no es irreversible y trabaja con oscilaciones de viveza lumínica en función de las excepciones de cada territorio a la aplicación de esa forma de soberanía universal, manifestando la existencia de exclusión de sujetos por motivos de raza, cultura, creencias, estatus social o género.

Esta manera tan gráfica y descriptiva que casi guarda la apariencia de un juego para niños, no está exenta de una ironía en realidad menos sarcástica que cercana a cierto candor. Al mismo tiempo, deviene una armonía plástica que por momentos se vuelve musical, rítmica y sensual, confundiendo y ampliando la mirada; una especie de hipersensibilidad estética que conecta con alguna capa del inconsciente. Con tales herramientas, Cristina Lucas prepara un discurso conceptual cargado de exposición política con el que se divierte manifestando las trampas del poder de modo obvio, sin por ello perder fuerza en su señalamiento.

CE01498 / Cristina Lucas (Jaén, 1973)

Light Years

2009. Installation. 300 x 400 cm

The critical question Cristina Lucas deals with in almost all her work seems to be History and its action, that is, the process by which our species, as a whole, configures the relationships between its individual members, dividing them into sub-groups depending on territory, economy and symbolic structure.

In her work, the evolution of power, its use and abuse, are subjected to a process (investigation, trial and judgement) whose sentence is inscribed in the very staging of narrative actions that bring to the fore the—mostly symbolic—strategies and the forms involved in that empowerment. In other words, time and time again, Lucas writes and illustrates the story of the emperor's new clothes, applying it, as if were rule of law, in a simple, amusing and falsely naïve way to various cases of historical abuse that have been silenced, ridiculed or brushed under the carpet.

Light Years is an installation Cristina Lucas created for the exhibition of the same title held at CA2M in Autumn 2009. There, a number of pieces dated from 2003 onwards overviewed the artist's personal take on the Enlightenment and the unresolved problems left by its historical traces.

While, a few years previously, the animation video *Pantone -500+2007* used colour to represent the evolution of the world political map from 500 BC

to date, in *Light Years*, Lucas uses a huge lightbox to make the various countries light up as soon as they embrace universal suffrage, or become “enlightened” so to speak.

Cristina Lucas proposes a chronological countdown that arrives all the way to the present, yet one that is nevertheless reversible. She works with oscillations in the intensity of light that take into account exceptions in the enforcement of this form of universal sovereignty in each territory, thus mirroring the existence of exclusion of subjects based upon race, culture, beliefs, social status or gender.

This graphic and descriptive procedure, which in some ways is almost reminiscent of a children's game in its appearance, is not exempt from irony that, as it turns out, is less caustic than it is close to a certain innocence. Having said that, at the same time, it is transformed into a visual harmony that becomes more musical, rhythmic and sensuous by the minute, creating confusion and expanding the gaze. An aesthetic hypersensitivity of sorts that connects with some layer of the unconscious. With these tools, Cristina Lucas prepares a conceptual discourse that is loaded with political exposure, clearly enjoying uncovering the abuses of power in a clear-cut way, yet without dissipating any energy in their denunciation.



Abel H. Pozuelo

CE00489 / Chema Madoz (Madrid, 1958)

Sin título (Atlas)

1998. Fotografía en blanco y negro virada al selenio. 106,5 x 106,5 cm

Chema Madoz es un auténtico artesano del blanco y negro, polaridad en la que se mueve con la solvencia y la gracia que solo tributa el buen arte. A través de la especulación con la imagen, Madoz ha alcanzado a articular una poética de sello tan propio e incuestionable que estimula el trabajo de muchos jóvenes artistas y que le ha valido un gran reconocimiento internacional.

Su mundo se teje, como una gran cartografía enfática, sobre las bases de un imaginario portentoso donde las cualidades táctiles de la imagen y su capacidad para trasmutar en texto se convierten en un relato cultural que rinde culto a la imaginación, a la paradoja y a la asociación irreverente como condiciones de la experiencia vital. Chema Madoz disfruta de la virtud y la paciencia de los cartógrafos. Sus visiones son mapas que articulan la imagen en clave de territorio donde el accidente cobra sentido una vez que se ubica y potencia en tanto signo poético.

El protagonismo del objeto y sus manipulaciones caprichosas a partir de un margen de azar y de asociación imaginaria infinita, es una de las claves de su quehacer fotográfico. La luz se convierte en una de las nociones de lujo de su trabajo. A diferencia de muchos de sus contemporáneos, este artista prefiere y defiende la calidad de la luz natural en casi todo su registro

CE00489 / Chema Madoz (Madrid, 1958)

Untitled (Atlas)

1998. Selenium toned B&W photo. 106,5 x 106,5 cm

Chema Madoz is a true artisan of black and white photography, a world in which he moves with the inventiveness and polish defining true art. From that point of speculation with the image, Madoz has succeeded in articulating a poetics with such a personal and unquestionable signature that has stimulated the work of many young artists and has earned him ever-growing international recognition.

Like a large emphatic cartography, Madoz's world is woven on the loom of a magnificent imaginary where the tactile qualities of the image and its power to transmute into text produce a cultural narrative that pays tribute to imagination, paradox and to irreverent association as conditions for life and for experience. Chema Madoz boasts the virtues and patience of cartographers. His visions are like maps that organise the image as in a territory where the accident acquires sense once emplaced and empowered as a poetic sign. The centrality of the object and the whimsical manipulations carried out from a margin of randomness and of an infinite imaginary association is one of the operational codes of Madoz's photography. In his work, light becomes one of the key concepts. Unlike many of his coevals, since his beginnings and right up to the present day, this artist has preferred and championed the quality of natural light in nearly all his photographic renderings. His focus on drawing and building the

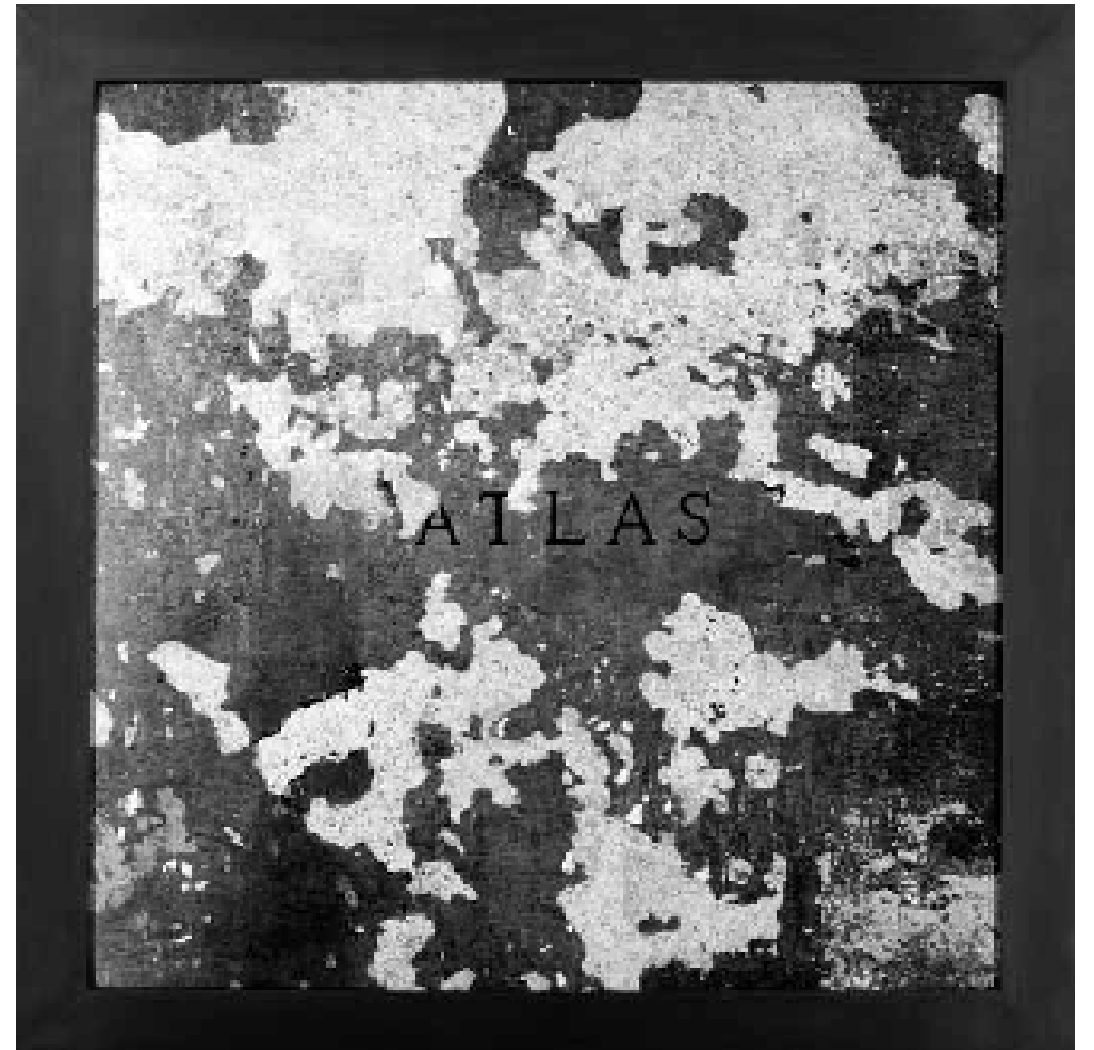
fotográfico desde sus comienzos hasta la actualidad.

Su capacidad para dibujar y construir el objeto le ha supuesto el reconocimiento de escultor de imagen. Sin embargo, el propio artista asegura que su esencia es la fotografía, y que su modo de concebir la construcción artística y el hecho estético en sí parte siempre de su preferencia por la imagen fotográfica. Lo que antecede es un ejercicio de articulación objetual cuyo fin es el registro de una imagen casi lírica. Esa ambigüedad es otra de las virtudes de su trabajo que el artista aprovecha de un modo impecable y rentable.

No se trata, por tanto, de limitar el alcance de su obra, pero tampoco de utilizar nomenclaturas y taxonomías que complican la esencia de un trabajo que aspira fundamentalmente a alcanzar el umbral más simple de la belleza. Una belleza que se advierte en todo accidente cotidiano, por más que la mano del artista intervenga para componer esos escenarios de tintes surrealistas y paradójicos. El azar, conjugado con la matemática de un pensamiento lúcido, busca hallar el efecto poético deseado. Algo que, sin duda, consigue su trabajo desde la idea misma, desde lo intangible como modo de pensar la realidad y sus continuos accidentes. Utiliza el objeto y su representación como si todo formara parte de un vocabulario muy personal e íntimo.

object has earned him recognition as a sculptor of image. However, Madoz himself defends photography as the essence of his work, and that his way of conceiving art and the aesthetic fact in itself is invariably grounded in his preference for the photographic image. What comes beforehand is an exercise in objectual articulation aimed at recording an almost lyrical image. An ambiguity that represents yet another of the virtues of a work Madoz uses to his benefit in an impeccable and profitable way.

It is not a question of pigeonholing his work, nor yet of underscoring it by resorting to nomenclatures and taxonomies further complicating the essence of a work which, among other things, pursues the precise threshold of beauty. A beauty noticed in any daily accident, even if the hand of the maker intervenes to compose those scenarios endowed with surrealist and paradoxical nuances. Chance, combined with the mathematics of coherent thought, is used to achieve the desired poetic effect. Something which Madoz undoubtedly manages to obtain with his work although from the idea itself, from the intangible as a means to rethink external reality and its continuous accidents. He uses the object and its representation as if everything were part of a highly personal and intimate vocabulary.



CE01393 / David Maljkovic (Rijeka, Croacia, 1973)

Nothing Disappears Without A Trace

Nada desaparece sin rastro. 2008. Instalación con collages (detalle).

En 2009, David Maljkovic consiguió el Premio ARCO Comunidad de Madrid para Jóvenes Artistas con esta instalación. Es una pieza representativa del conjunto del trabajo de Maljkovic, artista que viene interesándose fundamentalmente por la cuestión de la memoria histórica del modernismo de la antigua república yugoslava, el choque entre pasado y futuro y el abandono a que son sometidos los monumentos o hitos cuando pasa su momento histórico.

En esta ocasión prescinde del vídeo, que es su medio habitual, para centrarse en el collage. Veintiseis de estos, enmarcados de modo independiente, se organizan en torno a una construcción de carpintería compuesta por cinco planos. La disposición de esa estructura genera aristas que provocan una ruptura en el ánimo meramente pasivo del espectador, que es empujado suavemente a implicarse en la observación de la obra un poco más allá de la mera contemplación.

Lo arquitectónico es así sutilmente incluido en una pieza muy abstracta que pone su acento en cuestiones relativas a ese mismo tema. Las imágenes creadas aquí por Maljkovic parecen encriptadas, sugiriendo una atmósfera estética más que un concepto claramente definido. La indefinición, de hecho, remite a una fluidez y abundancia de preguntas frente a la escasez de respuestas claras. Muchas de las imágenes son fotografías en un blanco

y negro desvaído (como copias de copias de copias) donde aparecen espacios urbanos al aire libre como jardines, aceras o aparcamientos donde el artista ha fijado objetos creados a propósito, o lo que parece fruto del reciclaje de otros (sillas, mesas), a medio camino entre lo escultórico y la maqueta de construcciones.

Otra parte de las obras son collages más definidos y sumamente estilizados, que por momentos parecen sugerir diagramas o gráficos. En otras ocasiones remiten al diseño de revistas de arquitectura. En esos casos suele reutilizar detalles extraídos de los otros montajes fotográficos ya mencionados.

Con una sombra burlona, Maljkovic remite a una arquitectura y escultura modernistas que se muestran como utopía no cumplida, como ilusión colectiva perdida para la siguiente generación. De esa manera, el galimatías que nos ofrece puede leerse como oda a la belleza de un pasado artístico, arquitectónico y político, pero también a la reutilización siempre en presente del pasado y la noción de que, como bien reza el título de la instalación, nada desaparece sin dejar rastro y toda idea del futuro (toda ciencia-ficción) acaba repercutiendo en los planteamientos que a su vez hacen los hombres cuando ese futuro devenga presente.

CE01393 / David Maljkovic (Rijeka, Croatia, 1973)

Nothing Disappears Without A Trace

2008. Installation with collages (detail).

In 2009, David Maljkovic won the ARCO Comunidad de Madrid Award for Young Artists with this installation. Indeed it is pretty representative of the production of this artist who is basically interested in the issue of the historical memory of modernism in the former republic of Yugoslavia, in the collision of past and future and in the abandonment to which monuments or milestones are often relegated once their historical moment is over.

On this occasion, Maljkovic leaves his usual work with video on pause in order to focus instead on collage, with nearly 26 pieces made in this medium, separately framed and arranged around a wooden construction with five different planes. The arrangement of the structure generates an angular play that forecloses a purely passive attitude on the behalf of the spectator, who is gently nudged into involving himself more actively in an observation of the work, demanding more than mere contemplation.

Thus, the architectural is subtly included in a highly abstract piece that brings to the fore questions revolving around that very subject. The images Maljkovic creates here have an encrypted appearance, evoking more an aesthetic atmosphere than a clearly defined concept. The lack of definition in fact remits to the fluidity and abundance of questions as opposed to the shortage of clear-cut answers.

Many of the images are photographs in faded black

and white (almost like copies of copies), showing open-air urban spaces such as gardens and parks, sidewalks and car parks, where this artist has installed objects expressly conceived with that purpose in mind or that seem to be the result of recycling other objects, such as chairs and tables, half way between a sculpture and an architect's model.

Another part of the works are more defined and highly stylised collages which gradually become more apparent as diagrams or graphics. On other occasions, they remit to the design of architectural magazines. In those cases, the artist tends to reuse details drawn from the above-mentioned photographic collages or montages.

With a hint of mockery, Maljkovic addresses modernist architecture and sculpture, often seen as an unfulfilled utopia and a collective hope lost for the next generation. Hence, the confusion he offers to us may be read as an ode to the beauty of an artistic, architectural and political past, but also to the always present reutilisation of the past and to the notion that, as the title of the installation rightly claims, nothing disappears without leaving a trace and that any notion about the future (any science fiction) ends up having an effect on the concepts formulated by human beings when that future finally becomes a present.



CE01542 / Teresa Margolles (Culiacán, Méjico, 1963)

Para quien no se las cree hijos de puta

2010. Bordado en oro en tela con sangre de persona asesinada en el norte de México. 254 x 132 cm

Teresa Margolles reflexiona en su trabajo sobre la muerte y la violencia de una manera explícita, incorporando directamente sus huellas, en un ejercicio de realismo conceptual. En la pasada Bienal de Venecia de 2009 expuso su obra en el pabellón mexicano, convirtiéndolo en un espacio de concentración de dolor y sufrimiento. Entre las piezas expuestas en el Palazzo Rota se encontraban joyas manufacturadas con pedazos de cristal de parabrisas rotos a balazos o estancias fregadas con sangre de fallecidos en ajustes de cuentas. Cerca de este palacio, en una pequeña plaza, se podía observar a unas costureras asalariadas por la artista, hilando una frase con oro sobre telas impregnadas de sangre humana. Estos sudarios, como el presente, recogidos directamente de morgues mexicanas, y desinfectados posteriormente, fueron utilizados para recoger personas asesinadas violentamente en el norte de México. Hay escalofriantes datos públicos que cifran en más de cinco mil las personas ejecutadas por ajustes de cuentas en ese país durante 2008, entre ellas 500 niños, producto del fuego cruzado. El trabajo de Margolles no sólo denuncia estos hechos

sino que nos enfrenta directamente con ellos, sin prejuicios ni sentimentalismo, como lo han hecho otros coetáneos como Andrés Serrano o Joel-Peter Witkin, pero mostrando el espectro de la huella física y conceptual de una triste realidad.

El sudario remite tanto a la tradición cristiana de la Verónica, que limpió la sangre del rostro de Cristo, o a la sábana santa de Turín, como también a fenómenos artísticos del arte fluxus de los años sesenta, si pensamos en las telas ensangrentadas por el sacrificio de animales en el Teatro de Orgías y Misterios de Hermann Nitsch, pero el verismo de Margolles queda justificado conceptualmente con una sentencia *Para quien no se las cree hijos de puta*, bordada en oro, que hace referencia a los mensajes que las mafias mejicanas suelen dejar escritos junto al cadáver como razonamiento de su ejecución. Margolles se opone a la imaginación y sensibilidad asociadas comúnmente a la contemplación de una obra de arte, sea ésta conceptual o visual, mostrándonos una cruda realidad, cuya acción es tan absurda como el motivo que reza en la tela: por no creer...

CE01542 / Teresa Margolles (Culiacán, Mexico, 1963)

For Those Who Don't Believe Them. Sons of a bitch

2010. Gold embroidery on fabric with blood of person murdered in northern Mexico. 254 x 132 cm

Teresa Margolles explicitly dissects death and violence in her work, directly incorporating its traces in an exercise of conceptual realism. At the 2009 Venice Biennale, the artist turned the Mexican Pavilion into a space of concentrated pain and suffering. The pieces exhibited at Palazzo Rota included jewellery manufactured with fragments of the glass of windshields broken by bullets, or rooms mopped with the blood of people killed in settlements of scores. In a little square near the Palazzo, visitors could see seamstresses paid by the artist who were sewing with gold thread a sentence into fabrics impregnated with human blood. Those were shrouds that, like the one under discussion here, were used to cover the bodies of people violently murdered in Northern Mexico and then collected directly from Mexican morgues after being disinfected. Horrifying public statistics speak of over 5,000 people murdered in settling scores in Mexico in 2008, including 500 children caught in crossfire. But Margolles does not limit herself to publicly denouncing this situation: she confronts us directly with the evidence, without any prejudice or sentimentality,

like her coevals Andrés Serrano and Joel-Peter Witkin have done, but here displaying the spectre of the physical and conceptual traces of a sad reality.

The sudarium brings to mind both the Christian tradition of Veronica, who cleaned the blood from Christ's face with her veil, and the Shroud of Turin, and also developments in art like the 1960s Fluxus movement, and especially the fabrics covered in the blood of animals sacrificed in Hermann Nitsch's *Theatre of Orgies and Mysteries*. But Margolles' verism is conceptually justified by a sentence—*Para quien no se las cree hijos de puta*—embroidered in gold, alluding to the messages that Mexican drug mafias usually leave next to the murdered body as justification for the execution. Here, Margolles runs counter to the imagination and sensibility commonly associated with the contemplation of an artwork, either conceptual or visual, showing us a crude reality whose action is as absurd as the justification written in the fabric: Don't Believe.



CE00605 / Alicia Martín Villanueva (Madrid, 1964)

Dislexia

2004. Instalación, cajas de luz. 210 x 212 cm

Decía Borges que “de los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación...”.

El libro, esa tangible e intangible extensión humana, ha sido también uno de los elementos, materiales, objetos, sujetos y conceptos más recurrentes y referenciales en el trabajo de Alicia Martín. Un libro que desborda las concretas fronteras del saber impreso y acaba convirtiéndose en metáfora y en icono polisémico, en emblema del tiempo, en explorador del espacio, y en reflejo del diálogo continuo entre arte y cultura, tratando de hacernos reflexionar acerca de la unión entre la cultura, el libro y el arte con el mundo y la sociedad en general. En este sentido, ella misma señala: “Un libro es una caja de memoria cuya herencia nos pertenece”.

Utilizando, pues, el libro de una manera muy personal y original, no únicamente como contenedor de saber, memoria y conocimiento, sino como emblema de comunicación, y a veces también de incomunicación, esta artista ha levantado espacios aprovechando su

evidente y constructiva fisicidad, e igualmente los ha derribado, en una suerte de voluntad tectónica y al mismo tiempo destructiva; ha poblado con estas criaturas el (aparentemente) quieto paisaje de la fotografía y el mudable territorio del vídeo; ha construido volúmenes con volúmenes impresos, incrustándolos en las paredes, y/o arrojándolos por sus vanos, formando cascadas de libros, como gotas prismáticas de papel; y ha contemplado cómo sus esquinas y lomos se transformaban a su vez en hirientes formas a través de las heridas de una grieta en el muro. El libro se convierte así en su objeto-sujeto de deseo (creador), en un fetiche, y al mismo tiempo en una constante referencia expresiva y plástica.

Junto a esta peculiar y particular “bibliofilia”, Alicia Martín ha utilizado igualmente a lo largo de su trayectoria creativa, otros medios y lenguajes expresivos como la fotografía, la escultura, la instalación, el dibujo, el *letterismo*, o, más recientemente, el vídeo para la consecución de sus objetivos artísticos.

Dislexia es una caja de luz en la que nos muestra buena parte de estas señas de identidad: los libros, una vez más, parecen cobrar vida propia, creando espacios (y en cierta forma también tiempos) e incitando al espectador a que los “lea” con otros ojos, con otro cerebro.

CE00605 / Alicia Martín Villanueva (Madrid, 1964)

Dyslexia

2004. Installation, lightboxes. 210 x 212 cm

Borges said: “Of the various instruments of man, the most striking is undoubtedly the book. The others are extensions of his body. The microscope, the telescope, are extensions of his sight, the phone, the voice, then the plough and the sword, their arm extensions. But the book is something else: it is an extension of memory and imagination...”

The book, that both tangible and intangible human extension, has also been one of the most recurrent and referential elements, materials, objects, subjects and concepts in Alicia Martín’s work. A book that transcends the specific boundaries of printed knowledge and ends up turned into a metaphor and a polysemous icon, into an emblem of time, a space explorer and a reflection of the ongoing dialogue between art and culture, encouraging us to rethink the connections between culture, books and art and the world and society as a whole. In this sense, and as she herself points out: “A book is a box of memories which has been bequeathed to us.”

Using the book in a highly personal and original fashion, not just as a container of knowledge, memory and wisdom but also as an emblem of communication and sometimes even of lack of communication, this artist has constructed spaces using the evident

and constructive physics of the book, only to knock them down again in a kind of tectonic and at once destructive will. She has peopled the (apparently) still landscape of photography as well as the ever changing territory of video with these creatures. She has built volumes with printed volumes, embedding them into walls and/or throwing them through their openings, creating cascades of books like prismatic paper drops. And she has witnessed how their corners and spines are in turn transmuted into lacerating forms through the wounds of a crack in the wall. The book is thus turned into Martín’s object-subject of (creative) desire, into a fetish, and at the same time into a constant expressive and visual reference.

Apart from this peculiar and personal “bibliophilism,” throughout her creative trajectory Alicia Martín has also used other expressive media and languages to achieve her artistic goals, including photography, sculpture, installation, drawing, *Letterism* or, more recently, video.

Dislexia consists of a lightbox displaying a significant number of these signs of identity; once again, books seem to gain a life of their own, creating spaces (and, to some extent, times) and encouraging the beholder to “read” them with other eyes and another mind.



CE00691 / Ramón Masats (Barcelona, 1931)

Semana Santa, Sevilla

1989. Fotografía en color. 90 x 60 cm

Fue suficiente una sola década, de mediados de los cincuenta a mediados de los sesenta del pasado siglo, para que Ramón Masats se convirtiera en uno de los principales protagonistas de la renovación de la fotografía documental que tuvo lugar en España en dichos años. Algunos de sus reportajes, publicados en forma de libro en los sesenta, se mantienen como referencias fundamentales del periodo. Es el caso de su trabajo sobre *Los Sanfermines*, o de *Neutral Corner*, sobre el mundo del boxeo. Formó parte destacada de los principales movimientos situados a la cabeza de la actualización del medio, como AFAL o el grupo La Palangana de Madrid.

Como otros miembros de su generación, muestra un interés especial por determinados ritos o fiestas, como los toros o la Semana Santa, cuyo registro permite un acercamiento no exento de crítica o de distancia respecto a la realidad del momento. Poseedor de una gran intuición y de un innato instinto para captar situaciones y expresiones fugaces pero altamente reveladoras, su medio natural es el reportaje.

Pese a la excelente recepción de su obra, Masats abandona durante un largo período la fotografía, de 1965 a 1982, para dedicarse a la realización de documentales para televisión. Cuando vuelve a la práctica fotográfica de nuevo, incorpora el color. Este paso del blanco y negro al color da entrada a preocupaciones

más formales o plásticas en su trabajo, cuestiones hacia las que siempre se había mostrado sensible, pero que había mantenido claramente separadas de su dedicación al reportaje. Ahora, sin embargo, los dos aspectos se encuentran.

En su trabajo en color la espontaneidad y la inmediatez aparecen controladas por la sensibilidad y la atención al lenguaje formal. Un aspecto que se percibe con claridad en esta fotografía tomada en la Semana Santa de Sevilla. El asunto central de la imagen ya no reside en la expresión, en la relación de un sujeto con un contexto, o en la lectura general de la fiesta o del rito, sino en el selectivo contraste entre algunos de los elementos constitutivos del acontecimiento: una vela y el brazo y la mano cubiertos de encaje que la sostienen.

Por una parte, la condensación simbólica de la Semana Santa en estos detalles hace que los mismos adquieran la condición de signos. Pero al mismo tiempo, la esencialización, a través del detalle y la fragmentación, traslada el centro de atención hacia la propia composición de la toma: el ángulo que se forma entre el brazo y la vela o el contraste entre materiales y superficies. El resultado es un ejercicio de abstracción formal en perfecta sintonía con la carga significativa que contiene la imagen.

CE00691 / Ramón Masats (Barcelona, 1931)

Holy Week, Seville

1989. Colour photograph. 90 x 60 cm

It took just but one decade—mid 1950s to mid 1960s—for Ramón Masats to emerge as one of the instigators of the renewal of documentary photography taking place in Spain at the time. Some of his reports, published in book form in the 1960s, still remain as seminal studies of that period. That is the case for instance of works such as *Los Sanfermines* on the running of the bulls in Pamplona, or *Neutral Corner* exploring the world of boxing. Masats played a key role in the movements pioneering the modernisation of the medium, including AFAL or the Madrid-based group La Palangana.

Similarly to other members from his generation, he was greatly interested in rituals and festivals, including bullfighting and Holy Week processions. In recording them he was able to get up close to them though always maintaining a critical distance in relation to the reality of the time. Thanks to a keen intuition and an innate instinct for capturing fleeting albeit highly revealing situations and expressions, his natural medium is reportage.

Notwithstanding the excellent critical response to his work, Masats quit photography for a long period, from 1965 to 1982, to focus on making documentaries for television. When he returned to photography,

he made the leap from black and white to colour, a shift that paved the way for the incorporation of more formal or visual concerns in his work, questions to which he had always been particularly open but that had not found a place in his dedication to photojournalism. However, the two aspects now came together. In his works in colour, the sense of spontaneity and immediacy was counterbalanced by his sensibility and attention to formal aspects. Something clearly noticeable in this photograph taken during the Holy Week processions in Seville. The kernel of the image no longer lies in the expression, in the relationship between a subject and a context, or in a charged overview of the festival or the ritual, but rather in the selective contrast between some of the constitutive elements of the event: a candle and the lace-gloved arm and hand holding it.

On one hand, the symbolic condensation of the Holy Week in these details transforms them into signs while, on the other, the essentialising and fragmentation through detail shifts the focus to the very composition: the angle formed between the arm and the candle, or the contrast between materials and surfaces. The result is an exercise in formal abstraction totally in synch with the signifying weight of the image.



Alberto Martín

CE00795 / Mateo Maté (Madrid, 1964)

Nacionalismo doméstico

2004. DVD. 7'

El camuflaje y el travestismo de superficies y de significados sociales y culturales son una constante en el trabajo de Mateo Maté. La suya es una propuesta de desmantelamiento y puesta en crisis de modelos retóricos avalados por el discurso cultural dominante. Todo su trabajo se articula en torno a una gran metáfora que cuestiona los modos literales de ciertos mitos, costumbres, axiomas culturales de gran rentabilidad simbólica y hasta perspectivas populares que condicionan los sentidos múltiples de lo cotidiano. La mirada sobre la cultura, en tanto palimpsesto que acopla infinidad de discursos y posiciones aleatorias, muchas de ellas inclinadas hacia los ámbitos del poder reaccionario y excluyente, es observada por el artista, quien explora su complejidad y sus paradojas para advertir sus fallas, sus accidentes, sus mecanismos de expoliación y de desagravio. El resultado de esta operación suya es el hallazgo de una obra claramente conceptual que se recrea en las estrategias enfáticas de la ironía y el cinismo.

Nacionalismo doméstico, tal y como ocurre con el resto de su obra, se inscribe en esta línea de investigación que observa la complejidad y paranoia de los procesos de militarización excesivos que tiene lugar en el mundo contemporáneo y su incidencia directa en los ámbitos de lo cotidiano, lo familiar, lo doméstico y

CE00795 / Mateo Maté (Madrid, 1964)

Domestic Nationalism

2004. DVD. 7'

Camouflage and the cross-dressing of surfaces and social and cultural meanings is a constant in the work of Mateo Maté. His work is a dismantling and mise en crisis of rhetorical models sustained by the dominant cultural discourse. All his production revolves around an overarching metaphor that questions the literal forms of certain myths, habits and cultural axioms that condition the multiple meanings of the everyday. A gaze cast on culture, inasmuch as a palimpsest containing an infinity of discourses and random positions, many of them inclined towards the spheres of the reactionary and exclusive power, is observed by the artist, who explores their complexity and paradoxes in order to detect their flaws, accidents, their mechanisms of plundering and of redress. The result of Maté's operation is an evidently conceptual work that takes pleasure in the emphatic strategies of irony and cynicism.

Similarly to the rest of his oeuvre, *Nacionalismo doméstico* must be ascribed within that line of symptomatic research that looks at the complexity and paranoia or the excessive militarization processes taking place in the contemporary world, and at the direct effect they have on the realms of the everyday, the familiar, the domestic as well as on the very thresholds of subjectivity. Given its social and cultural echoes, this video

en los umbrales mismos de la subjetividad. Este vídeo, de resonancias socioculturales, explora el cuerpo social, exponiendo a la evidencia pública las instrucciones y prescripciones de la sociedad de control y su injerencia vehemente en el orden de lo familiar y lo doméstico. El tamiz de la ironía y un revisionismo compulsivo de la crítica cultural se hallan en esta obra. Mateo Maté es un artista irónico y lo es con todas las consecuencias que ello implica.

La obra en cuestión escribe una metáfora congruente y oportuna respecto de la producción de identidades y subjetividades que reproducen y acreditan el sesgo nacionalista. La burla hacia cierto imaginario patriótico y la puesta en crisis de la ideología que sustenta esta retórica orquestan el anclaje hermenéutico de la pieza. Los órdenes amplificados de lo cotidiano, las relaciones de poder basadas en dinámicas de exclusión y vasallaje, el encontronazo entre lo privado y lo público en tanto antípodas y momentos de transitoriedad impenitente, se organizan en el cuerpo de todo su trabajo y permeabilizan el ensayo conceptual que supone cada una de sus obras. Este vídeo es una clara evidencia de ese proceder estético que vuelca en el territorio de la imagen la experiencia de un hacer donde cultura y hecho estético conviven.

explores the social body, exposing to public evidence the instructions and prescriptions emanating from the surveillance society and its vehement interference in the sphere of the familiar and the domestic. This work, through a filter of irony and of the compulsive revisionism of cultural critique. Mateo Maté is an ironic artist with all the consequences that condition entails.

The work in question writes a coherent and timely metaphor in relation to the production of identities and subjectivities that reproduce and demonstrate nationalistic bias. The mockery of a certain patriotic imaginary and the *mise en crisis* of the ideology behind this rhetoric orchestrate the hermeneutic anchorage of this piece. The magnified orders of the everyday, the power relations based on dynamics of exclusion and vassalage, the head-on collision of the private and the public inasmuch as opposite poles, and moments of unrepentant impermanence are organised throughout his whole body of work, permeating the conceptual essay each one of his works represents. This video is a clear demonstration of that aesthetic behaviour that spills over the territory of image the experience of a way of making where culture and aesthetic fact engage in interconnection.



CE00750 / Jill Miller (Pensilvania, EEUU, 1967)

I Am Making Art Too

2003. Mini DV. 3' 28"

Jill Miller se apropia (con la autorización del propio artista, encantado) de la pieza *I Am Making Art Too* (Yo también estoy haciendo arte) de John Baldessari del año 1971 para realizar un *remake* en el que introduce una serie de cambios que actualizan al gran autor, con un sentido de la ironía que subraya la falta de sentido del ridículo de ambos, y que cuenta mucho de las reinterpretaciones y apropiaciones en el arte contemporáneo y en concreto en el campo conceptual. Sobre el original, en el que Baldessari graba una performance en la que repite constantemente “estoy haciendo arte” mientras se mueve espasmódicamente (aunque en realidad se trata de ejercicios de *tai-chi*), Jill Miller se incorpora alrededor (entre otras detalles, la escala de ambos nos da la pista) y se mueve, no ya en un vacío de silencio como hizo Baldessari originalmente, sino que baila al ritmo de *rap* de *Work It*, de Missy Elliott, generando así la transformación de la pieza: del arte conceptual y performativo en versión radical, en un videoclip de moda más *fashion* posible, gracias al uso del rodaje en *chroma*, y convirtiendo el original de Baldessari en una pieza de triple autoría. Este chiste deja de serlo cuando analizamos de lo que se está hablando: Miller presenta un homenaje al

maestro y su obra, lo transfigura y actualiza 32 años después. Siguiendo sus pasos, el humor y lo irrelevante se transforman en arte accesible para el público, a la vez que toca otros temas que interesan a Jill Miller: el papel de la mujer en el arte, la suplantación del autor original y su reapropiación, el movimiento y la performance como orígenes claves de registro del videoarte, mimesis y mimética, etc. Jill Miller estudió con John Baldessari en la universidad de UCLA, donde además tuvo como profesores a Paul McCarthy y Mary Kelly. El hecho de pertenecer a una generación posterior a Baldessari le permite a Jill Miller distancia suficiente y un acercamiento sin complejos a la revisión de la obra del maestro. Baldessari proporcionó una copia del video original a Jill Miller para que fuera la base de su trabajo, ella dialogó con el artista sobre sus ideas para la pieza, y, una vez realizada, recibió las bendiciones del autor para que se hiciera pública.

Parodia, banalidad, sentido del humor y seriedad se mezclan en esta pieza, como sucede en otras de alrededor de los años setenta del mismo Baldessari; por ejemplo, la famosísima en la que una mano escribe incesantemente en inglés sobre un papel: “no volveré a hacer más arte aburrido”.

CE00750 / Jill Miller (Pennsylvania, USA, 1967)

I Am Making Art Too

2003. Mini DV. 3' 28"

Jill Miller makes an appropriation, with the enthusiastic permission of John Baldessari, of the latter's *I Am Making Art*, made in 1971. Miller takes the original work and introduces a number of changes bringing the great artist's movements up-to-date, with a sense of irony underscoring the unembarrassable nature they both share, while at once speaking directly to the reinterpretations and appropriations characteristic of contemporary art, particularly in conceptualism. Taking the original, in which Baldessari records a performance in which he keeps repeating “I am making art” while moving spasmodically in tai-chiesque movements, Jill Miller edits herself into it (given away by the disparity in scale of the two), but no longer moving around in a silent void as Baldessari originally did, but now dancing to the beat of Missy Elliott's *Work It*. This transformation of the piece from conceptual and performative art in its radical version to the most fashionable possible music video, thanks to the use of chroma recording, also turns Baldessari's original into a collaborative 3-artist piece. But the joke stops being funny when we analyse what it is all about: Miller pays a tribute to her master and

his work, transfiguring and updating it 32 years afterwards. Following in his footsteps, she makes humour and irrelevance into an art accessible to the public, while addressing other concerns, namely the role played by women in art; the substitution of the original author and the subsequent reappropriation; movement and performance as the original keys to video art; mimesis and mimetics, etc. Jill Miller studied under John Baldessari's tutorship at UCLA, where she also had Paul McCarthy and Mary Kelly as teachers. Miller belongs to a different generation than Baldessari, a fact that enables a distance and at the same time a complex-free approach in revising the master's work. Baldessari gave Jill Miller a copy of the original video for her to use it as the basis for her work. She discussed her ideas for the piece with Baldessari who, once finished, gave his blessing for its presentation. This work combines parody, banality, sense of humour and seriousness like other pieces by Baldessari from the 1970s, for instance the seminal work with a hand incessantly writing on a piece of paper “I Will Not Make Any More Boring Art.”



CE00783 / Antoni Miralda (Barcelona, 1942)

Kennedy

1971. Collage. 82 x 100 x 10 cm

La obra heterodoxa de Antoni Miralda se ha vinculado siempre a lo que podríamos llamar estética pop, en su sentido original de interés por la “baja cultura”, los objetos de consumo o sus manifestaciones sociales. Por esta razón, autores como Simón Marchán le han considerado un precedente de artistas como Jeff Koons o Haim Steinbach.

Nos referimos, por ejemplo, a la que es tal vez su obra más conocida, el complejo *Honeymoon Project* (1992), cuya idea central consistía en celebrar el matrimonio entre la Estatua de la Libertad neoyorquina y la barcelonesa Estatua de Colón (lo que realizó con todo detalle, incluidos el ajuar, el traje de novia y el pastel de boda). En una dirección paralela podemos colocar otro ambicioso proyecto: *Sabores y Lenguas. 15 platos capitales* (2002), su primera y tardía exposición en Madrid, que consistió en un homenaje a la gastronomía como vínculo cultural entre los países de la Unión Europea.

Después de estudiar en el Institute of Contemporary Art de Londres, en 1967 presenta por primera vez sus *Tableaux* (mesas o cuadros) en los que instala formaciones de soldaditos de plástico. También sus *Essais d'Amelioration*, que consisten en propuestas fabulosas de mejora de la vida diaria. Aún en Europa,

CE00783 / Antoni Miralda (Barcelona, 1942)

Kennedy

1971. Collage. 82 x 100 x 10 cm

Antoni Miralda's unclassifiable body of work has always maintained an open line to what we might call a Pop aesthetics, in its original sense of interest in “low culture,” mass consumer objects or their social expressions. For this reason, writers such as Simón Marchán have seen him as a forerunner of artists of the stature of Jeff Koons or Haim Steinbach.

In this regard, we could raise the complex *Honeymoon Project*, 1992, perhaps his best known work, whose core idea consists in celebrating a wedding between New York's Statue of Liberty and Barcelona's Statue of Columbus (which was executed down to the tiniest detail, including trousseau, the bride's dress and the wedding cake). On a similar tack, we could also reference another ambitious project: *Sabores y Lenguas. 15 platos capitales* [Tastes & Tongues. 15 Capital Dishes], 2002, his first and belated exhibition in Madrid, which paid tribute to food and drink as a cultural link between European Union countries.

After studying at the Tarrasa Textile School and at the Sevres International Centre of Pedagogic Studies in Paris, in 1964 he began his art training at the Institute of Contemporary Art, London. In 1967 he exhibited his *Tableaux* for the first time, tables or pictures on which he arranged plastic toy soldiers in formation. And also his *Essais d'Amelioration*, consisting of

desarrollará sus primeros *Ceremoniales*, montajes para espacios públicos que requieren de la participación colectiva.

La adquisición, en una fábrica parisina, de miles de soldaditos de juguete, le proporcionó la materia prima de sus obras objetuales más conocidas. Extremando las posibilidades paródicas de la uniformidad y la regularidad, fabrica los mencionados *Tableaux*, así como otras obras de tipo netamente escultórico. En esta obra, las figuritas de plástico son a la vez imágenes castrenses y elementos abstractos de una decoración excesiva y barroquizante, cuyo resultado es una especie de objeto de artesanía popular cuyo motivo central es la sonriente imagen de Kennedy. Ese carácter decorativo e intrascendente se esfuma a poco que recapitemos ante el hecho de que nos encontramos ante la imagen de un político asesinado en extrañas circunstancias, aquí rodeado de miríadas de soldados, anónimos y obedientes. Como en otras de sus obras, la apariencia intrascendente, casi de juego infantil en este caso, encierra una alusión de serio calado político. Pero la obra también tiene algo de relicario popular, en el que una imagen de veneración se adorna como muestra de devoción y como homenaje.

far-fetched new ideas for improving daily life. Still in Europe, he developed his first *Ceremoniales* [Ceremonials], public space projects demanding collective participation. Purchasing thousands of toy soldiers at a factory in Paris provided him with the raw material for his best-known objectual pieces. Making the most out of the parodic possibilities proffered by uniformity and regularity, Miralda made his above-mentioned *Tableaux* together with other more sculptural pieces. In this work, the plastic figurines are at once military images and abstract elements of an excessive and baroque-oriented ornamentation, whose outcome is a sort of popular handicraft object with a smiling image of Kennedy as the central motif. The decorative, trivial nature vanishes as soon as we realise that we are contemplating the image of a politician assassinated in unclarified circumstances, here surrounded by a myriad of anonymous, obedient soldiers. Akin to other works by Miralda, the banal appearance, in this case practically a child's game, is seamlessly paired with serious political transcendence. But the work also has something of popular reliquary in which an idolatrised image is adorned as a sign of devotion and homage.



CE01489 / Jorge Molder (Lisboa, 1947)

Comportamiento animal I

2002. Fotografía en blanco y negro. 180 x 180 cm

La posición de Jorge Molder como principal exponente de la fotografía portuguesa contemporánea en la escena artística internacional es incuestionable. Tanto como lo es la radicalidad de su propuesta, alejada de géneros, estilos o modas. Las posibles referencias o conexiones que su trayectoria pueda tener con otros artistas habría que buscarlas antes en autores literarios o en filósofos que en el ámbito fotográfico. Kant, Beckett o Joseph Conrad son buenos ejemplos de ello. Desde este contexto, podría definirse su obra como una permanente pregunta, o aún mejor como un combate o una paradoja sobre las posibilidades de construcción de la imagen y, por extensión, sobre las posibilidades que tenemos de llegar a conocer algo. De hecho, Molder concibe la fotografía como un medio que construye enigmas; por ello, no es extraño que el sentido del desciframiento o la capacidad de reconocimiento se hayan convertido en los aspectos esenciales de su trabajo. Prácticamente desde sus inicios el elemento central de casi todas sus fotografías es él mismo. Su figura, su cuerpo y su rostro ocupan las imágenes, pero no se trata de una obra que tenga el autorretrato como fin o como temática, sino, como él mismo señala, la autorrepresentación. Su propia presencia es la de un figurante que le sirve para construir modelos, plantear interrogantes y activar búsquedas.

CE01489 / Jorge Molder (Lisbon, 1947)

Animal Behaviour I

2002. B&W photograph. 180 x 180 cm

Jorge Molder's reputation as Portugal's leading exponent of contemporary photography is indisputable. Equally beyond question is the radicalism of his conceits, eschewing the confines of any given genres, styles or trends. Actually, it is better to look for the possible references or connections his work might have with other artists in literature or philosophy than in the field of photography. Kant, Beckett or Joseph Conrad are cases in point. With this framework in mind, his work could better be defined as an ongoing questioning, or better still, as a struggle or paradox between the possibilities of image building and, by extension, our possibilities to really know anything.

In point of fact, Molder conceives photography as a medium to construct enigmas. As such, it should come as no surprise to see the potential to decipher or the power of recognition as key aspects in his work. Practically from his beginnings, he himself has been the core element of nearly all his pieces. His figure, his body and his face occupy the images. However, Molder's work is not about self-portraiture, it is neither its goal nor its theme. As he himself claims, his mission is self-representation per se. His own presence is construed as a mere extra conscripted to build models, to formulate questions, to activate searches.

La fotografía *Comportamiento animal I*, perteneciente a la serie del mismo título, es ilustrativa en tal sentido. El trabajo en su conjunto muestra diversas tomas de un solo ojo, realizadas en un primerísimo plano y ampliadas a gran tamaño. La pupila, la ceja, los párpados y las pestañas ocupan prácticamente la totalidad de la imagen. El espectador se enfrenta así a un símbolo central del reconocimiento y del conocimiento: el ojo.

Es fundamental la iluminación muy agresiva, casi fantasmal, utilizada por Molder, que va construyendo a lo largo de la serie toda una gama de variantes desde la luz a la oscuridad, pasando por la penumbra. El papel que juega la luz en la construcción de la imagen queda así puesto de relieve, como también se pone de manifiesto la tensión entre ver, mirar y reconocer, y la condición abismal del ojo en esa interrelación. *Comportamiento animal* es un trabajo que tiene estrechas conexiones con otro anterior titulado *Una taxidermia de papel*, realizado en el museo de zoología de la Universidad de Coimbra. El mundo de la taxidermia, que inventa posturas y miradas, la mirada de los animales muertos, el tránsito entre ver y dejar de ver, tienen un eco en este ojo desnudo que vive entre la luz y la oscuridad.

The photograph *Comportamento animal I* belonging to the series of the same name is highly illustrative in this regard. As a whole, the work depicts many different takes of a single eye, shot in extreme close-up and highly magnified. Pupil, eyebrow, eyelids and eyelashes take up virtually the whole of the image, thus confronting the beholder with a critical symbol of recognition and knowledge: the eye.

For Molder, the extremely aggressive and nearly spectral lighting he uses is crucial, gradually putting in place as the series progresses a whole range of variations, from light to semi-darkness and from there to darkness. The role given to light in the construction of the image is thus brought to the fore, just like the tension existing between seeing, looking and recognising, as well as the abysmal condition the eye occupies within that interrelation. *Comportamento animal* is a body of work closely related to a prior series titled *Uma taxidermia de papel* [Paper Taxidermy], made at the Zoological Museum at the University of Coimbra. The world of taxidermy, one which invents postures and gazes—the gazes of dead animals, the transition between seeing and the discontinuation of seeing—resonate in this bare eye existing between light and darkness.



Alberto Martín

CE01171 / MP & MP Rosado (Miguel Pablo y Manuel Pedro Rosado, San Fernando, Cádiz 1971)

El hombre de los árboles

2008. Terracota pintada, zapatos y sogas. 57 x 57 x 224 cm

La identidad es uno de los temas esenciales sobre los que orbita el trabajo de esta pareja artística, representada en instalaciones, esculturas y una extensión importante en el campo de la fotografía y el dibujo, la parte menos conocida de su obra. Pero junto a la identidad, la ruina, el archivo y la memoria, conviven otros referentes que, de manera siempre metafórica, dan lugar a piezas de los hermanos Rosado que habitualmente se construyen y presentan a modo de *site-specifics* para los lugares donde exponen.

El hombre de los árboles encierra en su claridad objetiva muchas claves ocultas. Dentro de su simplicidad escenográfica, este árbol atado es símbolo del hombre falto de libertad, reconstruye su fragilidad, la invisibilidad y posible mutación de la persona en cualquier otra cosa, incluso una ruina en este caso. A partir de un dispositivo que no es ajeno a referencias barrocas, provenientes de su origen andaluz, los hermanos Rosado dejan puertas abiertas al espectador para la libre interpretación de la obra, que siempre parte de referencias figurativas; y éstas a su vez suelen dar lugar a un resultado entre desasosegante e incommunicativo dentro de su naturalismo. La alteridad del hombre transformado en árbol nos lleva también a un juego

de cajas dentro de cajas, y aparecen nuevas referencias claras a la tortura (las sogas) y la imposibilidad de desplazamiento (los zapatos también atados).

Drama y enigma, romanticismo frustrado, el yo y el otro: “Materializamos una atmósfera exuberante y frágil a la vez, con alusiones literarias e incluso cinematográficas (...) cercanas al miedo y la tristeza. Existe un profundo sentimiento de insatisfacción de la condición humana en la actualidad que provoca un hondo sentimiento de soledad y vacío; a partir de aquí surge la angustia, el pesimismo, la melancolía. Son imágenes reconocibles y casi familiares, que percibimos como algo nuestro; la irrupción de lo truncado en lo cotidiano nos sitúa en un universo extraño e irreal”, nos cuentan ellos mismos.

Ese perder la identidad en los márgenes es la base de toda su obra. Reflexiones psicoanalíticas que están también presentes en otras obras de los Rosado, que provienen de la intensidad causada por el hecho de ser hermanos, gemelos, y artistas que crean y trabajan siempre juntos.

El hombre de los árboles fue adquirida por la Comunidad de Madrid tras recibir el Premio Arco para Jóvenes Artistas de la CAM en su edición 2008.

CE01171 / MP & MP Rosado (Miguel Pablo y Manuel Pedro Rosado, San Fernando, Cádiz, 1971)

The Man of the Trees

2008. Painted terracotta, shoes and rope. 57 x 57 x 224 cm

Identity is one of the key issues in the work of this two-artist team, materialised in installations, sculptures, and also many incursions into the field of photography and drawing, even though this is perhaps the least known part of their activity. Besides identity, ruins, archive and memory, there are other referents that give rise—always metaphorically—to pieces the Rosado brothers tend to build and present in site-specific formats for the places where they exhibit them.

Despite its evident objecthood, *El hombre de los árboles* contains many hidden keys. In the simplicity of the staging, this tied-down tree symbolises a man deprived of freedom, reconstructing his frailty, the invisibility and possible mutation of a human being into some other thing and even, in this case, into a ruin. Using a device not far removed from Baroque references rooted in their Andalusian background, the Rosado brothers leave the door wide open for the spectator to engage in a free reading of the work. A work that is usually grounded in figurative references, in turn leading to a result that is half disquieting, half non-communicative in its naturalism. The alterity of the man-cum-tree also brings to mind a play of boxes

within boxes, with allusions suggesting torture (the ropes) as well as the impossibility of motion (shoes also tied-down).

Drama and enigma, frustrated romanticism, the self and the other: “We create an exuberant yet at the same time fragile atmosphere with literary and even cinematic references (...) close to fear and sorrow. Nowadays, there is a profound feeling of dissatisfaction in the human condition that produces a sense of solitude and emptiness. And from there to angst, pessimism and melancholy. They are recognisable, almost familiar images that we perceive as belonging to us all. The irruption of the truncated in the everyday shifts us to a bizarre and unreal universe,” is how the artists put it.

That loss of identity on the margins is the foundation of all their work. Psychoanalytic reflections that are equally visible in other works by these artists, shored up by an intensity coming from their relationship as brothers, twins and artists permanently creating and working together.

El hombre de los árboles was acquired by the Region of Madrid after winning its 2008 ARCO Award for Young Artists.



CE01490 / Vik Muniz (São Paulo, 1961)

Townscape, Madrid

2007. Fotografía en color. 180 x 193 cm

Vik Muniz toma habitualmente como punto de partida para realizar sus obras imágenes de la Historia del Arte y de los medios de comunicación. Iconos, la mayor parte de ellos, ampliamente difundidos, que procede a reproducir o reconstruir con muy diversos materiales, como chocolate, polvo, papel, diamantes, caviar, ceniza de cigarrillos, hilo, tierra, salsa de tomate, piezas de puzzle o pigmento de pintura. La extrema fidelidad de sus reproducciones garantiza el inmediato reconocimiento por parte del espectador de las obras originales. Una vez reconstruidas las imágenes, Vik Muniz procede a fotografiarlas, destruyendo después el original. Aquello que finalmente vemos es una fotografía, esto es, una reproducción fotográfica de la reconstrucción material de un original.

Los elementos puestos en juego en la operación son realmente ambiciosos: la apropiación, la reproducibilidad de la obra de arte, el papel del reconocimiento, la familiaridad y la memoria en el acto de la percepción, el paso desde la imagen mental o la referencia visual a su materialización o las implicaciones del soporte y los materiales en el resultado estético. Con estas “reconstrucciones” Muniz desvela también las conexiones entre lo familiar y lo extraño, entre lo real y lo ilusorio, entre original y copia, entre artificio e ilusión, entre identificación y distanciamiento, que

CE01490 / Vik Muniz (São Paulo, 1961)

Townscape, Madrid

2007. Colour photograph. 180 x 193 cm

In creating his works, Vik Muniz usually first culls images from art history and from the media as his starting point. In most cases, they are readily recognisable icons that he reproduces or reconstructs using all kinds of materials, including chocolate, dust, paper, diamonds, caviar, cigarette ash, thread, earth, tomato sauce, jigsaw pieces or paint pigment. The extreme faithfulness of his reproductions ensures that the spectator is immediately able to pinpoint the original work. Once the images have been reconstructed, Vik Muniz photographs them and then destroys the original. What we eventually see is a photograph, or better still, a photographic reproduction of the material reconstruction of an original.

The elements this operation brings in play are truly ambitious: the appropriation, the reproducibility of the work of art, the role played by recognition, familiarity and memory in the act of perception, the move from a mental image or from a visual reference to its materialisation, or the implications of support and materials in the aesthetic result. Through these “reconstructions” Muniz also lays bare the connections existing between the familiar and the strange, the real and the illusory, original and copy, artifice and illusion, identification and distancing, that are part and

forman parte de nuestra relación con la cultura visual. Sus obras suelen aparecer agrupadas en función de los materiales utilizados en la reconstrucción. En el caso de *Townscape Madrid*, se trata de una imagen correspondiente a la serie *Pictures of Pigment*, realizadas con polvo de pigmento. En este grupo Vik Muniz ha reproducido pinturas pertenecientes a autores como Monet, Klimt, Matisse, Munch, Malévich o Gerhard Richter. Este último es el autor de la obra que ha tomado como punto de partida para *Townscape Madrid*, concretamente una de sus fotopinturas de gran tamaño realizada en 1968 con el mismo título. Pertenece a una serie de paisajes urbanos pintados a partir de fotografías aéreas de ciudades. En esta pieza Vik Muniz realiza un doble proceso de reconstrucción de la obra de Richter. Por una parte, revierte el color a su material de origen, el polvo de pigmento con el que realiza la obra. Por otra, si Richter partía de una fotografía para construir una pintura con el lenguaje de aquélla, Muniz devuelve a su vez la pintura al soporte fotográfico. Un soporte fotográfico que además cumple una última y decisiva función: permitir que el pigmento con el que está realizada la pieza (depositado, pero no adherido a la superficie) encuentre en este medio, sustituto de la pintura, una vía de permanencia.

parcel of our relationship with visual culture. Muniz's works are usually grouped together in series according to the materials used in their reconstruction. In the case of *Townscape Madrid*, the image is from *Pictures of Pigment*, a series in which Muniz reproduced paintings by artists like Monet, Klimt, Matisse, Munch, Malevich and Gerhard Richter with pigments. The last-named artist is the author of the work he used as the point of departure for *Townscape Madrid*, more specifically, one of Richter's large scale photo-paintings created in 1968 with the same title, belonging to a series of urban landscapes painted using aerial photos of cities. In this piece Vik Muniz embarks on a double process of reconstruction of the work by Richter. On one hand, he reverts the colour to its original material: the pigment dust he uses to create the work. On the other, while Richter used a photograph to create a painting with the language of the former, Muniz performs a return of painting to its original photographic support. A photographic support which, in turn, fulfils a final and decisive function: it allows the pigment used in the piece (deposited on, not affixed to the support) to find permanence in this medium—a replacement of painting.



Alberto Martín

CE01001 / Antoni Muntadas (Barcelona, 1942)

On Translation: Stand By

2006. Caja de luz. 120 x 240 cm

Partiendo del arte conceptual, en el que participó activamente a través de Grup de Treball, en la Barcelona de la década de los setenta, Antoni Muntadas ha ido integrando en su trabajo herramientas como la fotografía, el videoarte o el *netart*, que se han convertido en sus soportes característicos (se define a sí mismo como “artista mediático”).

Estudió ingeniería y se trasladó a Nueva York en 1971, ciudad que ha terminado por ser su residencia habitual. Toda su trayectoria, que se articula en unos pocos proyectos de amplias derivaciones, está dirigida, en sus propias palabras “a hacer visible lo invisible”. Pero no en un sentido esotérico o simbólico, sino inmanente, siendo lo invisible las estrategias que utilizan los poderes políticos y económicos para manipular la opinión pública. Uno de sus recursos para lograr este objetivo es analizar la interrelación entre arquitectura y vida social, convirtiendo el lugar en la representación del acontecimiento.

Stand By forma parte de *On Translation* (1995), uno de esos vastos proyectos mencionados, y comprende en la actualidad más de cuarenta obras individuales. Muntadas concibe la traducción a que alude el título

no solo como el procedimiento lingüístico, sino como todos los procesos de manipulación y cambio de sentido que tienen lugar en nuestra sociedad.

En relación con nuestra fotografía, podríamos citar entonces la conversión de lo privado en público, de lo cultural en económico.

La cola es un ritual social estandarizado, que se repite ante las más variadas ofertas y en los más diversos lugares, también ella intercambiable y anónima. Una cola pone a prueba las habilidades sociales, la paciencia, el humor... asimismo es un molde que regula de forma voluntaria una colectividad desordenada. A comienzos del siglo XXI las colas son una metáfora lúcida de nuestro mundo superpoblado, en continuo movimiento, cada vez más homogéneo tanto en atuendos como en aficiones. Un mundo consumista en el que una cola plasma las tensiones entre oferta y demanda, que resulta en sí misma un reclamo, que es emblema de acuerdo social. La deshilachada cola de la imagen cumple con todo lo dicho, pues corresponde al acceso al Campanile, en la veneciana plaza de San Marcos.

CE01001 / Antoni Muntadas (Barcelona, 1942)

On Translation: Stand By

2006. Lightbox. 120 x 240 cm

Originally hotwired to conceptual art, a practice he was actively involved in with the Grup de Treball collective in 1970s Barcelona, Antoni Muntadas gradually added a variety of tools to his work, namely photography, video-art and net.art, which eventually moved to centre place in his working process and he now in fact defines himself as a “media artist”.

An engineer by training, Muntadas moved to New York in 1971, and has lived and worked there since. In his own words, his whole career, comprising a few separate projects with broad derivations, aims to “make the invisible visible.” Yet not in an esoteric or symbolic sense. Instead he means in a more imminent way, the invisible being the strategies used by political and economic powers to manipulate public opinion. One of the tactics employed to achieve his goal is to examine the interrelation between architecture and social life, transmuting place into the representation of the event.

Stand By I is in fact part of *On Translation*, one of those vast wide-ranging projects just mentioned, which he begun in 1995 and now comprises over 40 individual works. Muntadas understands the

“translation” referenced in the title not only as a procedure of linguistic transfer, but also as the totality of the processes of manipulation and change of meaning that take place in our society. With regards to the photograph under discussion, we could touch on the conversion of the private into public, or of the cultural into economic.

Standing in line or queuing is a conventional social ritual, repeated again and again for the most varied reasons and in all kinds of places. It is also interchangeable and anonymous. A queue puts social skills to the test, not to mention patience or humour. It is also a mould for voluntarily regulating a disorganised group or community. In the early 21st century, the queue is a telling metaphor for our overpopulated world, constantly on the move and increasing homogeneous, both in ways of dressing and in interests. A consumerist world in which a queue expresses the tensions of supply and demand, acting in itself as a lure, as an emblem of social consensus. The frayed queue in the image is an eloquent example of what we have just said, taken from the entrance to the Campanile in Piazza San Marco, Venice.



CE00466 / Isabel Muñoz (Barcelona, 1951)

Sin título

2000. Fotografía en blanco y negro virada al selenio. 112 x 114 cm

Muchos son los síntomas que caracterizan el discurso fotográfico contemporáneo. Entre ellos la conversión del ejercicio de registro, concebido tan solo como calco de la realidad o émulo de ésta, en instrumento de indagación antropológica y herramienta textual. Varios frentes de la narrativa fotográfica se articulan como relatos culturales que desentrañan y se inmiscuyen en las dinámicas sociales y los mecanismos de significación y alegorías que tienen por territorio el ámbito expandido de la cultura visual en su acepción más ampliada y poliédrica. Isabel Muñoz es un claro ejemplo de esa opción del discurso que se convierte en ejercicio de interpretación y comprensión de la cultura del *otro*. En tanto observadora voraz de sus circunstancias e intérprete de las sintomatologías de la cartografía global y sus zonas límites, su obra adquiere el rango de texto de cultura y soporta, por tanto, el grado de representación de la subjetividad lateral, ésa que se desplaza y desatiende la centralidad como norma. Cada propuesta suya se organiza a tenor de un registro sofisticado y exclusivo de la experiencia del *otro*, de su cosmogonía y modos filosóficos de entender y concebir la vida. El resultado alcanza entonces una dualidad que intensifica el hecho fotográfico, al convertirse éste último en propuesta de escritura. Su carrera profesional ha incursionado en los territorios de la publicidad, la prensa y el cine, ampliando así sus modos de relación con el

CE00466 / Isabel Muñoz (Barcelona, 1951)

Untitled

2000. Selenium toned B&W photograph. 112 x 114 cm

Among the many signs underpinning the contemporary photographic discourse are the conversion of the exercise of recording—exclusively conceived as an exact replica of reality or as an imitation of it—into an instrument for anthropological investigation or a textual tool. Several fronts of the photographic plot are organised as cultural narratives unravelling and meddling in the social dynamics and the mechanisms of meaning, as well as in those allegories whose territory is the expanded sphere of visual culture in its widest and most multifaceted sense. The work of Isabel Muñoz is a clear example of that discursive drive that is turned into an exercise of interpretation and understanding of the culture of the other. As a voracious observer of her circumstances and a reader of the symptomology of the global cartography and its border areas, her work acquires the category of a cultural text and therefore functions as a representation of lateral subjectivity, one that shifts and disregards centrality as a norm. Each one of her proposals is organised on the basis of a sophisticated and exclusive record of the experience of the *other*, its cosmogony and its philosophical ways of understanding and conceiving life. Then, the result signals a duality that intensifies the photographic fact, turned into a proposal of writing. It is no coincidence that Muñoz's professional career has made forays into the territories of advertising, media and

fenómeno de la información y la imagen.

Esta pieza describe la arquitectura de una magnífica composición corporal que se recrea en la belleza de la anatomía y sus dimensiones alegóricas como cuerpo social. Un modo de subrayar los contrastes y la dimensión escultural del cuerpo sin que entren en juego otros elementos que pueden resultar en distracciones o digresiones. El cuerpo, el sujeto, la identidad tráfuga, portadores de una experiencia cultural que siempre es disidente por fuerza, ocupan el centro mismo del locus hermenéutico de su poética. La raza negra, danzante o no, emancipada o no, le ofrece a la artista una plasticidad que ella potencia mediante un registro de inclinación rabiosamente clásica tendente a la exaltación de los detalles. Los maras, el flamenco, la danza khmer camboyana, los bailes africanos y orientales, el barroco como estética del exceso, el ilusionismo de la lucha turca y las prácticas contorsionistas chinas, están entre los intereses temáticos sobre los que se ha orquestado el corpus mayor de su obra. El cuerpo y su sensualidad llega a ser entonces el centro de toda su especulación fotográfica, se convierte en una auténtica obsesión. El misterio, la ambigüedad, los afectos encontrados y la sensualidad convertida en estado primero y último de la belleza, orientan las claves y las señas del trabajo de esta fotógrafa. Esta pieza señala y subraya la armonía del cuerpo como virtud de la imagen.

cinema, thus expanding her modes of relationship with the phenomena of information and image.

This work describes the architecture of a superb corporal composition that takes delight in anatomy and in its allegorical dimensions as a social body. A means of underscoring the contrasts and the sculptural dimension of the body without lending attention to other elements that may result in distractions or digressions. The body, the subject, a rogue outsider identity, bearers of a cultural experience that is dissident by necessity, occupy the very centre of the hermeneutic locus of her poetics. The black race—either dancing or not, either emancipated or not—offers the artist a plasticity that she enhances through a vocabulary with a fiercely classic orientation, inclined to extol detail. *Maras*, flamenco, Cambodian Khmer dance, African and Oriental dances, the Baroque as an aesthetic of excess, the illusionism of Turkish wrestling, and Chinese contortionism, are some of the subject matters around which Muñoz has organised her practice. The body and sensuousness occupy the centre of all her photographic speculation, becoming a genuine obsession. Mystery, ambiguity, affection and sensuality turned into the primeval and final stage of beauty, mark the keys and the signs of the work of this incredible photographer. This particular piece signals and highlights the harmony of the body as a virtue of image.



CE00502 / Juan Muñoz (Madrid, 1953; Ibiza, 2001)

Del borrar

1986. Hierro y barro. 150 x 325 x 20 cm

Entre 1986 y 1988, Juan Muñoz realizó un grupo de esculturas o instalaciones escultóricas protagonizadas por la figura aislada de un muñeco de ventrílocuo. Las más célebres son *The Wasteland* (1986), que lo presenta al fondo de un extenso suelo de diseño geométrico, y *Ventrilocuo mirando un doble interior* (1988), en la que es enfrentado, como espectador, a dos dibujos del artista. Existe en una colección particular belga una obra de configuración muy similar a *Del borrar*: una superficie de apoyo, el muñeco sentado y una plancha de hierro con una representación arquitectónica. En otras dos obras se muestra “demediado”: con la parte superior del cuerpo dentro de una caja (*Gracias*, 1988) y reducido a dos piernas colgantes (*Un mes antes*, 1986). *Del borrar* es una obra poco conocida, adquirida a la galería Marga Paz en el mismo año de su realización y expuesta después sólo en una ocasión, en la colectiva *Forms from Spain: End of 20th Century Spanish Art*, comisariada por Alicia Murría para el Athens Exhibition Centre, en el contexto de la feria Art Athina 1995. El interés por el ventrilocuismo acompañó siempre a Muñoz. Le dedicó varios textos, entre los que destaca *El ventrilocuismo es una forma de polifonía*, en el que afirma: “De todos los sentimientos el más hondo es la extrañeza, y el muñeco charlatán lo es doblemente, pues todo aquello que lo conforma y lo hace ser ya

le es ajeno”. Éste le brindó, en un momento decisivo de su carrera, la oportunidad de acercarse a la figura sin involucrarse en el naturalismo y de materializar su ideal de una obra que contiene una narrativa implícita y que no necesita al espectador. La idea de “un monólogo continuo en una habitación” se vincula a una relación paradójica entre sonido y mutismo que Muñoz puso en escena repetidamente. El componente teatral es muy acusado en su producción y está ligado a menudo a “situaciones” arquitectónicas. Aquí se trata de una representación de un espacio abovedado y delimitado por pilastras; conociendo su devoción por Francesco Borromini cabe imaginar no sólo que el dibujo en hierro hace referencia a una de las capillas de planta circular u oval del gran arquitecto barroco sino incluso que el enigmático título de la pieza constituye un homenaje a éste. Muñoz estudió durante algún tiempo la carrera de Arquitectura. En 1982 comisarió la exposición *Correspondencias: 5 arquitectos 5 escultores* y las primeras esculturas que dio a conocer, de 1984, adoptaron los modelos arquitectónicos del minarete, la escalera o el balcón. Son, al igual que la capilla (o la hornacina) representada aquí, armazones para la observación, para el establecimiento de relaciones visuales con puntos de vista privilegiados.

CE00502 / Juan Muñoz (Madrid, 1953; Ibiza, 2001)

On Erasing

1986. Iron and clay 150 x 325 x 20 cm

Between 1986 and 1988 Juan Muñoz executed a small group of sculptures, or sculptural installations, featuring the isolated figure of a ventriloquist's dummy. Perhaps the most celebrated of these is *The Wasteland*, 1986, depicting the small figure on the other end of a geometrically patterned floor. Also widely known is *Ventriloquist Looking at a Double Interior*, 1988, with the dummy contemplating two drawings by the artist, as if it were a spectator. There is also a piece in a Belgian private collection formally similar to *Del Borrar*: a supporting surface, a seated dummy and an iron sheet, with an architectural representation. In another two works the dummy appears severed in two, with the upper part of the body inside a box (*Gracias*, 1988) and reduced to two hanging legs (*Un mes antes*, 1986). *Del Borrar* is not one of his best-known pieces, having been acquired by the Madrid Region from Galería Marga Paz in the year it was created. In fact since then it has been exhibited only once, in the group exhibition *Forms from Spain: End of 20th Century Spanish Art*, curated by Alicia Murría for the 1995 Art Athina fair held at the Athens Exhibition Centre, when Spain was that year's focus country.

Muñoz's lasting fascination with ventriloquism was documented for the first time back in 1981, in some notes and drawings from his time in New York. He devoted several texts to the matter, including one called *Ventriloquism is a Form of Polyphony*, where he claimed: “Of all feelings, the sense of the uncanny is

perhaps the most profound, and the talking dummy is doubly uncanny, for anything informing, making it being, is already alien to it.” At a certain moment in his career, he decided to address this interest and the figure of the ventriloquist's dummy though without any naturalistic intention, instead rendering his ideal of a work that contains an implicit narrative and yet somehow does not need the beholder: “In some works with isolated characters, the concept is an ongoing monologue inside a room.” An idea that ties in with a paradoxical connection between sound and silence that Muñoz returned to over and over again. In his production, the theatrical component is heavily pronounced and is often related to architectural “situations.” Here we see the depiction of a vaulted space, delimited by pilasters. Knowing his devotion for Francesco Borromini, we may infer not only that the drawing in iron would allude to one of the circular or oval plans conceived by the great Baroque architect, but that the enigmatic title of the piece could be a veiled homage to him. Muñoz had studied architecture for a time and in 1982 he curated the exhibition *Correspondencias: 5 arquitectos 5 escultores*, while the first sculptures he showed, from 1984, adopted the architectural models of the minaret, the stairs or the balcony. They are, just like the chapel (or the niche) we see here, elements for observation, places to establish visual relations with privileged vantage points.

Elena Vozmediano



CE00975 / Marina Núñez (Palencia, 1966)

Sin título

1999. Fotografía digital, (infografía). 149 x 125 cm

Desde los inicios de su trayectoria artística Marina Núñez ha demostrado un especial (y también espacial, al crear obras en función de los lugares que las acogían) interés por la reflexión y la interrogación sobre la identidad individual y plural de la mujer, dentro de un mundo y de una sociedad diseñadas y regidas por los hombres. Ya a partir de sus primeras series de *Históricas* y *Monstruas*, venía cuestionándose diferentes aspectos relacionados con una búsqueda de la identidad, al principio signada por la esfera de lo femenino y que, a finales de los noventa, centrará su mirada sobre el universo tecnológico-humano a través de la serie *Ciencia Ficción*, con la que empieza a trazar toda una cartografía plástica y conceptual en torno a la simbiosis entre la identidad humana y la tecnología, plasmada en la imagen del ciborg. Este término, que tiene su origen en la palabra inglesa *cyborg*, abreviatura de organismo cibernético (*cybernetic organism*), ha sido ampliamente tratado por Donna Haraway en su *Manifiesto para ciborgs*, y que cada vez con más frecuencia se va asentando en la sociedad como una práctica, no ya de futuro sino de auténtico presente.

Empleando estas estrategias conceptuales y visuales construye un universo plástico muy personal, dotado de fuertes valores pictóricos (no en vano se sigue

considerando pintora, pese al empleo de nuevos lenguajes digitales) y habitado por diferentes criaturas, a medio camino entre lo humano y lo cibernético, que constituyen un futurible y singular bestiario. De esta forma, va a dar vida a una amplia y diversa fauna de criaturas que habitan en las ambiguas fronteras que separan lo real de lo ficticio, lo natural de lo cultural, lo reconocible de lo imposible.

Esta obra visita y transita por estos paisajes híbridos, característicos de la serie *Ciencia Ficción*, en los que lo humano se deshumaniza, y lo inanimado parece cobrar vida propia. Cuerpo de mujer, revestido de una geografía física y sensual, en la que la música de las curvas se combina con el rigor geométrico de las formas ortogonales. Una criatura que se nos antoja unida al cordón umbilical de un inquietante prisma-placenta, del que extraer energía y conocimiento. Curioso híbrido entre la carne humana y la carne transformada en pura y dura geometría.

Esta fotografía sobre papel es un claro (¿tal vez deberíamos decir oscuro?) ejemplo de ese singular diálogo entre lo natural y lo artificial, entre la vida física y la vida programada, que signa y significa buena parte de los intereses plásticos y conceptuales que esta artista nos propone con sus obras.

CE00975 / Marina Núñez (Palencia, 1966)

Untitled

1999. Digital photograph (infographic). 149 x 125 cm

Since the beginnings of her art practice, Marina Núñez has demonstrated a special, and spatial—she has created works taking into account the specific characteristics of the exhibition venue—interest in a questioning and rethinking of women's individual and collective identity in a world and society designed and ruled by men. In her early series of *Hysterical* and *Monstrous* women she already questioned various aspects related with the search for identity, initially focused on the sphere of the female and then redirecting her gaze since the late 1990s toward the technological-human universe in her *Ciencia Ficción* [Science Fiction] series, with which she began to draw a complete plastic and conceptual cartography around the symbiosis of human identity and technology materialised in the image of the cyborg. The term, an abbreviated conflation of the words cybernetic and organism, was first explored in depth by Donna Haraway in her *Cyborg Manifesto* and is increasingly consolidated as a practice in society, not only for the future, but already with deep roots in the present.

In using these conceptual and visual strategies, Núñez builds a highly personal visual universe endowed with strong pictorial values—it is no surprise to hear that she still considers herself a painter notwithstanding

her use of new digital languages—and inhabited by a range of creatures, half way between the human and the cybernetic, making a singular bestiary that could become a reality in the future. Hence, she gives life to an extensive and diverse fauna of creatures living in the fuzzy borderland separating the real from the fictional, the natural from the cultural, the recognisable from the impossible.

This work visits and passes through those hybrid landscapes, typical of her *Ciencia Ficción* series, where the human becomes dehumanised, and the unanimated seems to take on a life of its own. A female body invested with a physical and sensuous geography, in which the music of curves is grafted onto the geometric rigor of orthogonal forms. A creature that we imagine connected to the umbilical cord of a disquieting prism-placenta from which to extract energy and knowledge. A curious hybrid between human flesh and flesh transformed into blatant geometry. This photograph on paper is a clear (perhaps we should say dark) instance of that singular dialogue between the natural and the artificial, between physical life and programmed life, that signals and gives meaning to a good portion of the visual and conceptual interests this artist explores in her works.



CE00341 / Aitor Ortiz (Bilbao, 1971)

Destructuras 005

2000. Fotografía digital sistema Lambda. 49,5 x 123 cm

El destacado lugar que ocupa Aitor Ortiz dentro de la escena fotográfica española viene dado, no solo por ser uno de los artistas que mejor ha trabajado la relación entre fotografía y arquitectura, sino también por el inteligente y creativo uso que ha sabido hacer de los recursos digitales. Su relación con lo arquitectónico no es la del fotógrafo profesional dedicado a la arquitectura, sino que se estructura como parte de una reflexión más amplia sobre el espacio, lo constructivo, la escultura, los materiales, la perspectiva o la profundidad.

El paisaje, como elemento relacionado con el análisis espacial y la construcción de la mirada, es otro de sus grandes ámbitos de creación. Aitor Ortiz es probablemente uno de los fotógrafos españoles que mejor ha desarrollado la expansión del soporte fotográfico hacia la escultura y la instalación. Con ello trabaja un doble territorio, el de la propia construcción de la imagen fotográfica, pero también, y más importante, el papel del espectador y su punto de vista. Las “proyecciones” de lo fotográfico desarrolladas por Aitor Ortiz en propuestas como *Espacio Latente* o *GAP* juegan con la imagen, la luz, los soportes materiales y lo escultórico, generando estructuras que envuelven al espectador y definen una dimensión espacial que incorpora tanto al observador como a la obra misma.

CE00341 / Aitor Ortiz (Bilbao, 1971)

Destructures 005

2000. Lambda digital photo. 49,5 x 123 cm

The key place Aitor Ortiz occupies in Spanish photography today is due not only to his reputation as one of the artists who most effectively negotiates the connection between photography and architecture, but also to his intelligent and creative use of digital resources. His affiliation with architecture is not that of a professional photographer dedicated to architecture, instead it is conceived as part of a wider rethinking of issues pertaining to space, construction, sculpture, materials, perspective and depth.

Landscape, as a key element in spatial analysis and the construction of the gaze, is yet another core concern of his creation. Ortiz is possibly one of the Spanish photographers most instrumental in expanding photography towards sculpture and installation. He addresses it through two separate directions, namely, the territory of the construction of the photographic image, but also and most importantly, the role of the spectator's viewpoint. Ortiz's “projections” of the photographic developed in works such as *Espacio Latente* [Latent Space] or *GAP* play with image, light, material supports and the sculptural, giving rise to structures which envelop the spectator and define a spatial dimension co-opting both beholder and the work itself.

La serie *Destructuras*, iniciada en 1995, corresponde al comienzo de su trayectoria, aunque es una propuesta que se ha continuado desarrollando a lo largo de los años. En palabras del propio artista, con este bloque de trabajo pretende “... abordar el fenómeno arquitectónico desde el punto de vista de la representación. Analizar y deconstruir la estructura del edificio, desvelar su funcionamiento espacial y escuchar su silencio”. Las “arquitecturas” que aparecen en estas fotografías aparecen simplificadas y transformadas en formas geométricas puras y esenciales, depuradas y situadas más allá de lo funcional o lo habitable.

La repetición, la multiplicación y el extrañamiento de la perspectiva transportan estas imágenes desde la facultad descriptiva de lo fotográfico hacia la abstracción. Aitor Ortiz enfrenta al espectador a unas obras desafiantemente construidas en el umbral entre lo real y lo ficticio, con el fin de alterar tanto su percepción sensorial como una lectura convencional del espacio y de la arquitectura. *Destructuras 005*, una de las piezas de la serie con mayor presencia escultórica, plantea una de estas “formulaciones depuradas” de lo arquitectónico basándose en la curva, los círculos concéntricos, el ensamblaje modular y la definición del espacio a partir de la línea.



Though *Destructuras* [Destructures] is a series he began in 1995, at the beginning of his career, Ortiz continues working on it over the years. As he says himself, in this body of work he wishes to “address the architectural phenomenon from the viewpoint of representation. Analysing and deconstructing the structure of the building, unveiling its spatial operational and listening to its silence.” The “architectures” we see in these photographs seem to have been simplified and transformed into pure, essential geometric forms, purged and placed beyond the functional or the inhabitable.

Repetition, multiplication and an estranged perspective shift these images from the descriptive quality of the photographic towards abstraction. Aitor Ortiz confronts the spectator with works built on the unsettling threshold between reality and fiction, with a view to altering their sensorial perception and complicating a conventional reading of space and architecture. *Destructuras 005*, one of the works from this series with the greatest sculptural entity, is one of those “purged formulations” of the architectural anchored in the curve, in concentric circles, in modular assemblage and a definition of space based on the line.

Alberto Martín

CE01202 / Pedro Ortuño (Valencia, 1966)

Salar: Paisaje de fantasía

2007. Instalación audiovisual (detalle). 8'

Como videoartista, Pedro Ortuño ha trabajado generalmente en el ámbito de lo concretamente social. En Valencia o en Palestina, en forma semidocumental o en ficción. Pero también se ha preocupado de cuestiones más abstractas, como la actividad artística y la ocupación del espacio. Es significativo que Ortuño cite a Pere Portabella, ese cineasta y ciudadano resistente al franquismo político y formal: "Cuando he hecho cine, lo he hecho siempre como medio, como lenguaje, para poder con toda libertad estructurar un lenguaje propio para desarrollar como realizador mi trabajo..." Y, sin embargo, nadie puede acusar a Portabella de formalismo.

En este caso, el de la Serie *Precinema: Esculturas Precinemáticas*, a la cual pertenece *Salar: Phantasy Landscape*, lo político es más implícito que explícito, el contenido analiza más lo autorreferencial del arte. De igual manera que los pintores clásicos utilizaban la cámara oscura, la retícula o aquellos medios técnicos que les ofrecía su época para ayudarles en su trabajo, hoy tenemos otras herramientas. Ortuño sabe que todo arte no estrictamente corporal (como la danza o el canto) tiene algo de tecnológico, de artificial, si se prefiere. El tema aquí es una recreación poética del paisaje de lo que hoy es uno de los depósitos de sal explotados

más famosos del mundo, el de Uyuni, en Bolivia, 12.000 km² de blancura impoluta que sirven para calibrar los satélites en órbita terrestre. La instalación es una mesa de buenas dimensiones y paredes acristaladas sobre la que se proyectan imágenes actuales o transformadas de lo que hasta hace unos 40.000 años fue parte del Ballivian, un inmenso lago a más de 3.500 metros de altura que incluía el actual lago Titicaca.

La cámara oscura a la que se refiere Ortuño en este trabajo fue utilizada sobre todo durante el barroco y en gran medida barroco es *Salar*, con sus transparencias, sus reflexiones, sus trampantojos. Aquí la trampa se ve aumentada por la proyección, que añade el factor tiempo a lo que normalmente era un recurso estático.

Es un trabajo reflexivo en el que la imagen del vídeo de unas banderas internacionales aportan un punto no tan formal; pero, ¿y aunque así fuera? Sin el menor deseo de limitar el devenir de las artes visuales a una cuestión semántica, tal y como vino haciendo buena parte de la modernidad, la investigación formal y su presentación pública siguen teniendo sentido. Aquí se habla de un lento cataclismo natural, mañana esta mesa mágica puede estar poblada por otros temas.

CE01202 / Pedro Ortuño (Valencia, 1966)

Salar: Phantasy Landscape

2007. Audiovisual installation (detail). 8'

As a video-artist, Pedro Ortuño has generally worked in the field of the specifically social, either in Valencia or in Palestine, in a territory somewhere between documentary and fiction. But he has also shown a concern for more abstract matters, such as art practice and how space is occupied. In this regard, Ortuño's quote of Pere Portabella, a filmmaker and activist against political and formal Francoism, is quite significant: "When I made cinema, I always did it as a medium, as a vernacular, to be able to freely articulate a personal language to develop my work as a filmmaker..." Having said that, no one could accuse Portabella of formalism.

In the particular case of the series *Precinema: Esculturas Precinemáticas* [Precinema: Precinematic Sculptures] from which *Salar: Phantasy Landscape* is taken, the political is more implicit than explicit, and the content instead analyses the self-referential in art. Just as the old masters of painting used the camera obscura, the grid or whatever technical media their time offered them to help them in their work, we now have other tools at hand. Ortuño is aware that there is something technological, artificial so to speak, to any art which is not strictly corporeal, for instance dancing or singing. Here, the subject matter is the poetic recreation of

the landscape of what is currently one of the most famous salt mines in the world: the Uyuni salt mine in Bolivia, 12,000 km² of immaculate white that is used to calibrate satellites orbiting around the earth. The installation consists of a large table and glass walls, showing projections of present-day or altered images of what until around 40,000 years ago was part of Ballivian, a huge lake at over 3,500 metres high, that includes the current Lake Titicaca.

The camera obscura Ortuño refers to in this work was used, above all, in the Baroque period. And to a large extent, *Salar* is baroque, with its transparencies, reflections and *trompe l'oeils*. Here the *trompe*, the deceit, is even further enhanced by the projection, which adds a time factor to what was once a static device.

This is a reflective work, further complicated with the none too formal nuance of some international flags. But this lack of formalness presents no problem. Without the slightest desire to restrict the future of visual arts to the purely semantic, as modernism tried to do, formal research and its public presentation continue making sense. Here, a slow natural cataclysm is being unfolded; tomorrow, this magical table could be peopled by other subject matters.



CE01148 / Ouka Leele (Madrid, 1957)

Peluquería

(Serie: Peluquería) 1979–1980. Fotografía en blanco y negro. 30 x 24 cm

Los primeros pasos de Bárbara Allende Gil de Biedma como creadora tienen lugar a finales de los años setenta en Madrid. En 1978 se traslada a Barcelona con otros jóvenes artistas como El Hortelano o Ceesepe, que pronto serán figuras bien conocidas de la denominada movida madrileña. Es precisamente inspirándose en un imaginario mapa de estrellas dibujado por el primero de donde tomará el nombre, Ouka Leele, por el que es conocida.

En 1980 empezó a realizar sus obras más características, fotografías en blanco y negro coloreadas, que crean escenas con reminiscencias simbolistas o surrealistas. Se trataba de un recurso utilizado en los primeros tiempos de la fotografía para mantener su equivalencia con la pintura. Estas “fotoacuarelas”, de colores ácidos y marcado sentido escenográfico, crean imágenes de gran poder alegórico. La enorme complejidad de algunas de ellas, como *Atalanta e Hipomene* (1986), se convierte para la autora en un valor en sí mismo, pues tanto o más que el resultado le interesa la situación real que hay que crear. Lo podemos comprobar en obras que conllevaban una amplia convocatoria pública (Segovia, 2008 y Madrid, 2006 y 2009). Por otra parte, en 2002 acometió la tarea de pintar un inmenso mural sobre piedra en la localidad murciana de Ceutí, su

CE01148 / Ouka Leele (Madrid, 1957)

Hairdresser's

(Serie: Peluquería) 1979–1980. B&W photograph. 30 x 24 cm

Bárbara Allende Gil de Biedma's first steps as an artist can be traced back to later seventies in Madrid. In 1978 she moved to Barcelona with other young artists including El Hortelano and Ceesepe, who would soon in turn become leading lights in the Madrid-based movement known as the *Movida*. And it was precisely in an imaginary map of stars outlined by El Hortelano where she found the name, Ouka Leele, she is now known by.

In 1980, the artist began to create her best-known pieces—coloured black and white photographs—depicting scenes with symbolist or surrealist leanings. She revived this recourse from the early stages of photography with a view to maintaining its equivalence with painting. These “photo-watercolours” with their acid hues and patent scenographic sense, create images with a strong allegorical power. For the artist, the huge complexity of some of them, such as *Atalanta e Hipomene*, 1986, is a value in itself, because she is often as—or even more—interested in the real situation she wishes to create than the end result itself. Something we can ascertain in the pieces involving a large number of public participants (Segovia, 2008 and Madrid, 2006 and 2009). On another note, in 2002 she undertook the task of painting a vast mural

única obra hasta la fecha de tales características.

Esta fotografía formó parte de la que fuera su primera exposición, en la barcelonesa galería Spectrum (1979), titulada precisamente *Peluquería* (serie que se prologaría en el tiempo, con fotografías tanto en blanco y negro como en color). Constaba de una serie de retratos cuyos personajes, pertenecientes al mundo del arte, el cine y el teatro, se adornaban con los tocados más extravagantes: tortugas, pulpos o, como en esta ocasión, botellas. El retratado es El Hortelano, pintor de los más representativos de la época. El escenario al aire libre evoca ese tipo de reportaje de moda realizado en entornos urbanos carentes de glamour, una reivindicación de lo suburbial y lo local que tenía mucho que ver con el espíritu de la movida. En la imagen se combina el interés característico de aquellos años por la moda y el diseño (y por la creación de una imagen personal muy cuidada), con elementos aparentemente antagónicos o repulsivos. El resultado tiene un aroma surrealista y humorístico, que se alinea en la misma dirección de fotógrafos que, desde Fontcuberta a Ciuco Gutiérrez, pasando por Pérez Mínguez, plantearon una alternativa a la fotografía documental predominante en décadas anteriores.

work on stone in the town of Ceutí, Murcia, her only piece of this kind to date.

This photograph was part of her first exhibition, held at the Barcelona gallery Spectrum in 1979, titled *Peluquería*, a series that would extend in time, with black and white and also colour photographs. It consisted of a number of portraits whose models were well-known names from the arts, cinema and theatre who donned the most extravagant ornaments on their heads: turtles, octopus or, as in this occasion, bottles. Here the model is El Hortelano, at the time one of the country's most famous painters. The open-air scene is reminiscent of the kind of fashion shoot made in urban backdrops totally devoid of glamour, a defence of the inner city, so much in tune with the *Movida* spirit. The image combines an interest in fashion and design (and also the great care paid to the creation of personal image) so typical of those days, with apparently antagonistic and repulsive elements. The outcome has a surreal and humorous feel to it, very much in line with other photographers like Fontcuberta or Ciuco Gutiérrez, not forgetting Pérez Mínguez, who proposed an alternative to the documentary photography that had prevailed in previous decades.



CE00875 / Pablo Palazuelo (Madrid, 1916; Galapagar, 2007)

SYDUS I

1997. Óleo sobre lienzo. 177 x 222 cm

La obra de Pablo Palazuelo destaca en el panorama del arte español de la segunda mitad del siglo XX por su amplia investigación de las posibilidades de la abstracción geométrica. Una obra estructurada en series dedicadas a una forma y sus variantes, un proceso racional basado en el descubrimiento –no la invención– de nuevas formas. Y cuyo resultado está, en palabras de Ana María Guasch: “a caballo entre la numerología, las partituras musicales y la que él denomina ‘transgeometría’ o ritmo de la naturaleza trasladado a las artes plásticas”. Palazuelo estudió Arquitectura en Madrid y Oxford. Aunque sus primeros dibujos eran de un constructivismo puro, en la estela de la Bauhaus en su vertiente más cercana a Paul Klee, viraría luego hacia la abstracción, con un fuerte componente geométrico y matemático. Su otra gran influencia es la filosofía oriental y las lecturas de Mircea Eliade y Gaston Bachelard. Esto ha escindido la interpretación de su obra en dos puntos de vista opuestos: el espiritualista y esotérico frente al científico. Además de como pintor, hay que señalar su trabajo como escultor en metal y, destacadamente, como dibujante, incorporando a la línea geométrica el temblor del gesto.

CE00875 / Pablo Palazuelo (Madrid, 1916; Galapagar, 2007)

SYDUS I

1997. Oil on canvas. 177 x 222 cm

Pablo Palazuelo's work looms large within the Spanish art scene in the second half of the 20th century thanks to its ambitious mining of the potentialities of geometric abstraction. His body of work can be organised into series devoted to a form and to its variations—a rational process based on the discovery (rather than on the invention) of new forms, and whose result stands, in the words of Ana María Guasch, “half way between numerology, musical scores and what he calls ‘trans-geometry’ or the rhythm of nature transposed to the visual arts.” Palazuelo studied architecture in Madrid and Oxford. His early drawings were made within a strictly Constructivist style, very much in the wake of the Bauhaus, in its orientation closest to Paul Klee, but he soon turned towards a brand of abstraction with a marked geometric and mathematical component. Other influences are Eastern philosophy, and his readings of Mircea Eliade and Gaston Bachelard. The varied agencies have led to a split in the interpretation of his practice into two opposing camps: a spiritualist and esoteric approach at odds with a scientific one. Apart from his activity as a painter, also worth underscoring are his metal sculptures and, very especially, his drawings balancing a geometric line with the

SYDUS I pertenece a una serie del mismo título, que indaga en ese universo de formas rectas, astilladas en haces de fragmentos o alineadas en sinuosos quiebros, que es uno de los tres o cuatro “motivos” generadores a lo largo de su trayectoria. Dos son los elementos a destacar en esta obra: la geometría rectilínea y angulosa, tan netamente distinta de las formas orgánicas y redondeadas de sus inicios, y el color. La intensidad y densidad del color en una gama que podemos calificar de “nocturna”. Cuando conocemos el significado del título, comprobamos que Palazuelo ha llegado a una síntesis decantada de la imagen del cielo nocturno, reduciéndolo a sus componentes esenciales y no figurativos. Y es que el nombre procede de Paracelso, cuya doctrina del *astrum in corpore* fue una de sus ideas más queridas. Corolario de su concepción del hombre como microcosmos, Paracelso inscribió el firmamento en el cuerpo humano y lo llamó *astrum* o *sydus*—inscripción de la geometría en lo orgánico, como hace el propio Palazuelo—. Cielo íntimo cuyo curso estelar realiza el recorrido del horóscopo de cada individuo. Así, los varios *sydus* aparecen como haces de energía o raras estrellas, que acaparan el firmamento azul del lienzo.

quivering gesture of the hand.

SYDUS I belongs to a series of the same name, investigating the universe of straight forms, broken into beams of fragments or aligned into sinuous shifts, comprising one of the three or four “motifs” behind Palazuelo's whole trajectory. Two elements ought to be underscored in this work: its rectilinear and angular geometry—so clearly differentiated from the organic and rounded shapes from his beginnings—and its colour; the intensity and density of colour in a range we could define as “nocturnal.” When we learn the meaning of the title we can be sure that Palazuelo has reached a stripped-down synthesis of the image of the night sky, reducing it to its essential, non-figurative elements. For the name comes from Paracelsus, whose doctrine of the *astrum in corpore* constituted one of his most cherished ideas, a corollary of his conception of man as a microcosm. Paracelsus inscribed the sky into man's body, and called it *astrum* or *sydus*—an inscription of geometry into the organic— as Palazuelo himself does. An intimate sky whose stellar course travels the horoscope of each individual. Thus, the different *sydus* are seen as beams of energy or as strange stars, taking up the whole of the blue sky of the canvas.



CE01358 / Martin Parr (Surrey, Reino Unido, 1952)

Benidorm

1998. Fotografía en color. 105 x 157 cm

Martin Parr puede ser considerado como el gran cronista del estilo de vida contemporáneo. Su obra ha otorgado un nuevo sentido a la fotografía costumbrista, un género que ha transformado y subvertido, procediendo a captar durante casi tres décadas los hábitos y gustos de nuestro tiempo: el modo de vestir, de alimentarse, de disfrutar del ocio, de viajar, de hacer turismo o de socializarnos. El referente privilegiado, aunque no exclusivo, de su obra, ha sido la amplia horquilla que definimos como clase media: desde las clases medias trabajadoras a aquéllas que han conseguido despegar y alcanzar ciertos niveles de bienestar y consumo. Su método predilecto ha consistido en hacer un uso renovado de la sátira y el rasgo caricaturesco.

En tal sentido, el acentuado humor que preside toda su obra puede considerarse como una digna herencia del género de la caricatura y de su capacidad para representar la pequeña “comedia humana”. Su centro de atención, efectivamente, se dirige hacia las facetas más banales, corrientes y a menudo grotescas del modo de vida de nuestras sociedades. Parafraseando a Baudelaire, podría decirse que las “verdades” por las que siente predilección Martin Parr, son “verdades vulgares”, pero verdades. Su estilo, afianzado ya a mediados de los años ochenta, se sirve del color y de una estética saturada para mostrar la realidad de un

mundo presidido por lo trivial, el exceso, la estandarización, la mediatización y la globalización.

Entre los temas y espacios predilectos de Martin Parr a lo largo de su trayectoria aparecen el tiempo vacacional de las clases medias, especialmente de sus compatriotas británicos, y la playa. Ambos aspectos están presentes en esta imagen titulada *Benidorm*, un lugar al que el autor ha dedicado una atención por menorizada. Aparecen también aquí algunos rasgos fundamentales de su característico estilo, tan proclive a la estridencia visual. Podemos observar el uso del primer plano para convertir el fragmento en signo, la saturación y el contraste de color para resaltar el diálogo del glamour con el mal gusto, y el aislamiento del detalle significativo para pasar de un nivel descriptivo a un nivel simbólico.

El propio Martin Parr declaraba en una entrevista: “Me gustan lugares como Benidorm. No de una forma condescendiente. Me gusta realmente el brillo y el glamour que conlleva la orilla del mar”. Y, efectivamente, aquello que registra su fotografía, es la condensación en la playa turística de un mundo que ante todo se muestra a la mirada del otro, que se resiste a perder los signos del lujo y la ostentación, donde el bronceado es un síntoma y el sedentarismo un adjetivo del ocio vacacional.



CE01358 / Martin Parr (Surrey, UK, 1952)

Benidorm

1998. Colour photograph. 105 x 157 cm

Martin Parr is widely regarded as one of the great chroniclers of contemporary life. His work has instilled new meaning into genre photography, which he has both transformed and subverted, capturing the habits and tastes of our time over the last thirty years: our way of dressing, of eating, of entertainment and leisure, of travelling, of tourism, of socialising. A constant, though not exclusive, presence in his work has been the wide social spectrum we have come to call the middle classes: from the lower middle class to those who have managed to do well and reach a certain standard of comfort and consumption. Parr's favourite method consists in making a constantly renewed use of satire and caricature.

In this regard, the humour underlying his whole body of work might well be seen as a true legacy of the genre of caricature and its power to depict the little “human comedy.” Indeed, his attention usually focuses on the most trivial, ordinary and often grotesque details of the way of life in our societies today. Paraphrasing Baudelaire, we could say that the “truths” Martin Parr feels a predilection for are “vulgar truths,” yet truths for all that. His style, already well honed by the mid-1980s, relies on the use of colour and a saturated aesthetic to bring to the

surface the reality of a world ruled by the banal, excess, standardisation, mediation and globalisation.

Over his career Martin Parr has returned once and again to middle-class leisure, particularly of his own fellow countrymen, and to the beach. Both features are combined in this image bearing the title of *Benidorm*, a location the artist has devoted special attention to. It also contains other recurrent features in Parr's unique style, so inclined to visual garishness. Also worth underscoring is the use of the close up in an attempt to turn the fragment into a sign, saturation and a contrast in colour to highlight the dialogue of glamour with bad taste; and the isolation of key details, thus moving from a descriptive to a symbolic level.

“I like places like Benidorm”, Martin Parr once said in an interview, “but not in a condescending way. I really like the gloss and glamour that goes with the beach.” Indeed, what this photograph depicts is the condensation of the tourist beach in a world that shows itself, above all, to the gaze of the other, that refuses to dispense with signs of luxury and ostentation, in which a tan is a symptom and sedentary life an attribute of vacational leisure.

CE00606 / Ester Partegàs (Barcelona, 1972)

Polylumpious tetraflacidontics R, Y, W

2004. Esmalte sobre acetato. 104 x 182 cm

Polylumpious Tetraflacidontics es una extensa serie que Ester Partegàs ha venido desarrollando y que toma como punto de partida la reproducción de etiquetas de productos alimenticios, y, más en concreto, la descripción de los ingredientes que dicho alimento contiene.

La crítica a la sociedad de consumo es el eje alrededor del que gira toda su obra, la banalización del capitalismo, y nuestra irresistible sumisión al mismo. Pero llama la atención como Partegàs, en lugar de negarlos, reutiliza los materiales más contaminantes e indestructibles de la sociedad industrial para la representación de este asunto: vinilos, acetatos, resinas, plásticos, esprays, etc. Como denuncia de la contradicción en que vivimos, hemos de aceptarla y doblegarnos a ella sin remisión. Partegàs otorga categoría estética a todo lo que poluciona, y se recrea en la infinidad de envoltorios superfluos de los que nos vemos rodeados, así como nos muestra, en letras de escala aumentada, la inmensa cantidad de componentes ajenos que se añaden a los alimentos que consumimos: colorantes, conservantes, emulsionantes, etc. Todo ello en forma fragmentada, en destellos de bonitos colores, compone un cuadro que estamos deseando colgar en el salón de nuestra casa. Porque los objetos cotidianos, hasta

los más banales, y la basura y los detritus que generan, tienen poesía y magia también.

Bolsas de basura de plástico y papel, desechos no reciclables de todo tipo generados por la sociedad de consumo, son elementos también utilizados por Partegàs en instalaciones que critican una vez más los excesos de la sociedad capitalista en la que vivimos, e, igualmente que en la serie comentada, todo ello se presenta con gran primor, lleno de color y alegría aparente, en las salas de exposiciones donde se muestra. “Unidades de pensamiento” es como la artista llama a sus diferentes series.

Esta tensión alrededor del exceso de consumo y sus desechos lo convierte en una burla elegante, denuncia sagaz y paradójica a la vez. Partegàs se apropia de las estrategias de marketing de los envoltorios, donde todo es bonito, brillante y atractivo, y nos los devuelve arrugados y rotos, después de haber sido consumidos y tirados, pero siguen siendo atractivos, como retazos de cuadros pop. Éste es el juego irónico y crítico de Ester Partegàs, que nos recuerda constantemente con esta serie que no somos lo que comemos, sino lo que consumimos. En sus propias palabras: “Mi trabajo es un intento de rescatar el día a día con toda su versatilidad y sus significados conflictivos”.

CE00606 / Ester Partegàs (Barcelona, 1972)

Polylumpious tetraflacidontics R, Y, W

2004. Enamel on acetate. 104 x 182 cm

Riffing on labels for food products and, more specifically, the description of the ingredients they contain, Ester Partegàs has been working for some time on an extensive series she calls *Polylumpious Tetraflacidontics*. The whole of Partegàs' work is undergirded by a critique of consumerist society, the banalisation of capitalism and our unresisting capitulation to it. What is particularly striking is that, instead of countering them, in representing this subject matter Partegàs re-uses some of industrial society's most contaminating and indestructible materials such as vinyl, acetate, resin, plastic, aerosols, etc. In denouncing the contradiction we are caught up in, we must seemingly accept it and inexorably bow to it. Partegàs bestows an aesthetic category on all things polluting, luxuriating in the infinity of superfluous packaging around us and at the same time showing us, in magnified lettering, the boggling amount of extraneous elements added to the food we eat: artificial colouring, preservatives, emulsifiers, etc. And she does so fragmentarily, using flashes of pleasing colours to compose a work we would have absolutely no compunction in hanging on our living-room wall. Because daily objects, even the most banal ones, as well as the waste and debris they degenerate into, are also charged with poetry and magic.

Partegàs uses plastic or paper bin bags and all sorts of non-recyclable waste generated by our consumerist society as elements in installations that, once again, criticise the excesses of the capitalist society we live in. And, as in the above-mentioned series, everything is deftly presented, full of colour and outwardly cheerful in the exhibition venues where it goes on display. Tellingly enough, the artist calls her various series “Units of Thought”.

The tension provoked by the excess of consumerism and its waste turns this into an elegant form of mockery, at once shrewd denunciation and paradox. Partegàs appropriates the marketing strategies of packaging, where everything is beautiful, glossy and attractive, only to return them to us crinkled, crumpled and broken yet nonetheless attractive, after having been used and thrown again like remnants of Pop Art paintings. That is the ironical and critical play of an artist who, in this series, constantly reminds us that we are not what we eat, but what we consume. As Ester Partegàs says, “my work is an attempt to rescue the everyday in all its versatility and all its conflictive meanings.”



CE00769 / Carlos Pazos (Barcelona, 1949)

Nada es como antes

1995. Ensamblaje. 37,5 x 39,5 x 39,5 cm

La singularidad de la obra de Carlos Pazos reside en la combinación de humor y ternura con un no menos visible componente perverso, cuyo resultado consiste en cortocircuitar la sensibilidad del espectador. Pazos realizó estudios de arquitectura y diseño en la Escuela Eina de Barcelona, y en la década de los setenta entró a formar parte del movimiento conceptual catalán, centrando su actividad en la investigación sobre el cuerpo del artista, realizando instalaciones y performances. De esa época datan proyectos como *Vóy a hacer de mí una estrella* (1975) y *Conocerle es amarle* (1977), en los que un Pazos fascinado por el glamour y la transparencia entre vida y obra fabrica un personaje que apenas puede distinguirse de su biografía. En los años ochenta empezaría a producir un arte material compuesto por collages, dibujos y textos, y poco después crearía *assamblages*, del tipo de la obra que aquí comentamos. Confluyen en la creación de ese mundo característicamente abigarrado y kitsch la memoria y el coleccionismo, que es una forma extensa y material de la memoria (en su caso inseparable de la actividad artística). Como el propio Pazos escribe, su propósito no es otro que “cazar y disecar recuerdos para

convertirlos en souvenirs”. Entendemos así mejor sus búsquedas de objetos triviales, ligados a los primeros recuerdos infantiles, esas atalayas desde las que un niño soñador alcanzó a ver un mundo que luego nunca ha podido encontrar. La yuxtaposición, lo fragmentario y la inserción en contextos imprevistos los “diseca”. Y es la relación con el título lo que remata la operación y neutraliza toda posible gravedad o trascendencia.

Con un título como *Nada es como antes*, podíamos esperar una meditación melancólica sobre un pasado mejor. La botella de vino etiquetada con la bandera de España y el oso de peluche (uno de los fetiches de Pazos), todo ello embutido en una chistera colocada sobre un libro, de puro tópico, sin embargo, resulta inservible como monumento. Pero recordemos que se trata de souvenirs, y esa palabra ya casi en desuso, además de remitirnos a un tiempo pasado, introduce una dosis de ironía y distancia que evita que se conviertan en reliquias. Carente de referencia artística alguna, en su trivialidad y exceso de significación al mismo tiempo, es una obra demasiado ácida para ser pop y demasiado dulce para ser dadá.

CE00769 / Carlos Pazos (Barcelona, 1949)

Nothing is Like it Used to Be

1995. Assemblage. 37,5 x 39,5 x 39,5 cm

The uniqueness of Carlos Pazos' practice lies in its inimitable mix of humour and tenderness with a no less visible perverse element which short-circuits the beholder's sensibility. After studying architecture and design at the Eina School in Barcelona, Pazos became a key member of the Catalan conceptual movement in the 1970s, focusing on an investigation into the artist's body in the form of installations and performances. Dating from that period are projects such as *Vóy a hacer de mí una estrella* [I am going to make myself a star], 1975, and *Conocerle es amarle* [To know him is to love him], 1977, in which Pazos, fascinated by glamour and by the permeability between life and work, created a fictional character barely distinguishable from himself. He then began to produce a more matter-based art of collages, drawings and texts in the 1980s and in the following decade he created assemblages like the one at hand. Memory and collecting, an extensive and material expression of memory (and, in its case, inseparable from art), converge in the creation of this typically maximal and kitsch universe. As Pazos himself claims, his goal is to “hunt and dissect memories with a view to turning them into

souvenirs.” This gives us a better understanding of his pursuit of banal objects, tied in directly to childhood memories; those vantage points from where a daydreaming child caught glimpses of a world he was never capable of actually finding. They are “dissected” by juxtaposition, the fragmentary and the insertion into unforeseen contexts. And it is that connection with the title what rounds off the operation and neutralises any possible gravity or transcendence. From a title like *Nada es como antes*, we might have expected a melancholic meditation about some better past. The wine bottle with the Spanish flag on the label, and the teddy bear (one of Pazos' fetiches), all of it stuffed into a top hat placed on a book, no matter how clichéd it may all seem to us, proves itself useless as a monument. That said, we ought to bear in mind that we are talking about souvenirs, a near obsolete term that, apart from returning us to a long-gone era, introduces a certain irony and a distance that forecloses any chance of them becoming relics. With a complete absence of artistic reference, in its banality and at once excess meaning, Carlos Pazos' practice is too caustic to be Pop and too sweet to be Dada.



CE01125 / Perejaume (Sant Pol del Mar, Barcelona, 1957)

Gustave Courbet

2000. DVD. 10'

Gustave Courbet fue un gran aficionado a la caza. A partir de 1857 produjo numerosas pinturas con temas cinegéticos, entre las que destacan las de ciervos, ambientados en paisajes boscosos por lo general bastante oscuros, o nevados. En línea con la pintura animalística barroca, sus composiciones son a menudo dinámicas y dramáticas, y han sido siempre contempladas con distancia por los críticos, que han visto en ellas un producto destinado al mercado del arte y a las clases pudientes, incongruente con la pintura más avanzada en lo social y en lo estético del artista. Algunos de sus contemporáneos se refirieron a Courbet como “un salvaje”; más acertado estuvo Théophile Gautier, en su reseña del Salón de 1859, quien le describía como un artista “rústico”. Seguro que a Perejaume, que vive en la montaña, no le importaría compartir el calificativo. Ambos son artistas paseantes que hacen de la naturaleza un motivo para la reflexión, no solo vital, sino también artística. Ambos han sido subversivos, al frustrar las expectativas del espectador en cuanto a los géneros o los medios artísticos; al hacerlo, reconsideran momentos y formatos de la Historia del Arte. Una de las líneas de trabajo más importantes en la obra de Perejaume ha sido la relación entre territorio y lenguaje, que expresa entre otras cosas la

imposibilidad de una naturaleza virgen en la que la experiencia cultural acumulada no esté presente. La mirada, nos dice, nunca es libre, sino que está mediada por la herencia visual, artística. Y enfatiza esa condición al convertir en un “cuadro” la observación de un grupo de ciervos pastando que constituye la acción del vídeo *Gustave Courbet*. El formato relativamente reducido de la pantalla, apoyada en el suelo (lo que identifica el plano del suelo real con el del vídeo), facilita esa asociación, pero es sobre todo la presencia de la firma del pintor francés la que da la clave de la obra.

Perejaume ha reinterpretado diversas obras de arte del pasado, llevándolas siempre a su terreno. En esta ocasión el afán realista de Courbet es hipertrofiado a través de una grabación de los ciervos que tantas veces fueron motivo de sus cuadros. Pero el mencionado dramatismo de aquél es anulado aquí, irónicamente, al mostrar a los animales como ganado domesticado, lo que implica una negación del romanticismo asociado a las escenas de naturaleza salvaje. Aunque la idea de la pantalla de vídeo como cuadro con movimiento no fuese nueva, Perejaume la utiliza con una complejidad conceptual poco habitual.

CE01125 / Perejaume (Sant Pol del Mar, Barcelona, 1957)

Gustave Courbet

2000. DVD. 10'

Gustave Courbet was highly interested in hunting and, from 1857 onwards, he created many paintings with hunting subjects, including notable depictions of deer located in usually very dark and snowy wooded landscapes. In consonance with Baroque painting of animal subjects, his compositions are often dynamic and dramatic, and have always been regarded with a certain distance by critics, who largely viewed them as a product for the art market and the well-off classes, incongruous with other paintings from his more advanced production, in social and aesthetic terms. Some of Courbet's coevals termed him as “wild”. Théophile Gautier was probably closer to the point when, in his review of the 1859 Salon, he described Courbet as a “rustic” artist. Certainly, from his habitual residence high in the mountains, Perejaume would not mind sharing that tag. Both are strolling artists, who turned nature into a source of reflection, not only about life, but also about art. The two have been subversive inasmuch as they frustrate the beholder's expectations concerning art genres or media. By doing so, they force a rethinking of moments and formats in Art History.

One of the most important lines of investigation in Perejaume's work has been the relationship between territory and language, a bond expressing, among

other things, the impossibility of a virgin nature from which the accumulated cultural experience is absent. The gaze tells us that it is never free, and that it is always mediated by a visual, artistic inheritance. A condition he emphasises by turning the observation of a group of grazing deer that comprises the action of the video-installation *Gustave Courbet* into a “painting.” An association further compounded by the relatively small format of the screen, which is placed on the ground (thus identifying the plane of the actual floor with that of the video), though it is the presence of the signature of the French painter that ultimately provides the key to this work.

Perejaume has reinterpreted many artworks from the past, yet always taking them to his own ground. On this occasion, Courbet's realistic endeavour appears hypertrophied through a recording of the deer that so often acted as a motif for his paintings. But Courbet's dramatic character cited above appears here ironically annihilated by depicting the deer as domesticated animals, thus implying a negation of the romantic trait associated with untamed scenes from nature. And even if the idea of the video screen as a moving painting is not new, Perejaume handles it with rare conceptual complexity.



CE01201 / Concha Pérez (Valladolid, 1969)

Vidrieras

2005. Fotografía digital. 100 x 125 cm

El trabajo fotográfico de Concha Pérez se concibe a partir de la idea de que lo imposible puede terminar siendo posible. Especialmente desde la aparición de los nuevos procesos tecnológicos digitales, la fotografía ha conseguido liberarse de la servidumbre de tener que representar la realidad tal cual aparece, de una manera testimonial y documental. El lenguaje que Baudelaire llegó a calificar en sus inicios vergonzantemente de “criada de las artes”, ha terminado por ubicarse como otra manera de (re)leer y, sobre todo, de (re)hacer la realidad.

Utilizando técnicas informáticas aplicadas a la fotografía, Concha Pérez construye espacios aparentemente cargados de una temperatura de imposibilidad, que convierte en lugares plausibles, a partir de la manipulación de determinados signos visuales previamente capturados. Una silla, un objeto, la huella de una presencia, o la impresión de una ausencia, un elemento arquitectónico que desasosiega y confunde, ciertos retratos de una naturaleza inexplicablemente antinatural, ... son pistas que va dejando sobre la superficie de sus fotografías, a la espera de que el espectador-observador pueda descifrarlas, o al menos intuir las.

Dentro de estas estrategias expresivas, determinados conceptos como pueden ser naturaleza, territorio,

paisaje, ciudad (concebida como una auténtica referencia mental) o arquitectura, se conforman como sus principales rasgos referenciales. En este sentido, la propia artista señala que su obra es “una propuesta de trabajo acerca de las ciudades, de los espacios transitables dentro y fuera de la ciudad, de cómo van cambiando continuamente por las acciones de las personas que las ocupan y transitan por dichos espacios.”

Así pues, los paisajes urbanos, como ocurre en *Vidrieras*, esta fotografía digital, modulan una voz fundamental, conformando espacios que nos resultan familiares, ámbitos domésticos y cotidianos, en los que un rasgo desencajado o descontextualizado nos obliga a percibirlos bajo la sombra de la incertidumbre y el extrañamiento. Formalmente, parte de lugares concretos y determinados que interviene, manipula o complementa, interrelacionándolos con otras presencias visuales, para construir espacios de la posibilidad, cuestionando, en definitiva, la realidad desde una personal lectura de esa propia realidad. Espacios como éste, vacíos y desolados, desarbolados por una memoria aún presente, que cada vez se desvanece con mayor fuerza, habitados por grafiti y deshabitados por la ausencia de sus anteriores moradores. Lugares para la posibilidad pero también para la inquietud.



CE01201 / Concha Pérez (Valladolid, 1969)

Stained Glass Windows

2005. Digital photograph. 100 x 125 cm

Concha Pérez's photographic work is conceived with the understanding that the impossible may end up being possible. Photography has managed to free itself—and this is even more so since the emergence of new digital processes—from the servitude of having to depict reality as it is seen, that is, in a testimonial and documentary fashion. The language that Baudelaire dismissed at its outset as a “servant to the arts” has ended up staking a place for itself as another way of (re)reading and, above all, of (re)making reality. Using computerised techniques applied to photography, Concha Pérez builds spaces that are apparently laden with a certain air of impossibility, which she then turns into plausible places by manipulating certain visual signs she has previously captured. A chair, an object, the trace of a certain presence or the mark of an absence, a disquieting and confusing architectural element, some inexplicably anti-natural portraits... are some of the clues she leaves on the surface of her photographs for the spectator-viewer to decode or at least to intuit.

In the context of these expressive strategies, some concepts such as nature, territory, landscape, city

(construed as a true mental reference) or architecture act as her major referential features. In this regard, the artist herself defines her art as “a working proposal about cities, about passable spaces in and outside cities, about how they are continuously being changed by the actions of the people occupying and moving through these spaces.”

Subsequently, as in this digital photograph *Vidrieras*, cityscapes modulate an essential voice, shaping spaces familiar to us, domestic everyday domains in which an out-of-synch or decontextualised feature forces us to perceive them under the shadow of uncertainty and estrangement. Formally speaking, Pérez starts out from specific places that she intervenes, manipulates or complements, interrelating them with other visual presences in order to build spaces of possibility, in short, questioning reality from a personal interpretation of that reality itself. Empty and desolate spaces such as this, undercut by a lingering though vanishing memory, inhabited by graffiti and uninhabited by the absence of their former dwellers. Places of possibility, but also of malaise.

CE01198 / Peter Piller (Fritzlar, Alemania, 1968)

In Löcher Blicken

Mirando agujeros. 2000-2006. Impresión digital (16 piezas). Medidas variables

Las series que forman la “introducción a lo cotidiano” de Peter Piller trabajan con la incertidumbre y lo inconcluso. No se trata de un álbum sistemático, sino que trata de vaciar de sentido la funcionalidad de sus imágenes y de reforzar un texto oculto. A través de un proceso lento y preciso de selección de diverso material visual, que comenzó sin un objetivo artístico en los años en que trabajaba seleccionando imágenes para una agencia de publicidad, Peter Piller no crea imágenes, sino que las encuentra. El artista recrea una escenificación desde una posición neutral, en un intento por descubrir el modo en que las imágenes construyen significados.

Agrupas así bajo un mismo patrón imágenes encontradas en periódicos, Internet y otros archivos, pero las utiliza alejadas del contexto donde aparecieron por primera vez. El distanciamiento que adopta, lejos de abolir una narrativa asociativa, la refuerza. Sin embargo, cambia el patrón con el que ordena cada una de sus series. Significante y significado han sido liberados de la necesidad de correspondencia alguna,

para que cada espectador pueda construir un modelo de narración. Cualquier indicio puede llegar a ser la primera palabra de un relato, de ahí que sea válido cualquier intento por determinar la razón que reúne a los distintos grupos de personas frente a un agujero, como en la obra que nos ocupa.

En la serie de fotografías de *In Löcher Blicken 1. Archiv Peter Piller (Mirando agujeros 1)* advertimos a primera vista una acción específica en torno a un agujero, pero su objetivo queda oculto. Las pistas quedan expuestas todas a la vez, la identidad de las imágenes no admite jerarquías y la trama lo uniformiza todo. Así, cualquier comentario que podamos hacer sobre las imágenes, más que desvelar una actividad tan trivial como es mirar, parece ocupar un nuevo casillero en nuestro acercamiento a lo cotidiano y los estereotipos. Ante esta situación de vaciamientos e imperfecciones, lo real aparece precisamente donde no lo buscamos. Peter Piller logra señalar de un modo muy simple la arbitrariedad de toda clasificación y lo indescifrable que puede resultar un archivo.

CE01198 / Peter Piller (Fritzlar, Germany, 1968)

Looking into Holes

2000-2006. Digital print (16 pieces). Dimensions variable

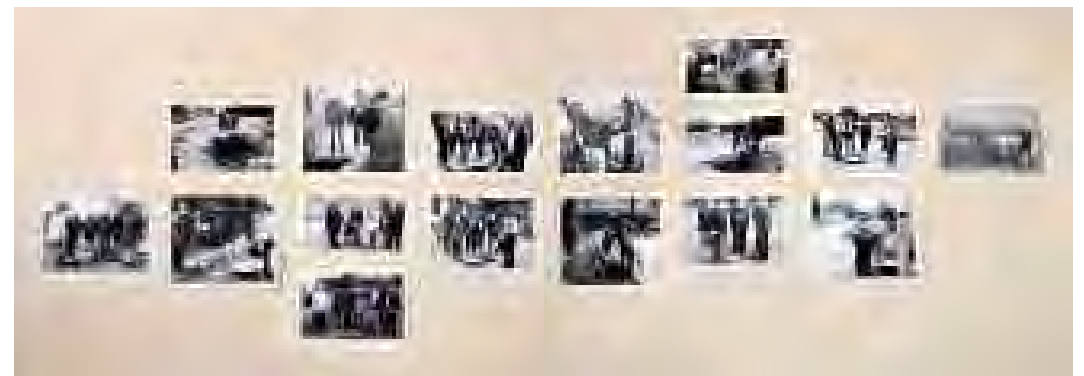
The series of images making up the over one-hundred categories that Peter Piller has defined for his “introduction to the everyday” are located on the side of uncertainty and the unfinished. Far from aspiring to a systematic album of the real, the artist empties his images of all functionality while at once reinforcing a hidden text. Through a painstakingly slow and precise process of selection of a slew of visual material, which he started to compile without any artistic goal in the years when he worked selecting images for an advertising agency, Peter Piller does not actually create images: he finds them. In an attempt to discover how images construe meanings, the artist reenacts a staging from a neutral position.

In this way, Piller classifies images with an identical pattern which he finds in newspapers, Internet or in other archives, although using them for purposes other than their initial intent. But far from abolishing an associative narrative, this distance reinforces it. Notwithstanding, he alters the pattern he employs to organise each one of his series. Signifier and signified have been freed from the need for any

correspondence, thus allowing each spectator to build a narrative. Any clue detected can serve as the first word in a story, hence the validity of any attempt to determine the reason why various groups of people have gathered around a hole, as in the body of work in question.

In the photographs belonging to the series *In Löcher Blicken 1. Archiv Peter Piller [Looking into Holes 1]* we detect, at first sight, a specific action in front of a hole, even though the goal escapes us. All the clues are exhibited at the same time, the identity of the images refuses any hierarchy and the plot unifies everything. Thus, any comment we may make on the images, more than unveiling an activity that strikes us as peculiar as it is inconsequential, seems to occupy yet a new pigeonhole in our approach to the everyday as a place where stereotypes are defined.

In this situation of emptying and imperfection, the real emerges precisely in that place where we are not looking for it. Peter Piller succeeds in highlighting, in a very simple manner, the arbitrariness of any classification and how indecipherable an archive can be.



CE01114 / Jaime Pitarch (Barcelona, 1963)

Cabina

2004. Instalación. 238 x 155 x 92 cm

Box es una clásica garita de conserje del Ensanche barcelonés, de la que su ocupante parece haber desaparecido. La puerta es practicable y en su interior vemos una vieja silla, una bata azul colgada de un perchero, un periódico, un vaso de agua y un flexo encendido, que es la única fuente de iluminación de una obra de apariencia algo siniestra. La inquietud que produce está fundamentalmente provocada por una vibración que la agita levemente y por la sensación de que el habitáculo ha llegado al espacio expositivo teletransportado desde otro lugar y otro tiempo. La obra se presentó en 2004 en la Galería dels Àngels de Barcelona, en el contexto de una exposición titulada *Les fleurs du petit mal* y se expuso al año siguiente en la Galería Fúcares de Madrid. El *petit mal* es el nombre vulgar que se da a las crisis de ausencia provocadas por la picnolepsia, una forma de epilepsia que suele darse en niños. El artista padece esas ausencias y *Box*, junto a otras obras objetuales presentadas junto a ésta, pretendía reflejar la pérdida de control que supone la enfermedad así como restablecer un orden. Otro orden.

Pitarch trabaja a menudo a partir de la apropiación de objetos cotidianos, domésticos, que modifica trastocando sus funciones y sus significados. En el caso de la garita, la simple operación de desplazamiento, de traslación absurda, efectúa ya una reinterpretación del

objeto. Pero no se trata de una construcción original de la que se haya apropiado, sino que el artista la mandó construir a imitación de las que existen en algunos inmuebles antiguos. Oculto en el interior, un equipo de sonido reproduce un zumbido intermitente que se asemeja a una respiración, y su amplificación hace que los cristales de la garita vibren. El artista dijo sobre ella que “es algo así como una cavidad uterina: todos la hemos habitado y ninguno conserva recuerdos de su estancia. Sin embargo creemos conservar sensaciones al respecto”. Se produce, así, una antropomorfización del objeto, que es “animado” por esa respiración; lo que era absolutamente prosaico se convierte en algo irreal. Por otra parte, al tratarse de un dispositivo para la “vigilancia”, el hecho de que esté vacío podría aludir a la ausencia cognitiva por la que se manifiesta el *petit mal*. En *Estética de la desaparición* (1980), Paul Virilio habla sobre la frecuencia con la que todos sufrimos ausencias, pero precisa que el picnoléptico “tenderá a creer (...) que nada existe y que aun si algo existiese no podría ser representado, e incluso si pudiera serlo, en modo alguno podría ser comunicado o explicado a los demás”. *Box* constituye un acertado intento de representación de la ausencia. De un estado intermedio entre la aparición y la desaparición.

CE01114 / Jaime Pitarch (Barcelona, 1963)

Box

2004. Installation. 238 x 155 x 92 cm

Box is a classic caretaker's booth from the Ensanche district in Barcelona from which its occupant seems to have vanished. The door can be opened, and inside it we see an old chair, a blue work coat hanging from a stand, a newspaper, a glass of water and a lamp which happens to be lit, providing the only source of light in a somewhat sinister work. The disquiet produced by this piece is basically grounded in the vibration that moves it slightly and by the feeling that this little space has arrived to the exhibition venue as if tele-transported from another place and another time. The work was seen in an exhibition titled *Les fleurs du petit mal* at Galería dels Àngels of Barcelona in 2004 and the following year at Galería Fúcares, Madrid. Absence seizures or *petit mal* seizures are the common names given to the seizures provoked by pyknolepsy, a type of epilepsy that mostly affects children. The artist himself suffers from those absences, and together with other objectual works presented next to it, *Box* attempts to depict the loss of control involved in this condition as well as to re-establish a type of order. Another kind of order.

Pitarch often works with an appropriation of everyday domestic objects which he alters, disrupting their functions and meanings. In the case of the booth, the mere operation of displacement, of absurd translation

already produces a reinterpretation of the object. But it is not an original construction appropriated by Pitarch: he ordered its construction imitating those from old buildings. Hidden inside the box, a sound system reproduces an intermittent hum reminiscent of breathing, and its amplification makes the glass of the booth vibrate. The artist said that “it is similar to a uterine cavity: we all have inhabited one, but we do not recollect our time there. However, we believe that we still maintain sensations from it.” Thus, what we see here is an anthropomorphisation of the object, “animated” by that breathing. Then, what had been totally mundane, becomes unreal. On another note, as a kind of “surveillance” device, its emptiness could allude to the cognitive absence manifested in the *petit mal*. In *The Aesthetics of Disappearance* (1980), Paul Virilio talks about the frequency with which we all suffer from absences, but making it clear that the sufferer from pyknolepsy “will tend to believe (...) that nothing exists, and that even if anything existed it would not be possible to represent it, and even if it could be represented, it would be absolutely impossible to communicate it or to explain it to others.” *Box* is an attempt to represent absence. An intermediary stage in between appearance and disappearance.



CE01411 / Sergio Prego (San Sebastián, 1969)

Ciclo

2008. Vídeo Betacam SP monocanal. 26' 30"

En diversos trabajos en vídeo de Sergio Prego hemos visto cómo, a partir de la sucesión de instantáneas del cuerpo inmóvil del propio artista, se creaba una ficción de movimiento a través del espacio. Bien utilizando numerosas cámaras que registran desde distintos puntos de vista un mismo momento, bien desplazando la cámara a lo largo de un recorrido. Esas obras se sitúan en la estela de los diversos experimentos que artistas y científicos han desarrollado a lo largo de la historia de la fotografía para estudiar y representar el movimiento, de Muybridge o Marey a Harold Edgerton. Pero van más allá al hacer del espacio un actor principal en la interrelación entre el artista, el lugar y la percepción del espectador, y al cuestionar la estabilidad y el peso de la figura en él. Este vídeo forma parte de un proyecto integrado además por una serie de fotografías titulada *Espacio vacío. Intervalo* y por el dispositivo escultórico *Módulos*, sobre el que se realiza la acción. Concebido para la exposición *El medio es el museo*, organizada por el MARCO de Vigo en 2008, se expuso después en la sala Koldo Mitxelena de San Sebastián en ese mismo año y en la galería Soledad Lorenzo de Madrid en 2009. Dos hombres caminan en unas escaleras de aluminio puestas en horizontal y suspendidas del techo, unas veces por encima de ellas y otras por debajo, colgados con unos

arneses. La pérdida de coordenadas espaciales es total, pues no solo las escaleras que deberían marcar la vertical están tumbadas y las paredes no se encuentran en ángulo recto (la sala es romboidal) sino que la imagen se proyecta invertida, con el techo en la parte inferior, de manera que el avance de los hombres (que vemos cabeza abajo cuando están de pie y viceversa) resulta bamboleante y contrario a las leyes de la gravedad. El hecho de que el vídeo esté grabado en un museo le añade una capa de significado, pues introduce un elemento de crítica institucional al hacer de la experiencia de tal espacio un ejercicio de equilibrismo. La obra se relaciona con otros dos vídeos de 2008: el producido para la Bienal de Sevilla en el que varias personas caminan por las paredes y, al mostrar la imagen girada 90 grados, parecen avanzar en vertical, y el presentado en ARCO, *Bisectriz*, en el que el artista flotaba, en diagonal, en su propia habitación. En todos estos trabajos, junto a la citada subversión de las coordenadas, entra en juego la condición de la "suspensión", una estrategia que ha utilizado frecuentemente Prego no sólo para intervenir de manera no convencional en el espacio sino también como pausa que permite examinar la realidad desde el distanciamiento.

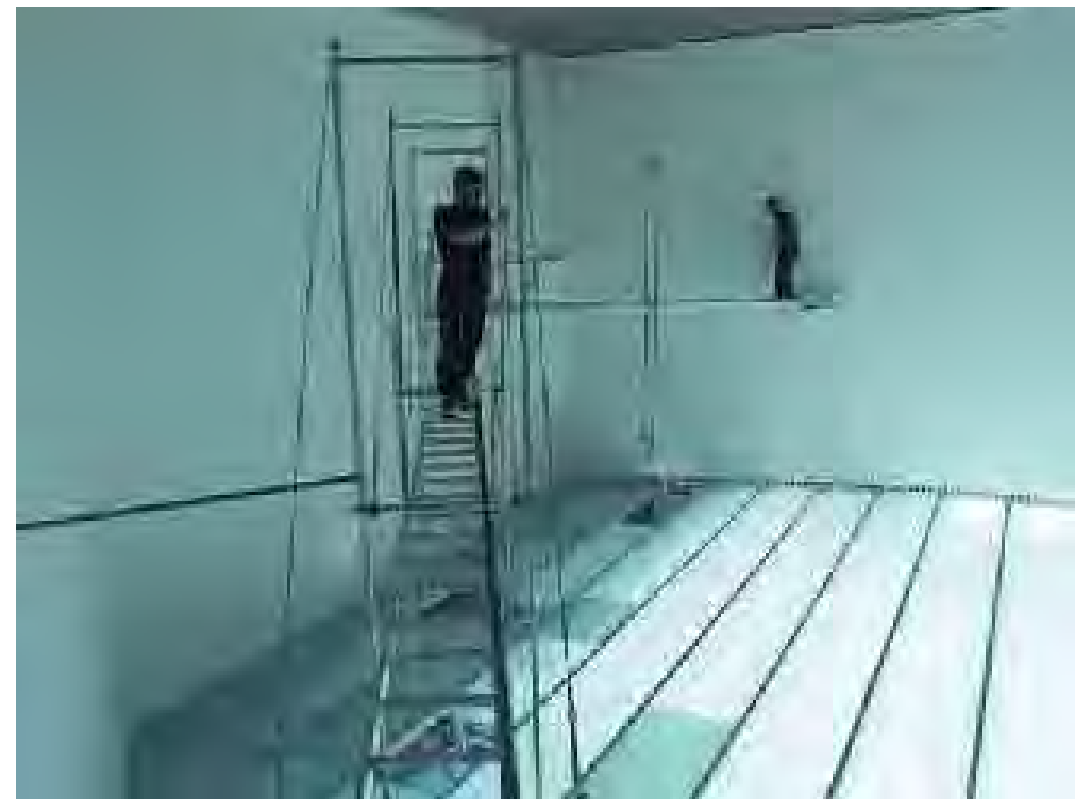
CE01411 / Sergio Prego (San Sebastián, 1969)

Cycle

2008. Single-channel SP Betacam video. 26' 30"

In many of Sergio Prego's video works the artist creates a fiction of movement through space using a succession of images of the still body. He accomplishes it either with many cameras recording the same instant from different viewpoints, or moving a single camera along a trajectory. These works ought to be viewed in the wake of the many experiments artists and scientists have carried out throughout the history of photography to study and represent movement, from Muybridge or Marey to Harold Edgerton. But in this case, they go a step further by turning the space itself into a principle node in the interrelation between artist, place and the perception of the beholder, and through their questioning of the stability and the weight of the figure in it. This video is part of a project also including a series of photographs titled *Espacio vacío. Intervalo* [Empty Space, Interval], and *Módulos* [Units], a sculpture device around which the action is organised. Conceived for the exhibition *El medio es el museo* [The Medium is the Message], organised by MARCO, Vigo, in 2008, it was also exhibited later that year at Koldo Mitxelena, San Sebastian, and in 2009, at Galería Soledad Lorenzo, Madrid. It shows two men walking on an aluminium stair placed horizontally and suspended from the ceiling. Sometimes they move on them, and other times

below them, hanging from harnesses. There is an absolute absence of spatial coordinates, for the stairs that should supposedly mark the vertical are seen in a horizontal position, and the walls do not form a right angle (the space has a rhomboid shape): the image is projected upside down, with the ceiling at the bottom of the image, so as to show a swaying advance of the two men (who we see with their heads upside down when standing and vice versa) in conflict with the laws of gravity. The fact that the video was recorded in a museum adds another layer of meaning, for it introduces an element of institutional critique by turning the experience of that space into a balancing act. The work is connected with another two video pieces from 2008: one produced for the Seville Biennial, with several individuals walking on the walls who, by turning the image 90°, seem to advance vertically; and the other titled *Bisectriz* [Bisectrix] presented at ARCO, with the artist floating diagonally in his own room. In all those works, together with the above-mentioned subversion of coordinates, what is set in motion is a "suspension," a strategy Prego has frequently used, not only to intervene in a non-conventional manner in space, but also as a pause that enables the possibility of examining reality from a certain distance.



CE01385 / Wilfredo Prieto (Sancti Spiritus, Cuba, 1978)

Magia

2004. Instalación. 100 x 320 x 60 cm

El trabajo de Wilfredo Prieto está representado por piezas que en apariencia son situaciones de la vida cotidiana, realizadas con materiales que pueden llamarse pobres y domésticos, con los que interviene en espacios públicos o formalmente expositivos, y cuyo resultado son obras cargadas de poética y otros contenidos de libre interpretación para el espectador. Cuando Wilfredo Prieto tiene una idea, sus energías se concentran en modificarla lo menos posible, escondiendo ese esfuerzo en la propia realidad: “Mis ideas vienen de las experiencias cotidianas, y creo que mi trabajo como artista no es realmente crear esas ideas, sino atraparlas. Las ideas están en el aire, pertenecen a todos”. Prieto simplemente las modula con un giro tensado de tuerca.

En *Magia*, dos bicicletas, una blanca y otra negra, se “abrazan” unidas por su rueda delantera, lo que imposibilita absolutamente su uso práctico. Una subversión de la utilidad original de los objetos es otra de las características de las piezas de Wilfredo Prieto.

La lectura política dentro del contexto de las obras de Prieto es tentación normal en el espectador, aunque el propio artista lo niegue (y nos referimos a obras como *Apolítico*, obra compuesta de 30 banderas de países diferentes donde el color que las identifica se convierte en blanco, gris y negro), y la ambigüedad

quede flotando en el aire. *Café con leche* (2009) y anteriormente la mencionada *Apolítico* (2002), realizada para la 8ª Bienal de la Habana, (2003), son otras dos obras que juegan con la misma dualidad blanco-negro, como ocurre en *Magia*, referente antagónico símbolo de variadas interpretaciones.

Contradicciones tales son componente intencionado en la obra de Wilfredo Prieto, a veces de forma más sutil y otras de manera más obvia. Pero, sin duda, el cuestionamiento político, económico y social a través de elementos tan sencillos como son plantas, limones y bicicletas no está camuflado, sino que se manifiesta a través de señales claramente mandadas por el autor. Y es el espectador el que debe ver e identificar esos posibles conflictos a través de la obra.

Como dice David Armengol, la obra de Wilfredo Prieto está compuesta de “gestos mínimos de incidencia máxima”, ligeras alteraciones que trastocan el uso para el que están hechos objetos tales como banderas, alfombras, grúas, y, en el caso de *Magia*, dos bicicletas, que han sido atadas una a la otra, privándolas de su libertad e independencia, anulando su razón de ser. “Reducir al máximo la metáfora” es el objetivo en palabras de Prieto, como defensa de una banalidad que es sólo aparente.



CE01385 / Wilfredo Prieto (Sancti Spiritus, Cuba, 1978)

Magic

2004. Installation. 100 x 320 x 60 cm

Wilfredo Prieto's body of work largely consists of pieces that apparently reflect everyday life situations. Made in materials which may be termed as poor or domestic, his pieces intervene in public spaces or conventional exhibition venues. The outcome are works rich in poetry and other contents the beholder can freely interpret. When Prieto has an idea, he focuses his energies on altering it as little as possible, disguising any effort as reality itself: “My ideas come from everyday experiences, and I believe that my work as an artist does not actually consist of creating these ideas, but trapping them. Ideas float in the air, they belong to anyone.” What Prieto does is simply modulate them with a tensed turn of screw.

In *Magia*, two bicycles—one black, one white—“embrace” each other, their front wheels connected, thus deactivating any functional use. Subversion of an object's original use value is in fact another characteristic trait in Prieto's pieces.

Spectators will be tempted to engage in a political reading of his overall work, though this is something the artist nonetheless rejects (for instance in *Apolítico* [Apolitical], a piece featuring 30 flags of different countries, with their identifying colours turned into

white, grey and black), instead leaving a sense of ambiguity floating in the air. *Café con leche* [White Coffee], 2009, and the above-mentioned *Apolítico*, 2002, made for the 8th Havana Biennial (2003), are another two works playing with this same black-white duality, just like *Magia*, a conflicting symbol open to differing interpretations.

These contradictions, sometimes subtle and other times more clearly evident, are deliberate components of his work. There is no doubt though that the political, economic and social questioning using such simple elements as plants, lemons and bicycles is not disguised, but is expressed in signals clearly emitted by the artist himself, leaving it to the beholder to see and to identify the possible conflicts in the work.

As David Armengol says, Prieto's work is made of “high impact minimal gestures,” slight alterations that disrupt the use that objects such as flags, rugs, cranes were made for, or, in the case of *Magia*, by tying the two bicycles to each other, depriving them of their individual freedom and independence and annihilating their very *raison d'être*. In Prieto's words, “a maximum reduction of metaphor” is the goal, in a defence of a banality that it is only apparent.

Virginia Torrente

CE00089 / Gonzalo Puch (Sevilla, 1950)

Homenaje a Vermeer

1994. Fotografía en color. 110,5 x 148 cm

Utilizando la fotografía como soporte principal, Gonzalo Puch ha ido incorporando el vídeo en su producción, y sus exposiciones pasaron a tener carácter de instalación desde el año 2007.

El trabajo de Gonzalo Puch gira en torno a las inquietudes sobre el presente en el que vivimos y sobre lo que el futuro nos depara, interrogantes que le llevan a crear unas ciertas escenografías detalladas, a modo de decorados teatrales o sets cinematográficos que luego fotografía, compuestos por series cerradas en sí mismas, pero que van ligándose cada una con la siguiente. En el espacio de su estudio o su propia casa, donde recrea esos ambientes únicos (esos “incidentes”, como los llama el propio autor) para ser fotografiados, conviven elementos encontrados y otros buscados especialmente para la escenografía a retratar. Con estos ambientes cerrados, oscuros en su concepción, pero a la vez sumamente atrayentes para el espectador, el trabajo de Gonzalo Puch es como el de un investigador obsesionado por descubrir algo, pero ni nosotros ni él mismo sabemos bien qué es. Lo dice José Lebrero, que resalta el interés del artista “por la fotografía como documento-ficción, que, más que recrear la realidad, busca modelos

CE00089 / Gonzalo Puch (Seville, 1950)

Homage to Vermeer

1994. Colour photograph. 110,5 x 148 cm

Though photography seemed to be his medium of choice, Gonzalo Puch has been gradually incorporating video into his production with the outcome that, since 2007, his shows have taken on a largely instalational bent.

Puch's work is concerned with the present time we are going through and with what the future holds in store for us, questions that inspire him to create carefully devised stage designs reminiscent of theatre or film sets, which he then photographs. While making up independent series in themselves, each one bears a connection with the next. In the space of his studio or of his own home, where he re-enacts these unique environments (or “incidents” as he likes to call them) to be photographed, found elements coexist with others he intentionally acquires for the tableau he wishes to portray.

Through these conceptually hermetic, dark yet at once hugely visually appealing environments, Gonzalo Puch acts as a researcher obsessed with making a discovery, though neither he nor we quite know what this might be. In fact, José Lebrero underscored the artist's interest “in photography as a document-fiction

ejemplares que existen en un laboratorio”.

Homenaje a Vermeer bien puede haber sido realizada en su propia casa, y, al tratarse de un trabajo de 1994, está ligado a los temas que en esos años le obsesionaban: la luz, la relación de ésta con el arte en general y la pintura en particular (no olvidemos que Gonzalo Puch comenzó su carrera artística como pintor) y los principios de la ciencia ligados a la misma. Este trabajo nos hace pensar que el científico acaba de abandonar la habitación de estudio donde investiga, poblada de mapas y libros, dejando papeles por el suelo, y, como elemento distorsionador, un cohete ardiendo flota en el aire. Todo nos lleva a comprobar que la obra de Gonzalo Puch también tiene un lado hilarante y cómico, que nos acerca al espíritu del científico despistado y loco, y a su vez, al mismo Vermeer y su estudio, y sus preocupaciones obsesivas sobre la luz en el cuadro.

Su obra *Homenaje a Vermeer*, perteneciente a la serie presentada en la última exposición que realizó en la galería Buades de Madrid, se expuso en el proyecto inaugural del CA2M, comisariado por Carlos Urroz, titulado *Levantamiento. Libertad y ciudadanía*, presentado en el año 2008.

which, rather than re-enacting reality, looks for exemplary models existing in a laboratory.”

The artist could well have made *Homenaje a Vermeer* in his own home. Dating from 1994, it mirrors some of the subject matters he was obsessed with at the time: light, the relationship between light and art in general, and painting in particular (we ought to bear in mind that Puch started out as a painter) and its underlying scientific principles. This work would lead us to believe that the scientist has just walked out of the room where he is carrying out his research, filled with books and maps on the walls, and papers strewn on the floor plus the disturbing element of a burning rocket ostensibly floating in the air. Everything seems to suggest that there is also a comic underside to Gonzalo Puch's work, reminiscent of an absent-minded mad scientist and also of Vermeer, his studio and his obsession with light in painting.

His piece *Homenaje a Vermeer*, from the series presented at his last exhibition at Galería Buades, Madrid, was included in *Levantamiento. Libertad y ciudadanía* [Rising, Freedom and Citizenship] the opening exhibition at CA2M, in 2008, curated by Carlos Urroz.



CE01510 / Raqs Media Collective (Jeebesh Bagchi, Nueva Delhi, 1965;
Monica Narula, Nueva Delhi, 1969; Shuddhabrata Sengupta, Nueva Delhi, 1968)

Fragmento para un latento comunista

2007. Cajas de luz. 60,96 x 45,07 cm (cada una)

Raqs Media Collective comenzó su andadura en Delhi en 1992, con el objetivo de ampliar sus intereses en torno al cine documental; recondujeron sus objetivos hacia distintos modos de investigar el entorno urbano. Raqs surge como una exploración de las capacidades de intervención en la vida cotidiana que el arte puede ofrecer. Sus intervenciones, que incluyen la edición de libros, el diseño de programas de código abierto o la realización de películas, se conciben como procesos de intervención capaces de modificar un entorno específico.

Para Raqs, el interés por lo arquitectónico va más allá de su valor formal. El colectivo desarrolla dispositivos de atención en lo urbano que no solamente se ocupan de las deficiencias de los sistemas establecidos. Su objetivo radica en comprender el espacio urbano desde el flujo constante de las relaciones contemporáneas, apelando al establecimiento de un tipo de participación que se desmarca de la tradición estética.

La metrópolis ideada por Raqs rechaza toda noción que considere el entorno global como un espacio determinado por pautas en el que los sectores locales solo pueden asumir mandatos. Su ciudad, por momentos indeterminada geográficamente, es solo reconocible como un entorno informe de tensión social; Raqs investiga la inexactitud y la capacidad de movilidad de cada entramado, pero también las fuerzas ocultas y

centrífugas que lo determinan. Las imágenes y textos que utilizan en sus trabajos no responden a una narrativa lineal, a fin de ofrecer una “poética sin resolver”.

Fragments... nació como una colaboración para el libro *Make Everything New. A Project on Communism* y pasó a formato fotográfico con motivo de la exposición *Fetiches críticos. Residuos de la economía general*, presentada en el CA2M (2010). Las ocho cajas de luz con transparencias fotográficas que integran la obra conforman un ensayo fotográfico. Esta imagen-texto señala aquello que se encuentra latente o escondido. Las imágenes han sido tomadas a través de un plástico translúcido sobre el cual se ha dibujado una serie de flechas que parecen señalar un recorrido. Levemente desenfocado, descubrimos lo que parece ser un espacio de trabajo. A cada una de estas piezas le acompaña a modo de subtítulo un fragmento del *Communist Latento*. Tal como explica la nota que acompaña al título, *latento* “es el antónimo de manifiesto, como aseveración de lo que a todas luces es evidente”.

A través de un ejercicio extraordinario de alusión poética, presentan una suerte de aforismos que modifican la lógica del Manifiesto Comunista de Marx. Con la intención de introducir una filosofía del gasto y el placer, su *latento* deja aflorar una estructura liderada por la abundancia, la poesía y la multiplicidad que supone un reto para una economía restrictiva y localizada.

CE01510 / Raqs Media Collective (Jeebesh Bagchi, New Delhi, 1965;
Monica Narula, New Delhi, 1969; Shuddhabrata Sengupta, New Delhi, 1968)

Fragments from a Communist Latento

2007. Lightboxes. 60,96 x 45,07 cm (each)

Raqs Media Collective started his career in Delhi back in 1992 with the goal of furthering their individual interests in documentary cinema. They readdressed their goals towards various ways of researching into the urban environment. Raqs explores the potentialities for intervening in daily life made possible by art. The interventions of this collective, including publishing books, the design of open source programmes or filmmaking, are conceived as processes with the capacity to alter a specific environment. Raqs Media Collective's interest in architecture goes beyond its purely formal value. The team develops devices focusing on urban aspects, not exclusively dealing with the deficiencies of established systems. The goal is to understand the urban space from the ongoing flow of contemporary relationships, calling for a brand of participation that dissociates itself from aesthetic tradition.

The metropolis as conceived by Raqs rejects any notion considering the global environment as a space constricted by guidelines, and in which local sectors have no other option than to accept mandates. Their geographically undetermined city is only recognisable as a formless environment of social tension. Raqs explores the indeterminacy and the power of mobility of every structure, but also the hidden and centrifugal forces defining it. With a view to constructing an “unresolved poetics”, the images and texts used in their works do not

respond to a linear narrative. *Fragments...* came about as a collaboration for the book *Make Everything New. A Project on Communism* and was transferred to photographic format for the exhibition *Fetiches Críticos. Residuos de la economía general* [Critical Fetishes. Residues of the General Economy], presented at CA2M in 2010. The eight lightboxes with photographic transparencies informing the work compose a photographic essay: an image-text exploring what remains latent or hidden.

The images have been taken through a translucent plastic on which a series of arrows seemingly outlining a path have been drawn. Slightly out-of-focus, we intuit something that has the appearance of a working space. Each one of the pieces is accompanied, as in a subtitle, by a fragment of the *Communist Latento*. As explained in the note accompanying the title, *latento* is an antonym of manifiesto, inasmuch as an affirmation of what is clearly evident.

Through an extraordinary exercise in poetic allusion, the collective presents a sort of aphorism that alters the logics of Marx's Communist Manifesto. Wishing to introduce a philosophy of expenditure and pleasure, their *latento* allows a structure to come to the surface, a structure driven by abundance, poetry and by multiplicity that poses a challenge to a restrictive and localised economy.

Mariano Mayer



CE00142 / Humberto Rivas (Buenos Aires, 1937; Barcelona, 2009)

Corbera de Ebro

1998. Fotografía en blanco y negro. 23,5 x 47 cm

El trabajo fotográfico de Humberto Rivas es uno de los más singulares dentro del panorama de la fotografía española del último cuarto del siglo pasado. Desde su llegada a España procedente de Argentina en 1976 hasta su muerte, su figura no solo destacó muy pronto, sino que además ejerció una enorme influencia sobre diferentes generaciones de fotógrafos. La personalidad de su obra, alejada de las diferentes corrientes y posiciones dominantes en los años setenta y ochenta, aparece recorrida por un acentuado clasicismo y dotada de una estimable precisión técnica.

En su trayectoria transitó fundamentalmente por dos géneros fotográficos bien definidos: el retrato y el paisaje. Sus retratos, que retoman y personalizan con eficacia una herencia que pasa por nombres como August Sander, Richard Avedon o Irving Penn, están caracterizados por la concentración sobre el rostro del personaje y su mirada. Dos elementos a partir de los cuales construye una compleja trama entre expresión y psicología, apariencia y esencia.

En cuanto al paisaje, su práctica está orientada fundamentalmente hacia el registro de arquitecturas, conformando un tipo muy característico de “paisajes arquitectónicos” donde se combinan a la perfección las atmósferas oníricas o rememorativas, el uso dramático

y teatral de la iluminación y una precisa lectura de la forma arquitectónica. Al igual que ocurre en sus retratos, en estos paisajes trata de extraer, a través de una específica y muy controlada construcción fotográfica, la realidad que aguarda bajo la superficie. Es el caso de la fotografía *Corbera de Ebro*, perteneciente al proyecto *Huellas de la Guerra Civil*. Con *Huellas* Humberto Rivas ahonda en la memoria visible de la Guerra Civil Española, con un enfoque que resulta tan rememorativo como testimonial. Aborda, por una parte, la recuperación de la historia, la expresión del sufrimiento y la derrota de los sueños, y, por otra, la materialización de la memoria, a través de los restos que aún perduran y dejan ver las “huellas” de la guerra en diferentes poblaciones o emplazamientos.

En esta fotografía aparecen muchas de las claves de su estilo: su maestría en el tratamiento de la noche y la oscuridad, algo que le permite dilatar el tiempo e instalar una duración dramática en la imagen; la transformación de la ruina en espectro, en este caso espectro de la historia; o convertir el perfil y el esqueleto de los edificios en verdaderos personajes de un decorado de sombras. El paisaje después de la batalla se ha transformado aquí en un escenario para la representación del recuerdo.



CE00142 / Humberto Rivas (Buenos Aires, 1937; Barcelona, 2009)

Corbera de Ebro

1998. B&W photograph. 23,5 x 47 cm

Humberto Rivas' practice is one of the most singular within the field of Spanish photography in the last quarter of the 20th century. Soon after his arrival in Spain from Argentina in 1976 he began to make a name for himself and then continued to exert enormous influence on various generations of photographers right up until his demise. The personality of his work, removed from the various prevailing movements of the 1970s and 1980s, is laced with an accentuated classicism and outstanding technical dexterity. Rivas' trajectory travelled along two well-defined parallel tracks: portraiture and landscape. His portraits, effectively revisiting and personalising the legacy of authors like August Sander, Richard Avedon and Irving Penn, are notable for their focus on the model's face and his/her gaze. The artist uses these two elements as a point of departure from which to construct a complex plot somewhere between expression and psychology, appearance and essence.

As far as landscape is concerned, his practice basically explored how architecture is recorded and registered, creating a highly characteristic typology of “architectural landscapes” where atmospheres infused with a sense of reverie or remembrance are combined to perfection with a dramatic theatrical use of lighting

and a truthful reading of architectural form. Similarly to his portraits, in these landscapes Rivas wished to extract the reality that lies beneath the surface through a specific, highly controlled photographic construction. That is the case of the photograph *Corbera de Ebro*, made in 1998 and belonging to his project *Huellas de la Guerra Civil* [Traces of the Civil War], in which Humberto Rivas mined the visible memory of the Spanish Civil War with an approach that is both commemorative and testimonial. On one hand, he deals with the recovery of history, the expression of suffering and shattered dreams; on the other, with the materialisation of memory through the remains that have survived and contain “traces” of the war in a number of towns or locations.

This photograph speaks to many of the keys elements in Rivas' style: his mastery in the treatment of nighttime and darkness, allowing him to extend time, lending a dramatic duration to the image; the transformation of the ruin into a spectre, in this case, into a ghost of history; or turning the profile and framework of buildings into true characters in a setting of shadows. Here the landscape after the battle is transformed into a stage for the enactment of memory.

Alberto Martín

CE01012 / George Rousse (París, 1947)

Madrid Noir

2006. Fotografía en color. 166 x 130 cm

Fue en 2006, con motivo de la exposición *El espacio interior* de la Sala Alcalá 31, cuando George Rousse llevó a cabo la intervención de dos escaleras de la misma, que tuvo como resultado esas dos obras, negativo una de la otra, llamadas *Madrid Noir* y *Madrid Blanc* que pudieron apreciarse al tiempo que tal intervención. De esa manera el artista francés permitía el libre acceso a la génesis y el sentido del conjunto de su trabajo.

Quizá lo primero que haya que aclarar sea algo tan obvio como que *Madrid Noir* (igual que su melliza) es una fotografía, una imagen que muestra casi por arte de magia la transformación de un lugar anodino y de paso en la forma de acceder a un lugar nuevo donde los límites de la percepción se amplían.

El procedimiento de Rousse, aquí y siempre, consiste en la intervención sobre la arquitectura de edificios no representativos (durante un tiempo tuvo preferencia por lugares desolados como antiguas fábricas, ruinas contemporáneas). Aplica pintura a las superficies de un área acotada y destacada del resto gracias al color, para cuyos límites se vale de técnicas anamórficas de subversión de la perspectiva, convirtiendo a la arquitectura, sus volúmenes y vanos en soporte y superficie de lo pictórico.

A continuación, el artista procede a fotografiar esa

escena desde un determinado ángulo y con determinadas lentes (a menudo, de gran angular) para alterar la anamorfosis pictórica y lograr la forma definitiva de la zona de color destacada. En el caso de *Madrid Noir*, de una escalera oscurecida brota un círculo blanco, como una luz al final del túnel.

El resultado es una imagen bidimensional donde una realidad tridimensional se convierte en ese lugar nuevo: una realidad imaginada que toma vida mediante la alianza del espacio arquitectónico, la transformación escultórica, la pintura y la fotografía. Nueva realidad, icónicamente dramatizada, acaso paradójicamente, *reauratizada*.

La doble intervención física y fotográfica que George Rousse lleva a cabo sobre la realidad, su desmaterialización del objeto físico para transformarlo en fotográfico, muda el espacio en algo aéreo, hecho de color, de ambiente, algo espiritual. El valor que da a la realidad original sobre la que imagina la transformación le lleva a emplear una cierta clave de transparencia pictórica que hace que la parte del volumen sobre el que interviene no quede borrada o anulada, sino resaltada. El color lo impregna sin borrarlo y da lugar a un cubículo imaginario, un rincón donde la fuga de la percepción, ampliada tras provocar la duda en lo que vemos, es posible.

CE01012 / George Rousse (Paris, 1947)

Madrid Noir

2006. Colour photograph. 166 x 130 cm

Coinciding with his exhibition *El espacio interior* at Sala Alcalá 31 in 2006, Georges Rousse carried out an intervention on two stairs in the venue. The two works titled *Madrid Noir* and *Madrid Blanc*—one the negative of the other—are the result of the intervention and were on display in the exhibition at the same time as the actual intervention itself. In this way, the French artist gave viewers an unprecedented insight into the genesis and the meaning of his work. First of all it might be necessary to clarify something as obvious as the fact that, just like its pair, *Madrid Noir* is a photograph, an image showing, as if by art of magic, the transformation of an anodyne transitory place into a way of accessing a new space where the limits of perception are expanded.

Here, as always, Rousse's working method involves an intervention in the architecture of non-representative buildings (for some time he focused on abandoned venues such as factories, contemporary ruins). He applies paint to the surface of a delimited area, the colour making it stand out from the rest of the space. To demarcate the limits he applies anamorphic techniques of subversion of perspective, thereby turning the architectural space, its volume and openings into a support and surface for the painterly.

Afterwards, the artist proceeds to photograph the scene from a precise position and angle and with a

particular (often wide-angle) lens to alter the pictorial anamorphosis and thus achieve the definitive form of the highlighted coloured area. In the case of *Madrid Noir*, a white circle stands out from a darkened stairs, as if it were the light at the end of a tunnel.

The end result is a two-dimensional image, turning a three-dimensional reality into a new place: an imagined reality that comes to life through an alliance between architectural space, sculptural transformation, painting and photography. A new reality that is iconically dramatised and, perhaps paradoxically, reauratized.

The double physical and photographic intervention Georges Rousse practices on reality, his dematerialisation of the physical object only to transform it into a photographic one, turns the space into something aerial, made of colour and atmosphere; into something spiritual. Because of the value he lends to that original reality whose transformation he imagines, he uses a certain key of painterly transparency that means that part of the volume on which he intervenes is not erased or annulled, but actually enhanced. The colour permeates it but does not eliminate it, giving rise to an imaginary cubicle, a corner where a fugue of perception—expanded after first making us question what we are seeing—becomes possible.



Abel H. Pozuelo

CE01399 / Ángel de la Rubia (Oviedo, 1981)

Caza de jabalí

2008. Fotografía en color. 120 x 147 cm

¿Cómo ampliar el concepto de la fotografía documental? ¿Cómo encontrar vías transversales para hablar a la vez de subjetividad y memoria histórica sin reproducir lecturas hegemónicas? ¿Cómo equiparar observación estética, vida cotidiana y participación? El trabajo de Ángel de la Rubia no responde a tales preguntas; por el contrario, se ocupa de generar más interrogantes. Y lo hace porque son ellas las que despiertan su interés por la memoria y su vinculación con un presente en constante cambio.

Esto le permite sumergirse en problemáticas complejas, como la documentación gráfica de las excavaciones realizadas en Oviedo por la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, llevada a cabo en la fosa de Valdediós, o la desaparición de Yugoslavia y las consecuencias del fin de la guerra fría en la Europa del Este. Las modificaciones ocurridas en Asturias durante los últimos años también son uno de los objetos de atención del artista, que detecta en el entorno cambios sustanciales que por momentos no son tan visibles. Pola de Laviana y la cuenca del Nalón constituyen el escenario de la serie *Round Granny*, a la que pertenece la fotografía *Caza de jabalí*. Se trata de una serie de fotografías en las que Ángel de la Rubia logra localizar en una zona geográfica específica las diversas estructuras familiares y los

ritos de pasaje y festividad. Ofrece así momentos de reflexión donde los vínculos establecidos entre unos y otros parecen encontrar su razón de ser. Dirige su obra hacia una “ontología rural”, cuyas conclusiones no quedan cerradas. Aunque en una primera instancia nos proponga una lectura arraigada en la precisión de las costumbres y en la documentación de un entorno, cada una de estas imágenes, más que fijar un movimiento, lo promueve. Facilitan una trama flexible, donde las identidades no responden a ningún arquetipo. Ángel de la Rubia narra y registra la desarticulación de una estructura de producción económica minera y las modificaciones que ésta genera en la trama social. Pero también refleja aspectos atávicos de la región, como la matanza de animales y la relación física que estas prácticas provocan; como ocurre en *Caza de jabalí*, cuya incorporación a esta Colección es el resultado de un diálogo iniciado por el artista con la Comunidad de Madrid con motivo de la exposición *Aquí. 4 fotógrafos desde Madrid* (Sala de Exposiciones Canal de Isabel II, 2009). Este interés por “los aspectos más físicos de la experiencia”, como el propio artista señala, hace que su reflexión adquiera una cualidad más táctil que antropológica, en un gesto que pretende suspender los parámetros del género.

CE01399 / Ángel de la Rubia (Oviedo, 1981)

Boar Hunting

2008. Colour photograph. 120 x 147 cm

How is it possible to expand the concept of documentary photography? How do we find transversal ways of talking at once about subjectivity and historical memory without falling back on the reproduction of hegemonic readings? How do we put aesthetic observation, daily life and participation on an equal footing? Ángel de la Rubia's practice does not set out to answer these questions. On the contrary, what it does is formulate new problems. And it does so because it is this kind of question that spurs his interest in memory and its connections with an ever-changing present.

It permits him to explore complex issues, such as the graphic documentation of the excavations carried out in the mass grave of Valdediós, in Oviedo, by the Association for the Recovery of Historical Memory, or the disappearance of Yugoslavia and the consequences derived from the end of the Cold War in Eastern Europe. The changes undergone by Asturias in recent years are yet another focus of attention for this artist, who begins to notice substantial changes in the environment that are not yet visible. Round Granny, the series from which the photograph *Caza de jabalí* is taken, is set in Pola de Laviana and the Nalón basin. In this photographic series, Ángel de la Rubia manages to locate the various family structures, rites of passage and festival rituals existing in a specific

geographic area. Here, he creates moments of reflection where the connections between one and the other seem to find a *raison d'être*. De la Rubia focuses his practice as a “rural ontology,” whose conclusions are all but closed. And even though he initially proposes a reading grounded in the precision of customs and in the documentation of a certain milieu, instead of fixing a movement, what each one of these images does is to promote it. They enable a flexible script in which identities do not correspond to any archetype. Ángel de la Rubia narrates and records the disarticulation of a mining economic production system, and the alterations it brings about in the social fabric. But he also reflects the atavistic aspects of the region, such as the killing of animals and the physical bonds generated by such practices. That is what happens in *Caza de jabalí*, a piece which entered this collection as the outcome of a dialogue initiated by the artist with the Region of Madrid on the occasion of the exhibition *Aquí. 4 fotógrafos desde Madrid* [Here. 4 Photographers from Madrid] at Canal de Isabel II exhibition venue in 2009. As the artist himself claims, that “interest in the most physical aspects of experience” lends his reflection a quality that is more tactile than anthropological, in a gesture aimed at suspending the parameters of genres.



CE01466 / Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, Alemania, 1958)

Jpeg NY 15

2007. Fotografía digital. 263 x 188 cm

Esta fotografía en color está fechada en 2007, año en que Thomas Ruff dio por concluida su serie dedicada a los *Jpegs*. Da comienzo cuando Ruff coincide en Nueva York con el ataque del 11 de septiembre de 2001 y toma abundantes fotografías que a la postre resultan veladas, lo que le lleva a empezar a buscar imágenes de Internet en baja resolución y a jugar con ellas ampliándolas a gran escala, consiguiendo un desajuste de sentido y la re-estilización de una imagen del horror, mediante la distancia.

Este método ha sido empleado desde entonces por el fotógrafo alemán, que ya antes se había preocupado por el tema de la percepción de lo arquitectónico, la confección del retrato de personas anónimas y la noción del paisaje urbano bajo un tratamiento similar al de las retransmisiones con visión nocturna de la Guerra del Golfo, así como había comenzado a usar las imágenes de Internet en una serie sobre el desnudo. Siempre ha estado interesado en el valor de la técnica, las propiedades de la imagen fotográfica y la escala. Precisamente, en *Jpeg NY 15* lo primero que desarma es su escala. Sus casi tres metros de alto por dos de ancho atraen nuestra atención y en seguida nos subyugan. Se trata de una de las terribles imágenes desde el aire de los edificios derrumbándose, justo en el momento de colapsar: una gran columna de ceniza

y polvo ascendiendo y una nube expandiéndose horizontalmente, dejando pequeños a los rascacielos adyacentes.

El efecto de la imagen resulta impresionante pese a la realidad y terribles consecuencias que hay detrás. El gris de la ciudad y el derrumbe contrastan con un río Hudson en tonos violáceos, componiendo una estampa sobrecogedora y hermosa, lírica e inolvidable. La distancia fotográfica que provoca la vista aérea recuerda en algo a la de la gasolinera ardiendo en *Los pájaros* de Hitchcock. Pero a ella se suma la distancia de la aberración técnica. Mediante la ampliación de esa imagen de escasa resolución surge la estructura de píxeles que conforman la realidad atómica de la misma, permitiendo asomarse a la ficción de realidad y a un plano de abstracción al que da lugar el uso de la tecnología.

En ese sentido, la reflexión de Thomas Ruff sigue la pista de la ambigüedad en la captación fotográfica de la realidad. Imagen hermosa o terrorífica. Imagen objetiva o cargada de subjetividad. Imagen real o montaje ficticio. Todo ello a la vez es *Jpeg NY 15*: un crimen y un hermoso paisaje desde el aire, una señal visual donde la dura ampliación de una imagen mil veces vista pone de relevancia sus contradicciones como ventana a la verdad.

CE01466 / Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, Germany, 1958)

Jpeg NY 15

2007. Digital photograph. 263 x 188 cm

This colour photograph dates from 2007, the year when Thomas Ruff decided to bring to an end his series of *Jpegs* which he had started in 2001, when the artist happened to be in New York during the 9-11 attacks and took a large number of photographs which turned out to be exposed. This led him to start looking for low-resolution Internet images and to play with them by enlarging the pictures to extreme sizes. The result was a disruption of their meaning and a re-stylisation, by means of distance, of an image of horror.

The German artist made regular use of this method afterwards, replacing his prior concern for issues such as the perception of the architectural, the portraiture of anonymous characters and the notion of urban landscape, undertaken with a treatment similar to the night vision broadcasting used in the Gulf War. He also began to use Internet images in a series about the nude. Ruff has always been very interested in the value of technique, the qualities of the photographic image and scale.

It is precisely the scale that initially overawes us about *Jpeg NY 15*. Measuring nearly three metres high by two long it draws our attention and immediately enrals us. It is one of those terrible images taken from the air of the buildings falling down, seen precisely

at the moment of collapsing: a large column of ashes and dust ascending and a cloud expanding horizontally, dwindling the adjacent skyscrapers.

Notwithstanding the terrible consequences behind the image, its effect is impressive. The grey of the city and of the collapse contrasts with the Hudson river in purplish tones, composing a moving and beautiful, lyrical and unforgettable view. The photographic distance resulting from the aerial view is somewhat reminiscent of the burning petrol station we saw in Hitchcock's *The Birds*, but here with the addition of the technical aberration. The enlargement of the low-resolution image brings the pixel structure of its atomic reality to the fore, allowing us to look at a fiction of reality and at a plane of abstraction that is a by-product of the use of technology.

In this regard, Thomas Ruff's reflection tries to trace the ambiguity of the photographic capturing of reality. An image that may be either beautiful or horrific, objective or loaded with subjectivity, real or responding to a fictional tableau. *Jpeg NY 15* is all rolled into one: a crime and a beautiful landscape seen from the air, a visual sign where the unforgiving enlargement of an image seen a thousand times before brings its contradictions to the surface, as if in a window looking onto reality.



CE01092 / Francesc Ruiz (Barcelona, 1971)

World Nights (Collection)

Noches del mundo (colección). 2007. Instalación. 26 x 80 x 20 cm

El mundo, la noche, la ciudad, la gente, son todos elementos básicos recogidos en la iconografía de los cómics de Francesc Ruiz. Buceando en tribus urbanas y en todos los tejidos del extracto de la ciudad, la insaciable curiosidad del artista no descansa nunca en su recorrido por lugares que pueden ser los más oscuros bares de ambiente, un parque en domingo, la ciudad de Tokio durante un viaje, o el mismo Corte Inglés de su ciudad natal.

Utilizando el cómic como punto de partida, Ruiz incorpora a este medio multitud de novedades a partir de su visión como artista y, a su vez, hace que el cómic pase a ser parte del mundo “culto” del arte contemporáneo y las salas de exposiciones. Al trabajar el soporte cómic desde dentro y también desde fuera, en su investigación por la extensión de este género, no solo ha publicado multitud de libros de viñetas diseñados por él mismo en su tradición más formal, sino que, como en el caso de *World Nights (Collection)*, el contenido pasa a ser una metacreación, y la pieza se convierte en una balda con ocho ejemplares de la publicación; o bien en una escultura, una maqueta constructiva realizada con una tirada completa del cómic editado para ello y que simula una ciudad entera; o incluso, como hizo en el Centro de Arte Santa Mónica en el año 2006, la pieza se amplía hasta convertirse en un quiosco de calle, en el que solo

hay cómics y tebeos a la venta, todos ellos escritos y realizados por el propio Francesc Ruiz. El cómic expandido se convierte en instalación en la evolución de la obra del artista, pero sin olvidar nunca que las piezas que la conforman, el contenido original de dichos cómics, siempre están creados por Francesc Ruiz, porque son la esencia de su trabajo. El aspecto autobiográfico también es importante en su obra, y en variadas ocasiones hemos podido verle como protagonista de sus propias viñetas.

El propio autor nos habla de su relación con el cómic: “Por un lado, llegué a él desde la representación de la multitud, los grupos, asociado a una determinada densidad de imagen, y de ahí aparece de manera muy natural (...) Pero, sobre todo, da la posibilidad de representar y dar visibilidad inmediata a diversos asuntos. Entre otros muchos aspectos, me interesa el cómic como visibilización de la cultura gay (...) El cómic como producción cultural es tan viejo como el cine. Lo importante es que es un medio ágil para transmitir ideas y considero que tiene un potencial increíble (...) El cómic tiene la capacidad de reflejar más cosas de las que está contando. Y a mí me interesa todo ese potencial del cómic y cómo puede inmiscuirse de muchas maneras. Y me interesa más todo ese peso del cómic que no el dibujo en sí.”

CE01092 / Francesc Ruiz (Barcelona, 1971)

World Nights (Collection)

2007. Installation. 26 x 80 x 20 cm

The world, the night, cities, people... are all basic elements in Francesc Ruiz's comic book iconography. Exploring the workings of urban tribes and foraging in all the layers of the city's underbelly, the artist's keen sense of curiosity never abates in his exploration of places ranging from seedy gay bars to the Corte Inglés department store in his hometown, not forgetting a typical park on Sunday or a trip to Tokyo. Taking the comic as a point of departure, Ruiz splices it with new elements coming from his vision as an artist. However, this is a two-way journey that also brings the comic into the “highbrow” world of contemporary art and exhibition venues. Working with the medium of comics as an insider, and also an outsider, in a process of research aimed at pushing back the limits of the genre, Ruiz has not only published many formally conventional comic-strip books he has created himself, but, as in the case of *World Nights (Collection)*, the actual content is often a meta-creation and the piece becomes a shelf with eight copies of the publication, or a sculpture, for instance a constructive model made using a complete issue of the comic published with that purpose in mind, simulating a whole city; or, as at Centro de Arte Santa Mónica in 2006, the piece is expanded to become a street newsstand, exclusively displaying comic books and

magazines, all of them written and created by Francesc Ruiz himself. As such, in the artist's evolution, the expanded comic becomes an installation, but without forgetting that the constitutive elements—the original content of those comics—are invariably created by Ruiz because they embody the very essence of his work. The autobiographical aspect is also substantial to his creative process and he sometimes depicts himself in his own strips.

In explaining his relationship with comics, the artist said: “On one hand, I arrived there through representing crowds, and groups, combined with a certain density of image, and there, it all seemed very natural (...) But, above all else, comics give you the chance to portray and give immediate visibility to a range of subjects. Among other things, I am interested in comics as a means of bestowing visibility on gay culture (...) As a cultural product, the comic is as old as cinema. What matters is that it is a dynamic means of conveying ideas and I believe it has huge potential (...) Comics have the power to reflect many more things than they normally talk about. I am fascinated by this potential of comics and their ability to interfere in many unforeseen ways. I am more interested in all the traces comics leave behind them than in the actual drawing itself.”



Virginia Torrente

CE01177 / Fernando Sánchez Castillo (Madrid, 1970)

Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago

Gato rico muere de ataque al corazón en Chicago. 2003. Instalación. 80 x 200 cm

Para la 26ª Bienal de Sao Paulo, celebrada el año 2004 bajo el comisariado de Alfons Hug, y la última que contó con representantes individuales de cada país, Fernando Sánchez Castillo recibió el encargo de realizar una pieza como artista oficial de España. Hay bastante ironía entre esta oficialidad caduca, el título de la Bienal, *Contrabandistas de imágenes en el territorio libre*, y la propia obra de Fernando Sánchez Castillo, que siempre ha estado en contra de lo establecido como políticamente correcto y ha utilizado sus imágenes como símbolo del derribo de la iconoclasia, persiguiendo poner la historia en su sitio, especialmente la de España, a través de sus símbolos más rancios. El poder y la condición humana, doblegada ésta al primero tantas veces, son el eje de la obra de Sánchez Castillo, incansable combatiente que recurre a los símbolos del franquismo y otras dictaduras para hacer que no nos olvidemos de un pasado, y, sobre todo, de la realidad existente detrás de la parafernalia de la representación.

Volviendo a la 26ª Bienal de Sao Paulo, Sánchez Castillo tuvo la oportunidad de realizar una obra con un gran presupuesto de producción, que dio lugar a *Rich Cat...*, que es un vídeo de larga duración donde, a través de un relato más o menos formalmente cinematográfico, cuenta las desventuras de una revolución imaginaria, de una inmensa cabeza de Franco, y de su redescubrimiento tras el paso de los años cual resto

arqueológico de mayor o menor valor.

Este *documental* tiene un precedente en la obra que aquí nos atañe, a modo de luminoso de feria, en el que el público simplemente contempla el texto-título de la pieza, realizado con bombillas, recurso utilizado otras veces por el autor para lanzar mensajes de tipo incendiario cargados de doble sentido.

Rich Cat... hace mención al título de la noticia más anodina e intrascendente que se haya podido publicar en un periódico. El titular apareció en un diario de Brasil en abril de 1968, fecha del golpe de estado que instauró a los militares en el poder y que supuso el principio de un periodo tenebroso en la historia del país. La noticia es motivo de arranque de la pieza y representa las terribles consecuencias que puede tener la ocultación de hechos importantes y desagradables a través de la censura de noticias y la manipulación de la prensa, con el fin de dirigir la atención popular hacia un relato que, más que intrascendente, es surrealista. Efectivamente, la noticia hablaba de un gato rico de Chicago que muere de un ataque al corazón, porque no se podía hablar de lo que se debería hablar, que era el golpe militar.

Al transferir el titular a luminoso de feria, el desconcierto, la denuncia y la rechifla son mayores por parte del autor, que ha utilizado el mismo recurso con otras célebres frases tales como *La calle es mía* o *Vivo sin trabajar*.

CE01177 / Fernando Sánchez Castillo (Madrid, 1970)

Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago

2003. Installation. 80 x 200 cm

For the 26th Sao Paulo Biennial in 2004 curated by Alfons Hug, the last one to feature individual representatives from each participating country, Fernando Sánchez Castillo was commissioned to make a piece as Spain's official artist. There is plenty of corrosive irony holding together an amalgam of outdated officialdom, the title of the biennial *Image Smugglers in a Free Territory*, and the very work of Sánchez Castillo, an artist who has invariably cut against the grain of what is accepted as politically correct and used his images to portend the demolition of iconoclasm in an attempt to put history—and particularly Spain's history—in its rightful place through a reworking of its musty old symbols.

Power and the human condition, the latter so often subservient to the former, are ever-present in the work of Sánchez Castillo, a tireless fighter who uses the symbols of Francoism and other dictatorships in his mission to stop us from forgetting the past and, more especially, the reality subtending the whole paraphernalia of representation.

Returning to the 26th Sao Paulo Biennial, Sánchez Castillo was given a chance to create a high budget production which give rise to *Rich Cat...* This ended up in a long-feature video in which he uses a more or less formally cinematic narration to recount the misfortunes of an imaginary revolution, of a huge bust of

Franco and its rediscovery after the passing of time as an archaeological finding of some significant worth.

That *documentary* has a precedent in a work almost like a flashing funfair sign in which the public simply contemplates the light bulb text-title of the piece, a device the author has used on other occasions to post inflammatory messages charged with double meaning.

Rich Cat... borrows its title from one of the most trite and trivial piece of news ever published in a newspaper. The headline appeared in a Brazilian paper in April 1968, the day of the military coup that ushered in a sinister period in the country's history. The information serves as the starting point for the piece, insinuating the terrible consequences of concealing vital, unpleasant facts by censoring information and manipulating the media, distracting popular attention towards a story that, more than trifling, is pure surrealism.

In fact, if the newspaper revealed the details of the story of a rich cat from Chicago that dies from a heart attack it is because it was not possible to inform about what really mattered: the military coup.

By transposing the headlines into a funfair light-bulb sign, the artist magnifies the sense of confusion, protest and mockery, a tactic he has also used with other famous quotes such as *La calle es mía* [the streets are mine] or *Vivo sin trabajar* [I live without working].



Virginia Torrente

CE01467 / Santiago Sierra (Madrid, 1966)

Obstrucción de una vía con un contenedor de carga

1998. Fotografía en blanco y negro (díptico). 150 x 212 x 2 cm

La obra de Sierra hereda conceptualmente el ámbito de la estética minimalista, así como la desmaterialización de la obra de arte que postminimalistas como Nauman o Morris crearon a finales de los años sesenta, recreándose en aspectos físicos antes no valorados, como la gravedad, el estado de la materia, la indeterminación y el azar, exponiendo materiales de aspecto impreciso e imprevisible. Sierra traspasa esta apreciación física de la anti-forma de los años sesenta (su “caja de herramientas”, como la llama él) llevándola directamente a los terrenos de la actividad humana y los límites de su sistema, dentro de las coordenadas espacio-temporales del capitalismo y los excesos de la práctica laboral.

Así, en la obra de Sierra encontramos organizaciones de grupos de personas según las variaciones del color de su piel, o imágenes de heroinómanos que consienten en ser tatuados a cambio de una dosis. En el caso de *Obstrucción...*, la documentación de la obra expone que “se consiguió permiso de una empresa para que prestara un trailer, sin ocultarle los fines para los que sería empleado. El conductor tampoco tuvo inconveniente cuando se le propuso cortar los carriles laterales del Periférico por cinco minutos. Esta pieza consistió en la instalación de un prisma blanco en perpendicular a la vía y su resultado fue

una congestión de tráfico”.

Como artista conceptual, Sierra idea gestos sencillos que le sirvan como pretexto para provocar una situación laboral que retrate a esos trabajadores, pagándoles como aspiran a ser pagados, provocando además estéticas austeras y formales que remiten a la anti-forma y al *body art* de los sesenta como líneas aplicadas a cuerpos, muros inclinados o el prisma en perpendicular que obstruye una vía. Según el propio artista: “si consigo alguien que por 65 euros me sujete una pared por cinco días, te estaré mostrando un hecho real (...) Así lo hago y luego lo difundo. No documento hechos reales, intervengo en ellos”.

De esta manera, en fotografías como *Persona diciendo una frase* (2002), el artista sólo necesitó remunerar a un pobre con cinco libras por ser grabado diciendo la siguiente frase: “Mi participación en este proyecto puede generar unos beneficios de 72.000 dólares. Yo estoy cobrando 5 libras”. Sierra no pretende transgredir ninguna norma humana, sino llegar a los límites del sistema, no solo documentando hechos reales, sino interviniendo también en ellos, aunque sean al mismo tiempo elementos casuales e indeterminados, como su efecto en los protagonistas y en el espectador, los que conforman el sentido de sus obras.



CE01467 / Santiago Sierra (Madrid, 1966)

Obstruction of a Freeway with a Truck's Trailer

1998. Black and white photograph (dyptych). 150 x 212 x 2 cm.

In a conceptual sense, Sierra's practice draws from the realm of minimal aesthetics but also from the dematerialisation of the artwork proposed in the late 1960s by post-minimal artists like Nauman or Morris, which implied a pleasure in previously unappreciated physical values such as the state of matter, non determination and randomness, with the exhibition of materials with imprecise and unpredictable features. But Sierra transcends that physical appreciation of the anti-form that took place in the 1960s (his “tool box”, as he calls it) taking it directly to fields of human activity and to the very boundaries of its system, within the space-time coordinates of capitalism and the excesses of labour practice.

So, in Sierra's work we find collective arrangements of individuals according to variables like skin colour, or images of drug users who agree to be tattooed in exchange for a dose of heroin. In the case of this work, *Obstruction of a Freeway with a Truck's Trailer*, the documentation tells us that a company gave “permission to use one of its trailers without concealing the purpose it would be used for. Nor did the driver raise any objection to the proposal to block the side lanes of the ring road for five minutes. The piece consisted of positioning a white prism perpendicular to the

freeway, generating a traffic jam.”

As a conceptual artist, Sierra conceives simple gestures that he then uses as a pretext to provoke a labour condition, portraying workers by paying them in accordance to their demands, and also provoking formal and austere aesthetics remitting to the anti-form and body art of the 1960s, such as lines applied on bodies, inclined walls or the prism perpendicularly blocking a road. In Sierra's own words: “if I manage to get someone to hold a wall up for 65 euros I am showing you a real fact (...) Therefore, I do it and then I disseminate it. I do not document real facts: I intervene in them”.

Thus, in photographs like *Person Saying a Phrase*, 2002, the artist only needed to give £5 to a person in need in exchange for being recorded saying the following phrase: “My participation in this project could generate \$72,000 profit. I am paid £5.” Sierra does not intend to transgress any human rule, but only to get to the limits of the system, not only through the documentation of real facts, but also intervening in them, even if the elements that give meaning to the works are coincidental and undetermined, like their effect on the protagonists and on the spectator.

CE01195 / Carolina Silva (Madrid, 1975)

Solo Player

2007. Fotografía digital (políptico). 73 x 73 cm cada una

Carolina Silva trabaja con instalaciones, dibujos, vídeos y fotografías que exploran el otro lado de la realidad y la dimensión de lo oculto, basándose en referencias literarias o ciertas tradiciones del inconsciente popular y cultural. Escaleras inaccesibles por su fragilidad, estancias sin suelo firme o puertas y agujeros que sugieren tránsitos a dimensiones desconocidas, representan en su trabajo toda una atmósfera inspirada en los lugares indeterminados del miedo, el vacío o el absurdo. La imagen frágil, fría y evanescente de estas instalaciones se aleja premeditadamente de lo emotivo o expresivo, asociándose a elementos del inconsciente que nos transportan a la frontera de lo natural y lo irreal, así como a lo desconocido.

El conjunto de las cuatro fotografías de *Solo Player* recoge diferentes estados de un proceso temporal de autodestrucción de una pieza realizada en 2007 en Pamplona (*Planes futuros*) y en Madrid (*Aquí y ahora*). Dentro de un escenario blanco, una batería musical de papel y bambú era consumida durante cuatro

horas por un incesante goteo de tinta negra que caía de siete orificios en el techo. La prolongada contemplación del ennegrecimiento del frágil instrumento podía ser también escuchada, ya que el goteo casual era amplificado por unos altavoces. La dureza y la resistencia asociadas al instrumento de percusión, así como el volumen y color asociado al rock, se muestran aquí vacíos y fantasmagóricos, como un proceso de acción que remite a distintas interpretaciones sensoriales o espirituales, como los fluidos corporales o la caligrafía oriental, en la línea del trabajo de artistas como Banks Violette y la banda de metal Sunn O))) o los materiales y corporeidades degradadas de Terence Koh.

En el caso de Carolina Silva, la fuerza de sus imágenes ambiguas procede de su propia capacidad de generar nuevos iconos y la modificación de las posibilidades asociadas a objetos, imágenes y conceptos, como el sonido tintado de la escritura sobre el espacio invisible que termina por quedar iluminado por la negrura.

CE01195 / Carolina Silva (Madrid, 1975)

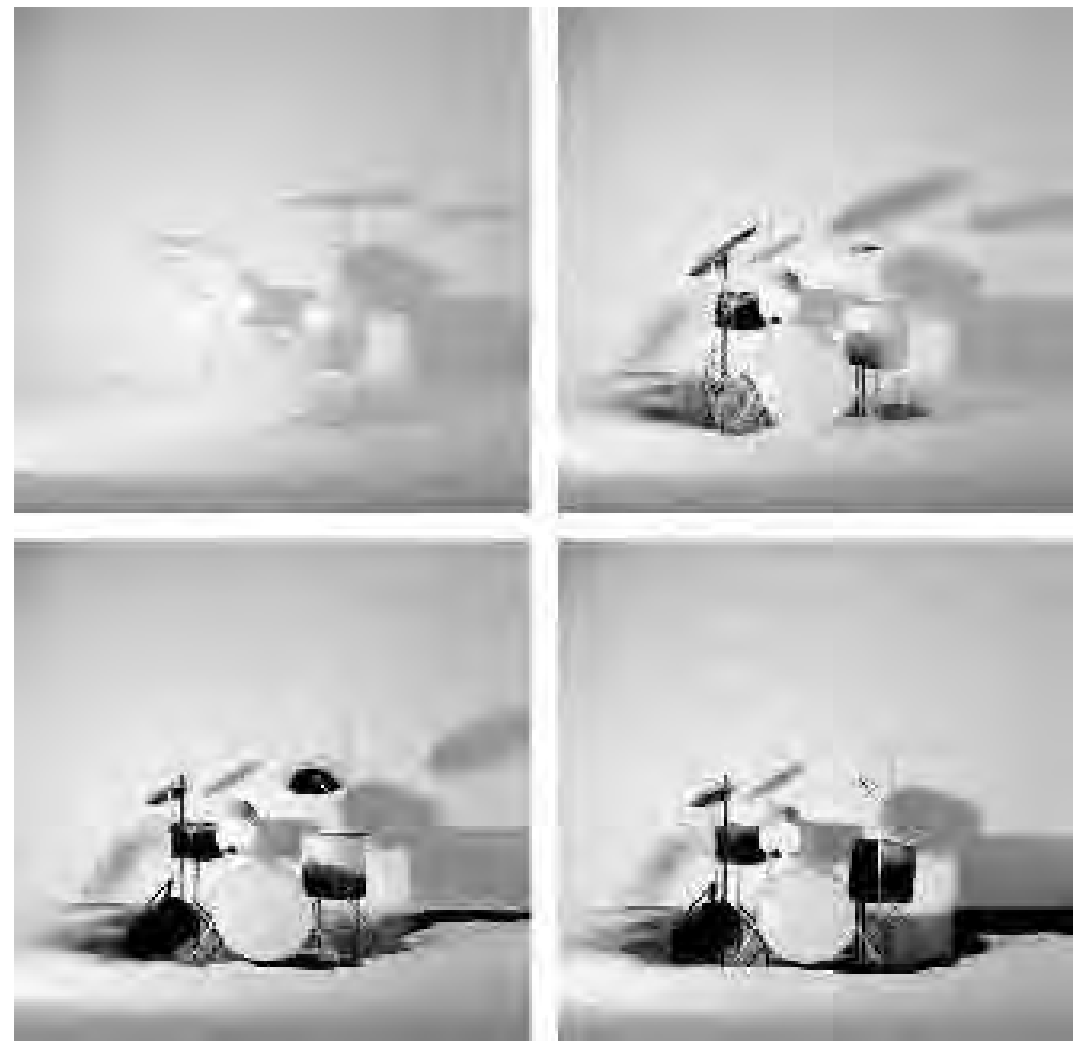
Solo Player

2007. Digital photograph (polyptych). 73 x 73 cm each

Carolina Silva works with installations, drawings, videos and photographs in her exploration of the other side of reality, plumbing the depths of the hidden, drawing from literary references or from certain traditions of the popular and cultural unconscious. Stairs too fragile to scale, rooms with floors offering no firm footing, or doors and holes suggesting passageways to unknown dimensions, create an enveloping atmosphere in her work as they evoke unnamed places of fear, emptiness or absurdity. The fragile, cold and evanescent images of these installations is intentionally removed from any emotional or expressive leanings, instead latching onto elements from the unconscious that lead us to the frontier between the natural and the unreal, as well as of the unknown. This body of work titled *Solo Player* consists of four photographs depicting various phases of a temporal process of self-destruction of other pieces, namely *Planes futuros* [Future Plans] created in Pamplona and *Aquí y ahora* [Here and Now] created in Madrid, both 2007. On a white stage, a drum kit made in

paper and bamboo was slowly consumed over a period of four hours by a relentless drip-drip of black ink falling from seven holes made in the ceiling. The contemplation of the slow blackening of the fragile instrument is accompanied by the gradual dripping sound amplified by loudspeakers. The hardness and resistance normally associated with this percussion instrument together with the volume and colour generally attributed to rock music are here seen as empty and phantasmagorical, as an action process remitting to a variety of sensorial or spiritual interpretations such as bodily fluids or Oriental calligraphy, not unlike the line of work of artists like Banks Violette and the metal band Sunn O))) or Terence Koh's use of degraded materials and corporeity.

In the case of Carolina Silva, the power of her ambiguous images is rooted in her ability to generate new icons and in her play with the possibilities associated with objects, images and concepts such as the ink-dyed sound of writing on the invisible space that ends up being illuminated by blackness.



CE00107 / Montserrat Soto (Barcelona, 1961)

Sin título

1998. Fotografía en color. 83 x 120 cm

Montserrat Soto hizo esta fotografía en un aeropuerto sudamericano (no recuerda si fue en Brasil o en Venezuela) en el curso de uno de los viajes que realizó mientras preparaba, durante varios años, la serie de interiores de casas de coleccionistas titulada *Paisaje secreto*. Es una fotografía casual, hasta cierto punto atípica dentro de su producción. Es también una pieza aislada que no se enmarca, como casi todo su trabajo posterior, en una serie que desarrolla un proyecto. Las condiciones atmosféricas que refleja, con un componente estético innegable, contrastan con la habitual diafanidad de sus imágenes. Y, sin embargo, no es una obra que esté desvinculada de los temas y las motivaciones de su producción en la segunda mitad de los noventa. La escalera, que tiene una presencia monumental en la fotografía al ser el único cuerpo que se dibuja sobre la oscuridad y la niebla, es un motivo que, en diversas configuraciones, aparece recurrentemente en sus fotografías y que se relaciona con los pasillos, las ventanas o las hendiduras en los muros que permiten sólo atisbar un exterior, producidos en esa época. Son situaciones espaciales con una clara carga psicológica que se refieren a un tránsito dificultoso o, en sus palabras, a un “intervalo”. Soto no nos permite ver, por lo general, lo que hay detrás o más adelante, por lo que es el propio “umbral” el

que se impone como experiencia espacial y mental. En esta imagen de la pequeña escalera metálica, la ausencia de la avioneta a la que seguramente daría acceso provoca una parecida omisión del destino y un acentuado sentimiento de vacío, de melancolía. Al igual que ocurre en otras obras suyas, la composición deja un amplio espacio a los celajes, que confieren a la imagen un carácter más cercano a lo universal que a lo particular y establecen una extraña perspectiva por la proporcionalidad entre suelo y cielo. Pero la inequívoca escalera y las líneas en el pavimento indican al espectador que se trata de un aeropuerto, escenario que remite a uno de los asuntos por los que la artista ha mostrado mayor interés: el viaje. Muchos de los proyectos de Montserrat Soto implican uno o, más frecuentemente, varios desplazamientos; y en alguna ocasión han tenido como eje argumental precisamente el viaje, como en la videoinstalación *Mar desde la ventana*, vinculado a la serie *Islas*. Suele viajar en busca de lugares con una fuerte personalidad y una significación, por lo que este paso por un “no-lugar” aeroportuario que ni ella misma sabría ubicar en un mapa —siempre utiliza mapas en sus proyectos— constituye un interesante “intervalo” que sin proponérselo habla también sobre el proceso de trabajo de la artista.

CE00107 / Montserrat Soto (Barcelona, 1961)

Untitled

1998. Colour photograph. 83 x 120 cm

Montserrat Soto made this photograph in a South-American airport (she does not recall whether it was in Brazil or in Venezuela) on one of the journeys she embarked on while preparing a series of interiors of collectors' homes entitled *Paisaje secreto* [Secret Landscape], a project that lasted several years. This photograph looks like it was taken by chance, and to some extent is atypical of her production. And it is also an isolated piece, unlike most of her works which are usually part of ongoing series in the development of a larger project. The atmospheric conditions have an undeniable aesthetic value and create a contrast with the usual clarity and brightness of her images. Despite the foregoing statement, this work is not however removed from the subject matters and motivations of her practice in the late 1990s. The steps, here taking on a monumental presence in the centre of the photograph as the only body standing out against the darkness and the mist, have appeared in various configurations in other works and can be tied in with the corridors, windows or fissures on walls barely allowing us a glimpse of the exterior that she was also making at that time. They construct spatial situations with an evident psychological load that allude to a difficult passage or, to use her own words, to an “interval.” In general, Soto does not give us a chance to

see what is behind or in front, for it is the “threshold” itself that asserts itself as a spatial and mental experience. In this image of the metal steps, the absence of the light aircraft for which it was probably meant suggests an equal absence of destination and a heightened sense of emptiness and melancholy. Like other of her works, the composition leaves a large space to the sky, bringing the image closer to the universal than to the particular and establishing a bizarre perspective in terms of the proportion between the ground and the sky. But the unmistakable steps and the lines on the tarmac tell spectators that what they are seeing is an airport, a scenario remitting to the journey, one of Soto's pet subjects. Indeed, many of Montserrat Soto's projects involve one or often many trips. Sometimes they have even narratively focused precisely on the journey, as in the video-installation *Mar desde la ventana* [Sea from the Window], part of her series on *Islands*. The artist usually travels in search of places with strong character and meaning, which is why this passing through a “non-place”, an airport she is unable to locate on a map—she always uses maps in her projects—is like an “interval” that unintentionally comments on the artist's own working process.



CE01372 / Wolfgang Tillmans (Remscheid, Alemania, 1968)

Freischwimmer 38

2004. Fotografía en color. 238 x 171 cm

Wolfgang Tillmans se hizo famoso como uno de los mejores fotógrafos del costumbrismo subcultural de finales de los años ochenta y primera mitad de los noventa. Su cámara, que viajaba con igual naturalidad por el Reino Unido, Alemania y Estados Unidos, captaba personajes anónimos o famosos, pero absolutamente representativos del momento que se estaba viviendo en esos tres polos a través de formas como lo indie o lo techno, actitudes casi contrapuestas pero íntimamente relacionadas por las dinámicas del productivismo occidental en decadencia. En su caso, además, con un acento explícito en el tema de la homosexualidad y el SIDA.

Tras haber publicado regularmente en revistas como Spex o i-D, Tillmans decidió alejarse del documentalismo o la moda alternativa y comenzó a interesarse cada vez más por los procesos fotográficos básicos. Y cuando se dice procesos fotográficos se trata precisamente de eso, de una actitud pre-Photoshop, ese programa que indudablemente ha cambiado tanto el sentido como el rumbo de la fotografía.

Antes de llegar a ese punto, el representado entre otras series por *Freischwimmer*, Tillmans había realizado experimentos con fotocopias, que regresarían muchos años más tarde (hacia 2007) y también en la forma

de presentación multiforme de esos trabajos, algo que con el tiempo se ha convertido en una de sus señas de identidad, junto a lo masivo de sus exposiciones individuales, que llegan a agrupar más de trescientas fotografías.

La serie *Freischwimmer* (*Nadador Libre*, el más básico de los grados de Salvamento y Socorrismo en Alemania y Suiza) es un ejemplo perfecto de estos trabajos experimentales de Tillmans. Por un lado, los enormes papeles fotográficos se presentaban sujetos a la pared por simple tiras de cinta adhesiva o clips para papel. Por otro, las imágenes ya no tienen nada de descriptivo, nada de retrato, paisaje, naturaleza muerta o cualquiera de los temas que Tillmans había desarrollado en su actividad profesional.

La realización de *Freischwimmer*, que continúa hasta hoy, parece hablar de fotografía pura, en la que no interviene mecanismo óptico alguno, ni en la toma ni en la ampliación. Es posible imaginar al artista frente a una enorme cubeta con reactivos procediendo a algún tipo de rito alquímico del cual surgen estas imágenes vaporosas, de una finura más allá de la intención humana, representaciones de sí mismas, de un proceso único y absolutamente irrepetible. De su realidad.

CE01372 / Wolfgang Tillmans (Remscheid, Germany, 1968)

Swimming to Freedom 38

2004. Colour photograph. 238 x 171 cm

Wolfgang Tillmans made a name for himself as one of the pioneering photographers of youth sub-cultures from the late 1980s and the first half of the 1990s. Moving with consummate ease in the indie and techno scenes in the UK, Germany and the US at the time, he captured their anonymous and famous faces. Though largely opposing, the two styles were closely related in the shared dynamics of declining Western productivism. And in his case bringing to bear an explicit emphasis on the issues of homosexuality and AIDS.

After seeing his works published regularly in magazines like Spex or i-D, Tillmans decided that he was done with the documentary approach and alternative fashion, and became increasingly interested in basic photographic processes. And when we say photographic processes we mean precisely that: an approach prior to Photoshop, the programme that has brought about a sea change in the meaning and direction of photography.

But before arriving to that point, in series such as *Freischwimmer*, Tillmans had experimented with photocopies, to which he would return years later (around 2007) and also with the multiple presentation of

those works. This form of exhibiting them has, with the passing of time, become one of his signs of identity together with the sheer size of his solo exhibitions, often including up to 300 photographs.

The *Freischwimmer* series—Free Swimmer is the most basic Lifesaving level in Germany and Switzerland—is an excellent example of Tillmans's more experimental works. On one hand, the huge photographic papers were affixed to the wall with simple adhesive tape or paper clips; on the other, the images eluded all description and eschewed portraiture, landscape, still life or other subject matters he had centred on up to then.

The creative process of *Freischwimmer*, ongoing to the present, seems to speak to pure photography, divested of any form of intervention either in shooting or in enlargement, or indeed optical devices of any kind. We can almost imagine the artist in front of a large tray with reagents, performing some kind of alchemical ritual at the origin of these vaporous images, images containing a refinement that exceeds any human intention, just pure representations of themselves, of a unique and absolutely unrepeatable process. Of their reality.



CE01009 / Francesc Torres (Barcelona, 1948)

Three-dimensional Analysis of a Triangle

Análisis tridimensional de un triángulo. 1973. Fotografía en blanco y negro. 113 x 113 cm

En 1972, después de haber pasado unos años en París a finales de los años sesenta, Francesc Torres se trasladó a Chicago. El artista, muy joven (tenía 20 años cuando realizó esta obra), exploraba entonces diferentes lenguajes y herramientas creativas. En España había formado parte del *Grup de Treball*, pionero en España en el terreno del arte conceptual políticamente comprometido, y aún mantenía contactos con sus integrantes desde Estados Unidos. La obra que realiza en 1972 y 1973 es, en esta línea conceptual adoptada ya en París mientras trabajaba como ayudante de Piotr Kowalski, muy variada, pero presenta algunas características comunes: la geometría como estructura básica de las piezas, la atención a los fenómenos atmosféricos, el desarrollo temporal de los proyectos (en secuencias de fotografías) y el factor performativo, en el que lo corporal pesa cada vez más.

En esos momentos su pareja era la artista Angels Ribé, que actuó como fotógrafa en esta pieza y en otras en las que Torres ejecuta una acción ante la cámara. El espacio en el que ésta se desarrolla es el domicilio que ocupaban, y es el escenario de otras secuencias de fotografías como *Trazando una diagonal*, *Calendario*, *Sustracción de peso (del edificio)* y *Análisis perceptual de las tres dimensiones (Tres puntos de vista)*, que comparten con la perteneciente a la Colección de la Comunidad

de Madrid la traslación de las formas geométricas desde el dominio de lo abstracto a la esfera cotidiana, a la experiencia física y corporal.

Torres, cual hombre del renacimiento, rastrea la presencia de las matemáticas en el universo visible, y el triángulo es, tal vez por su dinamismo, su polígono predilecto: en Chicago, por ejemplo, fotografía triángulos de luz en los edificios o dirige nuestra atención a la *Relación entre el triángulo y el acto de caminar*. El artista confiere cualidades volumétricas, táctiles, a la planitud de las figuras geométricas simples; la escultura había sido poco antes, por influencia de Kowalski, un ámbito privilegiado de experimentación para Torres, que produjo una serie de esculturas “recortables”. En consonancia con ellas, frente a la sofisticación técnica de algunas de sus obras posteriores, ya de madurez, en el trabajo de estos años predomina la manualidad y la sencillez; así, la “tridimensionalidad” a la que alude el título de la obra resulta del simple acto de despegar una cinta adhesiva del suelo. Por otra parte, el ejemplo de Vito Acconci, artista que tiene cierto ascendente sobre él en esta etapa, le invita a la teatralización (a través de la “representación” corporal) de los problemas plásticos, así como a utilizar la secuenciación de imágenes, habitual en la documentación del primer accionismo.

CE01009 / Francesc Torres (Barcelona, 1948)

Three-dimensional Analysis of a Triangle

1973. B&W photograph. 113 x 113 cm

Francesc Torres moved to Chicago in 1972, after having spent a few years in Paris in the late 1960s. The artist was very young at the time and was in fact only twenty when he made this work. Back then he was exploring a variety of creative languages and tools. In Spain, he had been active in *Grup de Treball*, a pioneering group in Spain in the field of politically engaged conceptual art, and he remained in contact with its members after moving to the United States. Following in the conceptual line he had adopted in Paris while working as an assistant to Piotr Kowalski, the body of work he created in 1972–1973 is highly varied, though there are common threads running through it: for instance, geometry as the basic structure of the pieces, an attention to atmospheric phenomena, a time-based development of the projects (in photographic sequences) and a performative factor with a greater weight of the corporeal.

His partner at the time was fellow artist Angels Ribé, who intervened as a photographer in this piece and in others in which Torres executed an action in front of the camera. The space in which the action takes place is their home, also used for other photographic sequences such as *Drawing a Diagonal*, *Calendar*, *Subtraction of Weight (of Building)* and *Perceptual Analysis of Three Dimensions (Three Points of View)*, that shares with this piece, *Análisis tridimensional de un triángulo*, from the Comunidad de Madrid Collection

a translation of geometric forms from the realm of abstraction to the realm of the everyday, to a physical and bodily experience.

As if he were a Renaissance man, Torres traces the presence of mathematics in the visible universe, with the triangle as his favourite polygon, perhaps due to its dynamism. For instance, in Chicago he took photographs of the triangles of light in the buildings or draws our attention to the *Relationship Between the Triangle and the Act of Walking*. The artist confers volumetric, tactile qualities to the flatness of simple geometric figures. Thanks to the influence of Kowalski, up until very recently sculpture had been Torres' primary field of experimentation, in which he had produced a series of “cut-out” sculptures. As can be seen here, what prevailed in those years was a handcrafted quality and simplicity in contrast with the technological sophistication of some of his later, mature works. Thus, the “three-dimensionality” referred to in the title of the work comes from the simple fact of removing adhesive tape from the floor. On another note, the example of Vito Acconci, an artist who exerted a certain influence on Torres in this period, led him to a dramatisation (through a corporeal “representation”) of visual problems as well as to the use of image sequencing, a standard procedure in the documentation of early action art.



CE01439 / Miguel Trillo (Cádiz, 1953)

*Ana y Pito en el concierto de Parálisis Permanente
en el Colegio Mayor Méndez*

1983. Fotografía digital sistema Lambda. 50 x 70 cm

La extensa obra fotográfica de Miguel Trillo ha documentado durante más de treinta años las subculturas juveniles de nuestro país, sus opciones estéticas y sus rituales expresivos. Desde los años setenta ha retratado a jóvenes en un entorno musical (conciertos de rock, fiestas en discotecas) con un estilo que, como escribe Ramón Esparza, podríamos llamar “de colaboración, en el que se rompe con la poética del momento decisivo para sustituirlo por la plena conciencia del sujeto, que admite posar para el fotógrafo”. Caracterizan sus fotografías los colores intensos y las miradas frontales, y en ellas se plasman las actitudes de jóvenes y adolescentes que a través del rock, del pop, del rap e incluso de algunos deportes, han convertido el cuerpo en un signo de identidad y determinados lugares en territorios creativos. En palabras del autor: “Es un homenaje al público que está en los conciertos, a la gente callejera. No es un paseo de la fama. Apenas si hay caras conocidas, estrellas. Pero sí mucho meteorito suelto. Vidas aceleradas que en aquel momento estaban contentas”. Se trata, en la sutil definición de Sema d’Acosta, de “historias comunes de seres humanos peculiares”.

Esta fotografía es especial por varias razones. A tenor de la fecha, se trata de la última actuación del grupo

Parálisis Permanente (disuelto poco después por la muerte en accidente del líder de la banda). El concierto tuvo lugar en el Colegio Mayor Mendel, pues, ante la falta de espacios para estos eventos, a menudo tenían que celebrarse dentro del ámbito universitario. Son reveladores también algunos detalles del atuendo de los protagonistas: tatuajes en una época en que ni los muy modernos los llevaban (solo gente canalla o marginal); y las crestas punk, muy tempranas para una ciudad que las vio aparecer casi un lustro después.

Finalmente, conocemos la identidad de los retratados (cuando Trillo siempre fotografía personajes anónimos), lo que resuelve varios de estos misterios: Ana y Pito fueron managers de grupos como Alaska y los Pegamoides y del ya mencionado Parálisis Permanente. Todo ello convierte la imagen, al margen de su plasticidad, en un documento de época.

En la actualidad Trillo, según él mismo nos ha confesado, ha ampliado su campo de acción: “En los años ochenta apenas viajaba, no salía de Madrid, iba de mi casa al concierto. En los noventa viajé por España y alrededores. Y en la actualidad me he centrado en Asia, en sus enormes ciudades como metáfora del futuro, de un futuro mestizo de oriente y occidente”.

CE01439 / Miguel Trillo (Cádiz, 1953)

*Ana and Pito at Parálisis Permanente
Concert at Colegio Mayor Méndez*

1983. Lambda digital photo. 50 x 70 cm

For over 30 years now, Miguel Trillo’s vast photographic production has documented Spain’s youth subcultures, their aesthetic preferences and expressive rituals. Since the 1970s, Trillo has portrayed young people at rock concerts, parties and clubs in what, as Ramón Esparza wrote, we could define as “a collaborative style, a rupture with the poetics of the decisive moment, replacing it with the full awareness of the subject who agrees to pose for the photographer.” One of the signatures of Trillo’s images is their intense colour and frontal gaze, mirroring the attitudes of youngsters and teenagers who, through the medium of rock, pop, rap or even the practice of some sports, have turned their bodies into signs of identity and certain places into creative territories. In the words of the artist, this work “is a tribute to the concert-going public, to people in the street. It is not a hall of fame. There are hardly any famous faces or stars, just a lot of meteorites on the loose. Accelerated lives, happy in the moment.” They are, according to Sema d’Acosta’s spot-on definition, “common stories of peculiar human beings.”

This photograph is special for several reasons. From the date we can infer that it is the last performance of the band Parálisis Permanente (who split up after the

death of their leader in a road accident). The concert took place at Colegio Mayor Mendez, a university hall of residence. Given the dearth of concert venues at the time, they often had to be held at universities. Equally revealing are some details of the attire of the portrayed couple: tattoos at a time before they became trendy and were generally associated with low-life and Mohican haircuts in a city that would only really witness their appearance almost five years afterwards. Finally, we do know the identity of the models (although Trillo usually photographs anonymous characters), a fact that resolves some of these mysteries: Ana and Pito were managers of bands like Alaska y Los Pegamoides or of the above-mentioned Parálisis Permanente. Leaving its plasticity aside, these circumstances make the image a document of an era.

At present, as Trillo himself admits, he has expanded his field of action: “In the 1980s I hardly travelled or even left Madrid. I used to go from home to concerts. In the 1990s I started travelling around Spain and neighbouring countries. Now I have redirected my focus to Asia and its huge cities as a metaphor of the future, of a future coming from a miscegenation of East and West.”



CE01428 / Juan Ugalde (Bilbao, 1958)

Viaje a lo desconocido

2008. Técnica mixta sobre tela. 230 x 200 cm

Viaje a lo desconocido tituló Juan Ugalde esta tela que dio nombre a la muestra monográfica del 2008 en la Sala Alcalá 31. Lo tomó prestado de una vieja serie televisiva de ciencia-ficción porque le servía como metáfora de su rejuvenecida inmersión en lo pictórico.

Pero “viaje” y “desconocido” son también términos perfectos para encuadrar todo Ugalde. Desde el principio, la búsqueda y contemplación de un lugar *otro*, otro paisaje, y lo ignorado en sus diversas acepciones (anónimo, abandonado a su suerte...) han resultado asuntos conceptuales esenciales. Lo secundario, los recién llegados (muchas veces del medio rural), lo que está surgiendo donde la ciudad se acaba, los nuevos barrios, las bárbaras invasiones urbanísticas (y no solo), son leitmotiv de una obra con acentuado afán ácido y de contradicción y mucho de sátira costumbrista.

El de Ugalde es un pop particular, alucinado y paisano, que siempre ha contenido un ingrediente de burla hacia el “progreso” en lo carpetovetónico; porque el barrio propio y sus comercios, calles y personajes, y sus desastres éticos y estéticos le quedan cerca. Así, ante todo, ha sido un espectador de paisajes físicos y humanos que están de paso, emergiendo o derrumbándose. Con todo su desenfado y gamberismo, sus obras acumulan cierta perplejidad además de cierta

melancolía. Como también acostumbran a buscar salidas a lo absurdo, lo trastornado, lo ido.

Este lienzo condensa y filtra tales características recurriendo a la gramática usual en su obra del último lustro. Lo pictórico se resuelve como fondo y atmósfera que impregna todo. El collage vuelve a ser importante: retazo de tela de trama minúscula que secciona la composición en una fuga cromática y varias figuras recortadas y pegadas: peces irisados nadan-vuelan junto a una parabólica verde como alga, un campesino hoz en mano y con una especie de escafandra, setas ¿tóxicas?... Los personajes tienen que ver con los de la obra pasada, pero aquí parecen establecer relaciones más inconscientes en la atmósfera en que se colocan: ese ambiente pictórico plácido y de sencillez oriental, merced a lo líquido y suave de las capas pictóricas.

De nuevo el choque entre pasado y futuro en un paisaje-escenario para personajes recortados. Pero aquí aparece de forma más que sutil, como algo volado que haya surgido de la compulsión pictórica más remota. El humor salvaje se torna onírico, acuático, humor “colgado”, en una mirada goyesca tan irónica como afectuosa e incluso nostálgica a un pasado aldeano que nos parece muerto y remoto y aún no lo es del todo. ¿Un “capricho” a lo Ugalde?

CE01428 / Juan Ugalde (Bilbao, 1958)

A Journey to the Unknown

2008. Mixed media on canvas. 230 x 200 cm

Viaje a lo desconocido, is how Juan Ugalde titled this painting from 2008 and also the monographic show organised that same year at Sala Alcalá 31. He borrowed it from an old sci-fi TV series that provided him with the opportunity to use it as a metaphor for his rejuvenated reencounter with painting.

But “journey” and “unknown” are also the perfect terms to bookend the whole of Ugalde’s work. From the beginning, the search for and contemplation of another place, of another landscape, and what is ignored—in the various meanings of the word (overlooked, anonymous, left to its own devices...)—have led to lynchpin conceptual concerns. What is secondary, the newly arrived (often from the countryside), what begins to emerge where the city ends, new districts on the outskirts, the barbaric invasions of urban (and not exclusively urban) developments, are the leitmotiv of a work endowed with a strong caustic and conflicting intention and a searing satire on customs and manners.

Ugalde’s approach is that of a personal, delirious and parochial brand of Pop that has always contained an element of mockery of “progress” formulated from the most chauvinistically Spanish. Because he is so closely acquainted with his own barrio and its shops, streets and characters, and its ethical and aesthetic disasters. Indeed, first and foremost, he has been a spectator of physical and human landscapes that are transient, either

emerging or collapsing. With all their lack of inhibition and vulgarity, his works accumulate a certain puzzlement and also a certain melancholy. Just as they also look for responses to absurdity, insanity and foolishness. This painting condensates and filters those features, using the grammar that has underpinned his work over the last five years. The painterly is here resolved as a background and also as an atmosphere impregnating the whole. Collage also returns to the fore in a fragment of fabric with a tiny pattern cutting the composition in a chromatic fugue and a number of cut-and-past figures: iridescent fish swimming-flying next to a green satellite dish, the colour of seaweed; a peasant holding a sickle and wearing a diving suit of sorts; (poisonous?) mushrooms... The characters are riffs on others from earlier works, but here seem to be making connections of a more unwitting kind with the setting they find themselves in: a peaceful pictorial environment with an oriental simplicity, thanks to the liquid and smooth quality of its layers of paint.

Again, a clash of past and future in a landscape-scenario for cut-out characters. But here, in a more than subtle fashion, like something hovering, coming from some remote pictorial plane. The feral humour becomes oneiric, aquatic, a humour “suspended” in a Goyaesque gaze, as ironic as it is affectionate and even nostalgic, cast on a village-like past that now strikes us as dead and remote but which still lives on. A Ugaldean “capricho”?

Abel H. Pozuelo



CE01459 / Darío Urzay (Bilbao, 1958)

Vértice del observador (tan cerca) II

2008. Técnica mixta sobre aluminio. 280 x 200 cm

La obra de Darío Urzay es una metáfora, tan elocuente como hermosa, sobre la idea del límite y su semántica. Cada obra suya se mueve en ese terreno en el que se difuminan los límites entre géneros, por medio de una estrategia que replantea los dominios y los perímetros de la pintura, de la fotografía y del lenguaje digital. De hecho, Urzay es un raro hacedor de morfologías que denotan un ejercicio de manipulación donde el elemento tecnológico se convierte en una suerte de mediador de lo representado.

El resultado de esta maniobra de articulación artesanal es la fundación de una poética que subraya el principio hedonista del arte, sin que por ello la obra pierda su capacidad de enunciación y de relato. Su manipulación de la imagen no descarta ningún modo de aproximación. Se activa así una erótica persuasiva y ritual sobre la superficie, y sobre los soportes, y queda patente su habilidad camaleónica para moverse con gracia entre imágenes que iluminan y representan, trabajando con lenguajes que en apariencia resultan irreconciliables pero que él integra en un mismo vocabulario.

Vértice del observador (tan cerca) combina diferentes posibilidades narrativas y de asociación, que se superponen y copulan en un mismo plano. Desde el umbral de la abstracción, Darío Urzay remite con elocuencia a lo corporal, a tejidos y coagulaciones que se ordenan en una trama delirante, al mundo erótico, así como al universo –tan complejo como seductor– de las cartografías y los mapas. La pieza regala a la visión un instante para abandonarse al placer de mirar, a la erótica de discernir, en una aproximación paulatina y sutil, no necesariamente intelectual, que permite advertir el accidente, sus trayectos, y sus recorridos internos. El mapa cobra cuerpo y la explosión cromática se ocupa de seducir, allí donde mucha obra contemporánea se precipita en una provocación cercana a lo abyecto y lo obscuro.

Hay algo de orgánico y orgiástico en estas obras suyas: un canto que no cifra el timbre de la voz en los límites corporales, sino que se expande y coquetea en las zonas intermedias, en los intersticios donde tiene lugar la configuración y estatura de su poética.

CE01459 / Darío Urzay (Bilbao, 1958)

The Beholder's Vortex (So Close) II

2008. Mixed media on aluminium. 280 x 200 cm

The work of Darío Urzay is a beautiful and eloquent metaphor on the idea of limits and their semantics. His works cut across a territory where the boundaries between genres are fuzzy, reformulating as he goes along the domains and perimeters of painting, photography and digital language. In point of fact, Urzay is an exceptional creator of morphologies denotative of an exercise in manipulation where technological elements act as a kind of mediator for what is being represented.

The end result of that strategy of artisan articulation is the creation of a poetics underscoring Art's hedonistic principle yet without affecting the work's enunciative and narrative thrust. Urzay's manipulation of the image does not foreclose any kind of approach. He manages to activate a persuasive and ritualistic erotica on the surface and supports, revealing the chameleonic skill of an artist to nimbly negotiate images that both illuminate and represent. Though working with languages apparently irreconcilable, Urzay seamlessly fuses them in a single vocabulary.

Vértice del observador (tan cerca) combines various

narrative and associative possibilities, superimposed and copulating on a single plane. From the threshold of abstraction, Darío Urzay eloquently remits us to the corporeal, to fabrics and coagulations warped in a delirious mesh, to the erogenous, and to the complex and seductive universe of cartographies and maps. The work is a snapshot of an instant, inviting us to abandon ourselves to the pleasure of looking, to the eroticism of discerning, in a gradual and subtle though not necessarily intellectual approach that allows us to dwell on the accidents, their paths and the internal structure. The map begins to take shape and the explosion of colours plays a seductive role precisely at the point where a large portion of contemporary practice falls into a kind of provocation bordering on the abject and the obscene.

There is something organic and orgiastic in these works by Urzay: a hymn that does not restrict the pitch of the voice to the limits of the body, but expands and flirts in borderline areas, in the very interstices where his poetics come to life.



CE00249 / Javier Vallhonrat (Madrid, 1953)

ETH # 19, (Maqueta 2)

2000. Fotografía en color. 116 x 236,6 cm

La serie *ETH* (siglas de la Escuela de Ingeniería Técnica de Zúrich) de Javier Vallhonrat, en la que trabajó entre 2000 y 2002, se compone de dibujos digitalmente manipulados, piezas de vídeo y más de una veintena de imágenes a las que pertenecen las dos que posee la Comunidad de Madrid. Las fotografías reproducen en unas ocasiones el paisaje real de la región de los Grisones, en los Alpes suizos, y en otras maquetas a escala que imitan con gran perfección aquella orografía. En ambos casos el motivo central son los ciclopeos puentes de una línea férrea transalpina construida en los años veinte; no siempre es fácil distinguir la realidad de la ficción, en parte debido a la igualación de las imágenes a través de una misma tonalidad grisáceo-verdosa y una iluminación casi nocturna. La fotografía que se reproduce junto a estas líneas es de una maqueta, mientras que la otra obra adquirida muestra un entorno natural real. Desde *Animal Vegetal* (1984-85), el artista, que obtuvo en 1995 el Premio Nacional de Fotografía, ha jugado con las ideas de verdad y apariencia, no con un ánimo lúdico, sino con un fondo meditativo que ha cuestionado la estabilidad perceptiva y esencial de las cosas, del mundo. Esta serie opone el progreso tecnológico (fueron en su época obras muy avanzadas) a uno de los

escenarios privilegiados del romanticismo europeo, el alpino. Las cumbres fueron uno de los motivos más queridos para el alma romántica, lugar de comunión con la espiritualidad cristiana o natural. El formato de las fotografías es de hecho “pictórico”, al igual que las grandes dimensiones de las piezas remiten a las de algunas de las grandes composiciones del paisaje sublime. Por otra parte, la serie hace referencia al interés que mostró por las grandes obras de ingeniería la fotografía del siglo XIX. En esas imágenes antiguas, sin embargo, aparecían frecuentemente los trabajadores que hacían avanzar los proyectos constructivos o las autoridades que los inauguraban; aquí se impone la soledad más absoluta y un silencio casi antinatural. Las altas paredes rocosas aparecen en diversas fotografías de la serie cubiertas de nieve sugiriendo una sensación térmica que se extiende al resto de imágenes. Vallhonrat prescinde deliberadamente de la realidad turística actual de esta red ferroviaria; el Bernina Express fue calificado en 2008 por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad y es uno de los trayectos más apreciados por los visitantes de la zona, por sus cualidades panorámicas. El puente carece en estas imágenes de funciones utilitarias y se convierte en algo extraño, casi alucinatorio.

CE00249 / Javier Vallhonrat (Madrid, 1953)

ETH # 19, (Model 2)

2000. Colour photograph. 116 x 236,6 cm

The series *ETH* (initials of the Technical Engineering School in Zurich) by Javier Vallhonrat, a body of work he was involved in from 2000 to 2002, consists of digitally manipulated drawings, video works and a set of twenty plus photos, two of which are part of the Comunidad de Madrid collection. The photographs sometimes reproduced the real landscape of the Grisons Canton in the Swiss Alps and other times scale models imitating that mountainous area to perfection. The central motif in both cases are cyclopean transalpine railway bridges built in the 1920s. In this series, it is not always easy to distinguish reality from fiction: the same greyish-greenish hue and virtually nocturnal lighting makes the two types of images look practically identical. The photograph reproduced here is a model, while the other work in the collection is a real natural landscape. Since *Animal Vegetal* (1984-85), the artist, winner of Spain's National Photography Prize in 1995, has been toying with notions of truthfulness and appearance, but not playfully, rather with a meditative undertone that questions the perceptible and essential stability of things and the world. This series establishes a contrast between technological progress (in their day, these civil engineering works were highly advanced) and one of the

prime settings of European Romanticism, the Alps. Mountain peaks were cherished by the romantic soul, evoking a place for communion with Christian or natural spirituality. In point of fact, the photographs have a “pictorial” format, and the large scale of the pieces also remits to some major compositions of sublime landscape. But the series also refers to 19th century photography's interest in large engineering works. However, in those vintage images it was more usual to see workers in the process of construction or public authorities officially opening them. Here, what prevails is the most absolute solitude and a quasi anti-natural silence. In some of the photographs of this series, the tall rocky walls are covered in snow, suggesting a thermal sensation that permeates the rest of the images.

Vallhonrat deliberately ignores this railway network's present-day tourist appeal. In 2008, the UNESCO declared the whole area of the Bernina Express a World Heritage Site, and the journey is highly prized by inhabitants of the area for its panoramic qualities. But in these images, the bridge is divested of any utilitarian function and is turned into something bizarre, almost hallucinogenic.



CE00152 / Valentín Vallhonrat (Madrid, 1956)

Sin título (Room for love)

2000. Fotografía en color. 175,5 x 218 cm

Explorar la estructura referencial de nuestra relación con la fotografía es el elemento común que parece conectar las diferentes series realizadas por Valentín Vallhonrat. ¿Qué tipo de diálogo se crea entre el espectador y la obra fotográfica? ¿Qué experiencia construye la imagen? ¿Qué régimen de percepción? Las respuestas que ofrece su obra para contestar a estas preguntas no son ni simples ni directas. El camino que sugiere pasa por profundizar en una serie de aspectos y conceptos que siempre han estado ligados a la propia naturaleza del medio fotográfico: la muerte, la memoria, la espectralidad, la cosificación.

No es extraño, en este sentido, que sus diferentes series aborden referentes que literalmente podemos asimilar con espectros y fantasmas, o bien identificar como realidades cosificadas y congeladas en el tiempo. Son buenos ejemplos de ello el encapsulamiento de la naturaleza salvaje en los dioramas de *Sueño animal*; los ejemplares disecados, modelos anatómicos, esculturas o maniqués de *Cristal Oscuro*; las maquetas de famosos edificios en *Vuelo de Ángel*; de nuevo los maniqués en *Faces for Love*; los despojos de animales muertos en *Anónimos*; el sueño del amor mimetizado y petrificado en *Room for Love*, o el ornamento militar en el proyecto *Tender Puentes*.

Todos ellos son elementos, objetos y seres que en

cierta manera han dejado de ser y vuelven hacia nosotros, como ocurre siempre con aquello que se registra en una fotografía. Elementos, también, que remiten a viejos y conocidos problemas relacionados con la naturaleza de lo fotográfico: la persistencia de lo fotografiado, la mimesis y la fidelidad, la muerte de lo fotografiado, la realidad y la ficción, la apariencia y la seducción. Al redoblar el énfasis en estos aspectos, a través de una serie de elecciones temáticas, lo que nos propone Valentín Vallhonrat es que volvamos a construir el pasaje entre la fotografía y lo fotografiado, un pasaje en gran medida abolido por la creencia en la certeza y la seguridad de lo fotográfico.

En *Room for Love*, proyecto dedicado a fotografiar en Estados Unidos y Japón una serie de habitaciones de hotel diseñadas para ser usadas por parejas en luna de miel, nos encontramos con dos enunciados muy claros: la elaboración del deseo a través de las apariencias y la confusión entre realidad y ficción. Ante esta habitación de hotel, fotografiada distanciadamente y sin dar lugar a la emoción, experimentamos el artificio de la seducción. Al obligarnos a proyectar nuestra experiencia sobre aquello que vemos en la imagen, la fotografía se convierte en una pantalla que refleja y suspende nuestra creencia en los paraísos sustitutos de lo real.

CE00152 / Valentín Vallhonrat (Madrid, 1956)

Untitled (Room for love)

2000. Colour photograph. 175,5 x 218 cm

An examination of the referential structure of our relationship with photography is the common factor seemingly connecting the various series created by Valentín Vallhonrat. What type of dialogue is established between the beholder and the photographic work? What is the experience that builds the image? What regime of perception applies? But the answers his work offers to these questions are neither simple nor direct. The path he outlines forces us to think deeper about a number of aspects and concepts—death, memory, spectrality, reification—that have always been related to the very nature of the photographic medium.

Therefore, it should come as no surprise to see his different series dealing with references literarily remitting to spectres and ghosts, or identifiable with realities that have been reified and frozen in time. A good example is the encapsulation of wild nature in the dioramas of *Sueño animal* [Animal Dreams]; the stuffed items, anatomic models, sculptures or mannequins of *Cristal Oscuro* [Dark Glass]; the models of famous buildings in *Vuelo de Ángel* [Angel's Flight]; and, again the mannequins in *Faces for Love*; the remains of dead animals in *Anónimos* [Anonymous]; the dream of camouflaged and petrified love in *Room for Love*, or military ornamentation in *Tender Puentes* [Building Bridges].

All of these elements, objects and beings have to some extent stopped being, and have returned towards us, as always happen with what has been photographically recorded. They are also elements remitting to age-old problems related with the nature of the photographic: the persistence of what has been photographed, mimesis and truthfulness, the death of the photographed element, reality and fiction, appearance and seduction. By redoubling the emphasis on those aspects through a number of thematic choices, Valentín Vallhonrat encourages us to rebuild the passage between photography and the photographed, a passage to some extent abolished by the belief in the certainty and security of the photographic.

In *Room for Love*, a project photographing hotel rooms in the United States and in Japan designed for couples on their honeymoon, we are confronted by two very clear enunciations: the elaboration of desire through appearances, and the confusion of reality and fiction. Before that hotel room, photographed with a distance and eluding all emotion, we experience the artifice of seduction. By forcing us to project our experience on what we see in the image, photography becomes a screen reflecting and suspending our belief in substitutive paradises of the real.



Alberto Martín

CE00794 / Daniel Verbis (León, 1968)

Avance vegetal

2004. Collage. 163 x 293 cm

La propuesta plástica de Daniel Verbis cuestiona las cada vez más ambiguas fronteras entre los géneros artísticos, cuyas tradicionales diferencias y antagonismos carecen para él de sentido, arrojando una personal reflexión, al intentar establecer un curioso diálogo entre el lenguaje aparentemente plano de la pintura y el marco espacial en el que se inserta, y dentro del que adquiere un mayor y más complejo significado. De esta manera, suele combinar las estrategias puramente pictóricas con las mecánicas más propias de las instalaciones; así, la deconstrucción del lenguaje pictórico, la experimentación con materiales extrapictóricos, el cuestionamiento del soporte y los problemas planteados por la representación y las relaciones entre el signo y el objeto, se constituyen en las principales señas de identidad creativas de este artista.

Para conseguir sus propósitos artísticos, además de los recursos propios de la pintura, Verbis recurre a diversos registros expresivos como pueden ser el dibujo (muy importante en toda su concepción plástica), la fotografía, las cajas de luz e incluso la escultura. Desde principios de la última década su trabajo ha profundizado crecientemente en la investigación de nuevos áreas vinculadas a la pintura: desde la utilización de materiales como la plastilina,

los botones, las resinas, las cuerdas, las lonas, o los hilos y lanas, hasta el mismo cuestionamiento del soporte pictórico. En este sentido, la superficie del cuadro se expande literalmente más allá de sus estrictos límites bidimensionales, creando un singular ambiente, y una peculiar dialéctica visual y mental entre la mirada del espectador, y la imagen pintada que, a su vez, en un proceso metafórico y conceptual, le devuelve también su propia mirada.

Fiel a estos principios de representación formal y conceptual, su obra *Avance vegetal* plantea un doble nivel de mirada. Por un lado, nos invita a que la percibamos como una composición pictórica, pero en seguida comprendemos que las formas, los ritmos, los colores, y toda la composición inician un viaje tridimensional y expansivo. Los elementos constitutivos nos remiten a un mundo vegetal y orgánico que, como su propio título señala, parece avanzar hacia territorios más próximos a los paradigmas espaciales y volumétricos, al tiempo que, por esa misma razón, se va alejando de los puramente bidimensionales. Los diferentes materiales utilizados en su construcción (pintura, madera y lona plástica) refuerzan en su interrelación esa idea combinatoria y expansiva que signa y designa las propuestas plásticas de este artista.



CE00794 / Daniel Verbis (León, 1968)

Vegetal Advance

2004. Collage. 163 x 293 cm

Daniel Verbis' visual proposal increasingly questions the more and more ambiguous borders separating the genres in art, whose traditional differences and antagonisms are completely divested of any meaning for him. In so doing, he launches a personal reflection, setting in place an interesting dialogue between the apparently flat language of painting and the special frame it is inserted in, where it acquires a greater and more complex meaning. Hence, Verbis tends to combine purely painterly strategies with the mechanics more typical of installations. As a result, the deconstruction of the language of painting, the experimentation with suprapictorial materials, and the questioning of the support as well as the problems brought about by representation and the relationships between sign and object, are this artist's main creative signatures.

To fulfil his mission, apart from the features specific to painting, Verbis uses a variety of expressive resources including drawing (essential to his visual conception), photography, lightboxes and even sculpture. In the early years of the last decade, his practice begun to mine the possibilities of new areas connected to painting—from the use of materials such as plasticine,

buttons, resins, ropes, tarpaulins, yarns or wools, to the very questioning of the painting support itself. In this sense, the surface of the painting literally expands beyond its erstwhile two-dimensional boundaries, creating a unique atmosphere, a singular visual and mental dialectic between the spectator's gaze and the painted image which, in turn, returns its own gaze back to him in a metaphorical and conceptual to and fro.

Loyal to these formal and conceptual postulates, his work *Avance vegetal*, constructs a gaze on two levels. On one hand, it invites us to perceive it as a painterly composition, but we soon understand that the forms, rhythms, colours and the whole of the composition begin an expansive three-dimensional journey. The constituent parts bring to mind an organic vegetal world which, as the title itself suggests, seems to progress towards territories that are closer to spatial and volumetric paradigms while, for that very same reason, it gradually distances itself from strictly two-dimensional ones. In their interrelations, the different materials used in its construction (painting, wood and plastic tarpaulin) reinforce that combinatorial and expansive notion that signals and designates this artist's visual proposals.

CE00979 / Wolf Vostell (Leverkusen, Alemania, 1932; Berlín, 1998)

Dé-coll/age video films 1963-1971

1963-1971. Vídeo Betacam digital. 49'

Wolf Vostell es uno de los pocos artistas que tras su muerte siguen irritando a los bienpensantes. Su escultura pública en la Rathenauplatz de Berlín (*2 Cadillacs en forma de la Maja Desnuda*, 1988) sigue disgustando a los elegantes vecinos de Grünewald-Charlottenburgo con la misma intensidad que lo hacía cuando se inauguró. No se entiende por qué, pues la escultura es llamativa e incluso bonita. Pero es que las reacciones ante Vostell suelen ser así de viscerales. Una de las piezas que componen *Dé/collage video films* presenta precisamente una de esas esculturas de cemento y automóviles.

El lugar de Vostell en el panteón de los artistas intermedia está asegurado hace mucho tiempo, pero esa actitud Fluxus mantenida hasta el final y encarnada en sus rizos judaicos bajo su *txapela* alemana y el puro encendido allá donde iba, hacían muy complicada su asimilación por un sistema artístico convencional. Estos vídeos, en su mayoría, no son vídeos. El vídeo comercial no existía en 1963. De modo que esto son películas realizadas filmando imágenes de televisión manipuladas, acciones del mismo Vostell o incluso nada más que un título. Los dos primeros son fruto de esos ataques sobre el tubo de rayos catódicos que por aquel entonces comenzaron a practicar tanto Vostell como Nam June Paik. *Sun In Your Head* (1963) es el más conocido, entre otras razones porque es de los pocos que pueden verse online y porque fue utilizado

por el mismo Vostell para acciones posteriores y re-presenta ese tipo de manipulación del tubo catódico —aún en blanco y negro— que constituiría una de las señas de identidad del primer videoarte. *Vostell Starfighter* (1963) no es solo el más atractivo, sino también una crítica a un reactor militar que, producido por la aviación alemana, tuvo una serie de accidentes verdaderamente inadmisibles.

Notstand Bordstein (1969) es sumamente radical. Se trata simplemente de ese título impreso en blanco sobre negro. Dura 6,30 minutos, pero podía durar eternamente sin que lo anunciado llegue nunca a producirse. Pero lo más interesante, más Fluxus y por tanto más idiosincrático, son las piezas que se componen del mismo loop o bucle, de duración inferior a los cinco segundos pero repetidos con una pequeña pausa durante más de cinco minutos. El motivo es lo de menos, aunque ver a Vostell midiendo una pared con barras de pan (una de sus obsesiones) resulta incluso divertido.

Estos vídeos constituyen una muestra de arte muy poco pretencioso que irritaba (e irrita) simplemente porque no se atiene a la norma, porque es realmente libre. Lo que hizo Vostell fue destruir la barrera de las convenciones para que otros pudieran ir más allá. Hoy, casi medio siglo más tarde, no se le puede agradecer lo suficiente ese esfuerzo, casi sacrificio.

CE00979 / Wolf Vostell (Leverkusen, Germany, 1932; Berlin, 1998)

Dé-coll/age video films 1963-1971

1963-1971. Digital Betacam video. 49'

Wolf Vostell is one of the few artists still capable of riling sanctimonious minds even after his death. His public sculpture in Rathenauplatz in Berlin (*2 Cadillacs in the Form of the Naked Maja*, 1988) continues upsetting the elegant neighbours of Grünewald-Charlottenburgo every bit as much as it did when it was first unveiled. Yet it is not easy to understand why, for the sculpture is attractive and even beautiful. But reactions to Vostell's work tend to be visceral. One of the pieces in *De/Collage Videofilms* precisely presents one of those concrete automobile sculptures.

Vostell's place in the pantheon of intermedia artists has been secured for some time now, but the Fluxus stance he held to the very end, mirrored in the Jewish-like sidecurls under his German-Basque beret, and his lit cigar wherever he went, made it hard to assimilate him into the conventional art system. Most of these videos are not really videos at all. Commercial video did not exist as such back in 1963. Therefore, these are films created by recording manipulated TV images, actions by Vostell himself or even nothing but a title. The first two are the outcome of assaults on the cathode ray tube initiated by both Vostell and Nam June Paik. *Sun In Your Head*, 1963, is the best known, among other reasons because it is one of the few that can be watched online and because Vostell himself used it again for later actions,

representing that sort of manipulation of the—still black and white—cathode tube that would become one of the signs of identity of early video-art. *Vostell Starfighter*, 1963, is not only the most attractive one, but also a critique of an army jet plane produced by the German air force which suffered a series of truly unacceptable accidents.

Notstand Bordstein, 1969, is totally radical. It merely consists of the title printed in black and white. It lasts 6:30 minutes, but it could go on forever without the actual appearance of what is being announced. But more interesting, and more Fluxus and therefore more idiosyncratic, are the pieces with a duration of less than five seconds making up the loop, repeated after a brief pause, every five minutes. The motivation is of little import, though seeing Vostell measuring a wall with loafs of bread (one of his obsessions) is comical.

These video pieces are an example of a completely unpretentious art practice that caused (and still causes) irritation just because it does not fit in with the norm, because it is truly free. What Vostell did was to breach the walls of convention so that others could go further. Now, nearly half a century later, we cannot thank him enough for that effort, or should we say that sacrifice.



CE00982 / Erwin Wurm (Bruck/Mur, Austria, 1954)

Venezianischer Barock

Barroco veneciano. 2005. Fotografía en color. 81 x 69 cm

El arte construye su mejor baza a partir del reconocimiento inmediato, cuando es capaz de establecer una dialéctica de proximidades entre discursos y percepciones. Sin embargo, este reconocimiento no ofrece ni una lectura única ni un acercamiento crítico que invalide los demás, sino una estructura móvil y plural que nos señala aquello que Roland Barthes llama “la apertura de su significancia”.

El conjunto del trabajo de Erwin Wurm, que incluye desde instrucciones formuladas como ejercicios performativos hasta esculturas de gran formato, puede ser leído como un ejercicio de compresión en el que extremar al máximo el vocabulario utilizado para llevar a cabo sus comentarios sobre el mundo contemporáneo y para transmitir aquello definido como “realidad”. Cualidades como síntesis o concreción se presentan antes como decisiones de comunicación que como ejercicios de estilo.

En este sentido, *Venezianischer Barock* continúa el estímulo reflexivo que toda pieza de Erwin Wurm suscita. La fotografía de este elegante mueble barroco, separado del suelo por dos bocadillos de pepino y mortadela, permite intuir un comentario sobre las diversas relaciones establecidas entre las personas y los objetos cotidianos y lo sofisticadas o absurdas que

estas relaciones pueden llegar a resultar, pero también sobre los antropomorfismos barrocos, donde alimentos y objetos adquirirían expresiones humanas.

Así, *Venezianischer Barock* se suma a un conjunto de piezas donde comportamientos, usos y cuerpos responden a conductas poco habituales desarrolladas en escenarios sumamente familiares. Los movimientos y escenificaciones cotidianas de Erwin Wurm, donde el espacio doméstico es utilizado a modo de escenario performativo, escapan de toda recreación intimista. Cada uno de ellos pone en marcha una reflexión filosófica sobre las convenciones que determinan el gusto. Todo dentro de una comicidad crítica donde los estilos de vida contemporáneos, las prácticas consumistas y las mercancías son revisadas en detalle. Erwin Wurm cuestiona el lenguaje escultórico desde la fotografía, el vídeo o la performance, subvirtiendo modos y soportes, logrando realizar esculturas a través de otros medios. Escapar a la materialidad nos permite conectar con aquellas experiencias que la determinan. La escultura actúa así como un catalizador de los acontecimientos que nos rodean, donde los límites entre lo serio y lo absurdo, lo clásico y lo desechable no están definidos y donde un material blando y comestible es capaz de sostener el peso de la Historia.

CE00982 / Erwin Wurm (Bruck/Mur, Austria, 1954)

Venetian Baroque

2005. Colour photograph. 81 x 69 cm

It is in immediate recognition that art builds its greatest achievement. When recognition succeeds in establishing a dialectics of proximity between discourse and perception. However, said recognition does not mean a reading in one single direction or a particular critical approach invalidating all others, but a mobile and plural structure highlighting what Roland Barthes calls “the opening of its significance”.

Taken as a whole, Erwin Wurm’s work, ranging from instructions formulated as performative exercises to large format sculptures, may be read as an exercise of compression in which it is necessary to maximise the vocabulary used to materialise his comments on the contemporary world and to convey what is defined as “reality”. Qualities such as synthesis or concretion are presented as communication decisions rather than as exercises in style.

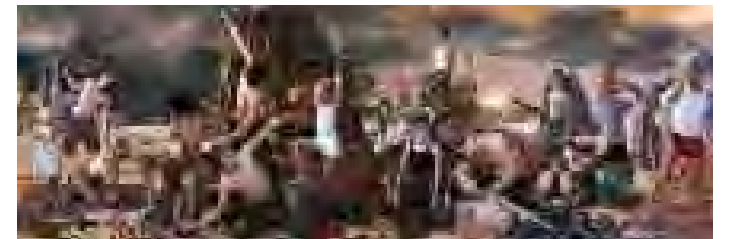
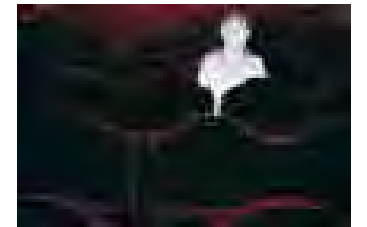
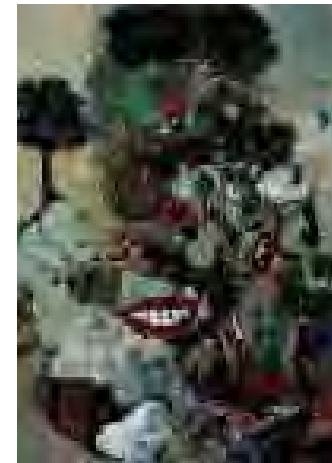
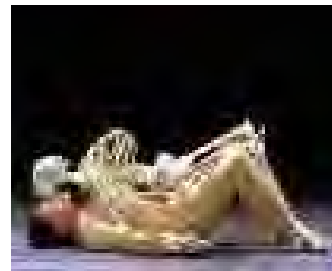
In that regard, *Venezianischer Barock* gives continuity to the reflective stimulus elicited by all of Wurm’s works. The photography of this elegant baroque piece of furniture, slightly elevated from the floor by two cucumber and mortadella sandwiches, intuits a comment on the different relationships established between individuals on one side and everyday objects

on the other, and how sophisticated or absurd these relationships may be, but also on the kind of baroque anthropomorphism in which food and objects acquired human expressions.

Thus, *Venezianischer Barock* joins a number of pieces in which actions, uses and bodies respond to unfamiliar behaviour enacted in very familiar settings. Erwin Wurm’s enactments and everyday movements, in which the domestic space is used as a theatre for performance, elude any intimist re-enactment. Each one of them triggers off a philosophical reflection about the conventions determining taste. This is presented within a frame of critical humour where contemporary lifestyles, consumerist practices and goods are re-examined in detail. Wurm uses photography, video or performance to question the language of sculpture, subverting uses and supports and creating sculptures through other media. By eluding materiality he allows us to connect with the experiences that substantiate them. In this way, sculpture acts as a catalyst of events taking place around us, where the limits between the serious and the absurd, the classical and the disposable are not decided, and where soft edible matter is capable of supporting the weight of history.



La Colección
The Collection



CE01374
Aballí, Ignasi
Fotografía para Jardines, 2008
Fotografía digital sistema Lambda,
(12 unidades, detalle)
170 x 120 cm

CE01000
Abramović, Marina
Nude with Skeleton, 2004
Vídeo PAL sin sonido
15' 46"

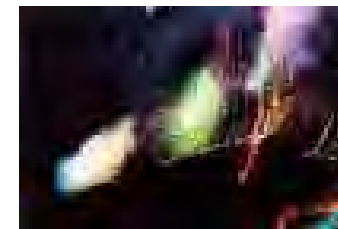
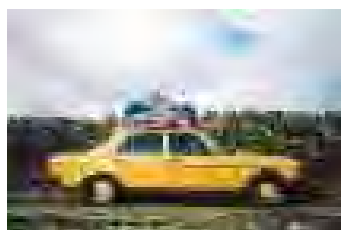
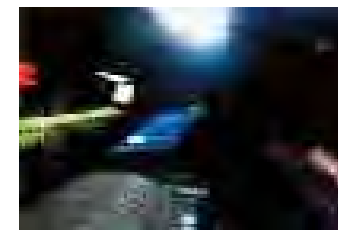
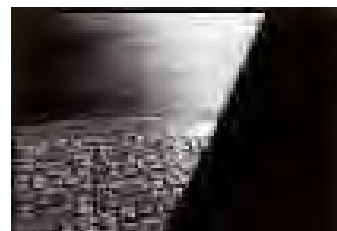
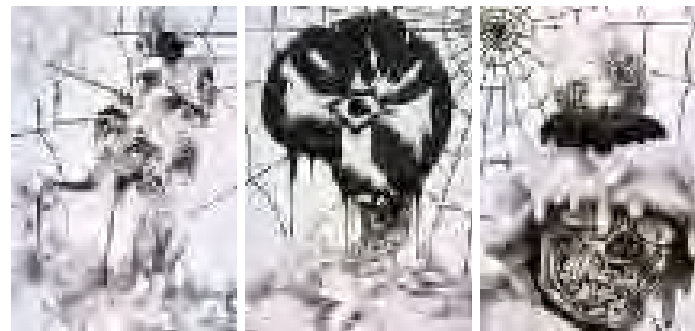
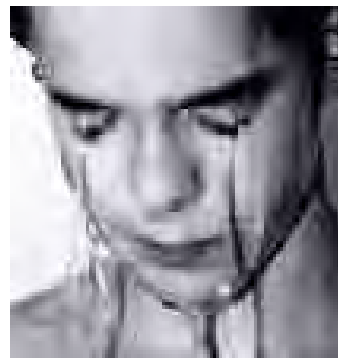
CE01501
Acevedo, Gabriel
Dancing Cones, 2009
Caja de luz
105 x 160 x 6 cm

CE01361
Acosta, Rubén
Puente, 2007
Fotografía digital Giclée
88 x 162 cm

CE00960
Adillo, José
Autorretrato 1116, 2005
Acrílico sobre lienzo
21,6 x 16 cm

CE01008
AES + F Group
Panorama #2 (Last Riot), 2005
Fotocollage digital
170 x 510 cm

CE00153
Agredano, Rafael
Mar de sangre.
(Serie: *Steam light suit*), 2000
Cibachrome
98,6 x 146,4 cm



CE01119
Aguilar, Sergi
Res no es detura, 2002
Ensamblaje con pintura acrílica
272 x 364 x 8 cm

CE00487
Aláez, Ana Laura
Mentiras II, 2002
Cibachrome
178,5 x 159 cm

CE00480
Albarracín, Pilar
La noche 1002 II, 2001
Fotografía en color
124 x 185,5 cm

CE00878
Alcaín Alfredo
Aveçillas del señor, 2003
Óleo sobre lienzo
Ø 170 cm

CE01060
Alcolea, Carlos
Sin título, 1970
Collage
32 x 22 cm

CE01110
Allende, Patricia
¿Por qué?, 2004
Fotografía en blanco y negro
131 x 125 cm

CE01492
Almárcegui, Lara
Guía de ruinas de Holanda, 2008
Instalación (26 Fotografías en color sobre vinilo y 21 guías sobre mesa) (detalle)
30x45 cm cada una

CE00629
Alonso, Pablo
Spurensicherung, 2002
Rotulador y acrílico sobre lienzo
200 x 280 cm

CE01007
Alonso, Pablo
Vir Heroicus Sublimis Euménicus, 2004
Acrílico sobre lienzo (tríptico)
230 x 480 cm

CE00046
Álvarez Yagüe, Julio
Coimbra, 1993
Fotografía en blanco y negro
37,6 x 55,2 cm

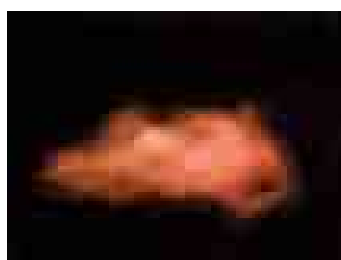
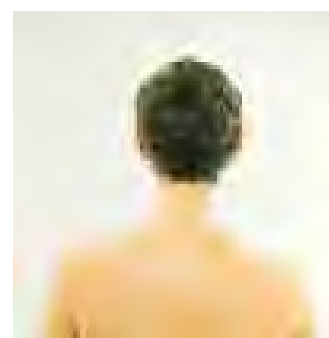
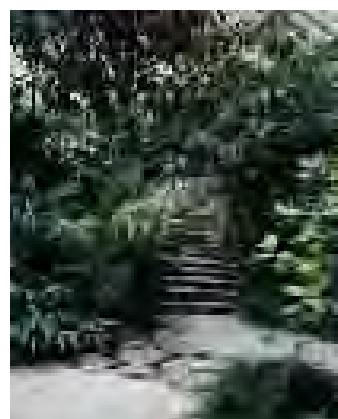
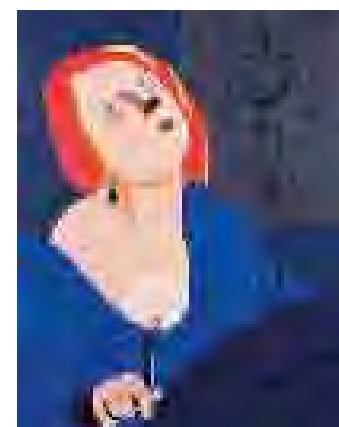
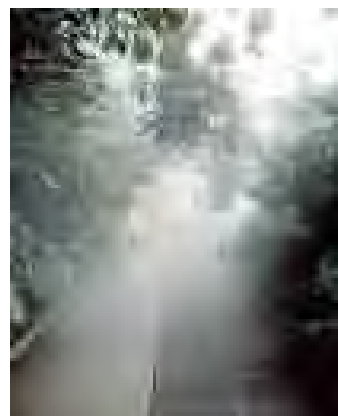
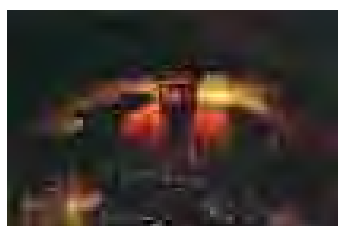
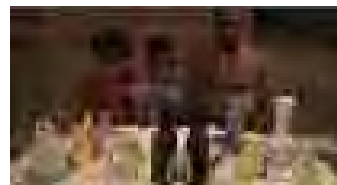
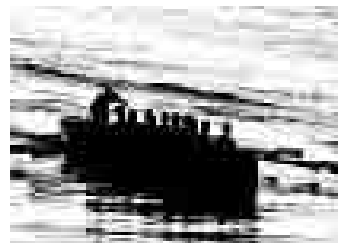
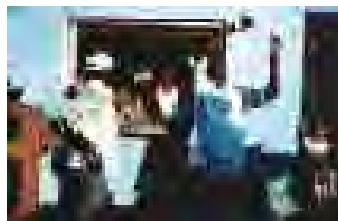
CE00057
Álvarez Yagüe, Julio
Praia de Areia Branca, 1992
Fotografía en blanco y negro
10,8 X 16 cm

CE00298
Álvarez, Rafael
Sin título, 2000
Fotografía digital
21,8 x 90,5 cm

CE00561
Alvargonzález, Chema
Fotografía de Times Square en Julio 2002, 2002
Fotografía en color
21,5 x 32 cm

CE00562
Alvargonzález, Chema
Fotografía de Times Square en Julio 2002, 2002
Fotografía en color
21,5 x 32 cm

CE00983
Amat, Frederic
Shahrazad, 1999
Collage
50,5 x 46 x 6 cm



CE00596
Amondarain, José Ramón
Sin título (motxo rojo), 2003
 Óleo sobre lienzo
 250 x 200 cm

CE00493
Andrada, Genín
El Dorado, 1996
 Fotografía digital
 100 x 150 cm

CE01085
Anleo, Xoán
Nuestro refugio se reduce a la noche, 2005
 Videoinstalación en dos canales,
 b/n y color, sonido
 5' 33"

CE01500
Apóstol, Alexander
Documental, 2005
 DVD
 2'

CE00602
Arroyo, Eduardo
The red flag, 1968
 Óleo sobre lienzo
 99,5 x 80,5 cm

CE01049
Ampudia, Eugenio
Rendición, 2006
 DVD
 2' 22"

CE00494
Andrada, Genín
Mosto, 1999
 Fotografía digital
 54 x 88,8 cm

CE01404
Anta, Paula
Serenoa, 2008
 Fotografía digital
 133 x 113 cm

CE01020
Aranberri, Ibon
Mar del Pirineo, 2006
 Fotografía en blanco y negro con
 intervención gráfica
 134 x 300 cm

CE00747
Arroyo, Eduardo
Cleopatra, 2003
 Óleo sobre lienzo
 92 x 73 cm

CE00073
Anderloni, Guido
Sin título, 1995
 Fotografía en color
 100 x 130 cm

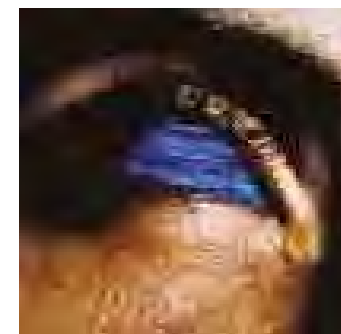
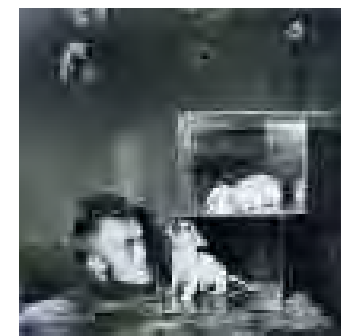
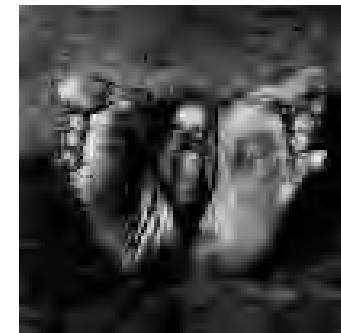
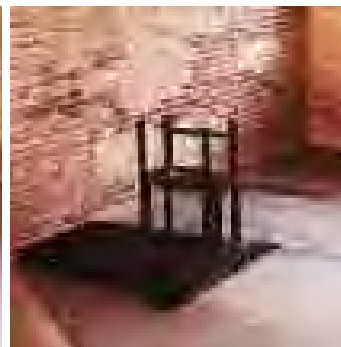
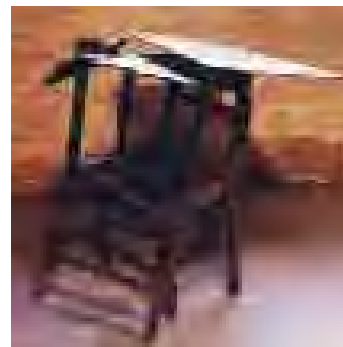
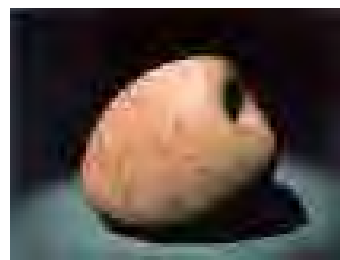
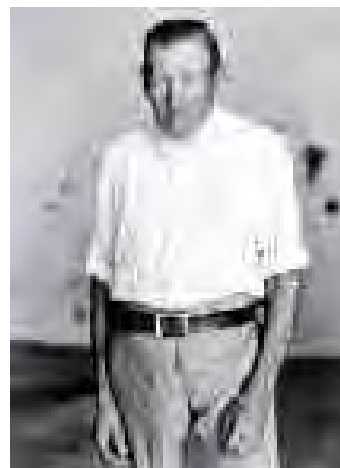
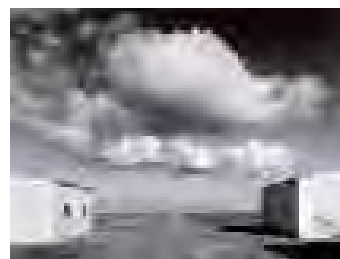
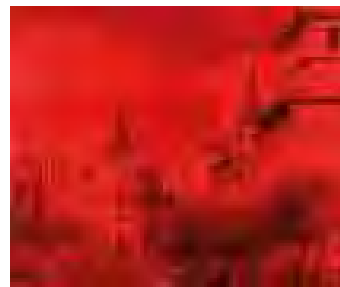
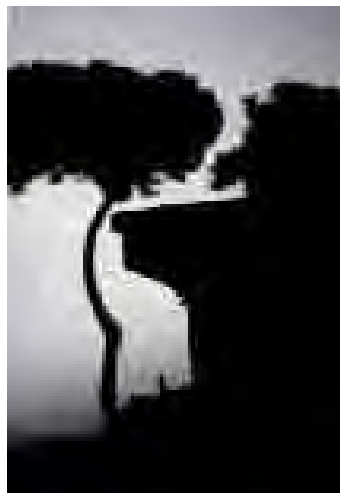
CE00460
Andrés, Carlos de
Sin título, 2002
 Fotografía en blanco y negro
 36,5 x 54,2 cm

CE01405
Anta, Paula
Sabal, 2008
 Fotografía digital
 133 x 113 cm

CE01168
Arce, Javier
Fusilamientos del 3 de mayo, 2007
 Técnica mixta sobre papel irrompible
 400 x 450 cm

CE00121
Arias Lozano, Cristina
Autorretrato, 1999
 Fotografía en color
 122 x 122 cm

CE00163
Asín Lapique, Luis
Sin título, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 69,5 x 104 cm



CE00164
Asín Lapique, Luis
Sin título (Flores), 1991
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 38 x 57 cm

CE00549
Asín Lapique, Luis
Sin título (Gato), 2001
 Fotografía en blanco y negro
 47 x 32 cm

CE00550
Asín Lapique, Luis
Sin título (El árbol), 2001
 Fotografía en blanco y negro
 47 x 32 cm

CE00551
Asín Lapique, Luis
Sin título (Balastrada), 2002
 Fotografía en blanco y negro
 137,5 x 93 cm

CE00597
Athanassiadis, Christos
Madrid, 2004
 Impresión digital, óleo
 y carboncillo sobre lienzo
 160 x 180 cm

CE00168
Aya, Atín
*Paisaje en la marisma del Bajo
 Guadalquivir*, 1996
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 72,5 x 94 cm

CE00169
Aya, Atín
Manuel Méndez Chacón, 1996
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 99 x 69,2 cm

CE00477
Aya, Atín
*Jóvenes en el palco de la Real
 Maestranza de Caballería*, 1996
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 36,3 x 54 cm

CE00108
Ayguavives, Mario de
Sin título, 1999
 Fotografía digital
 93 x 120 cm

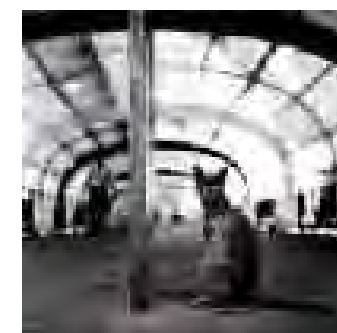
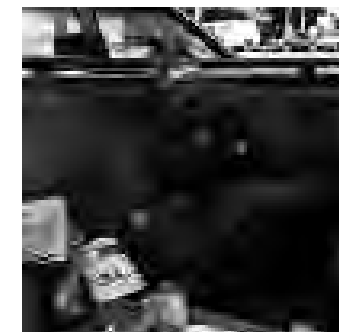
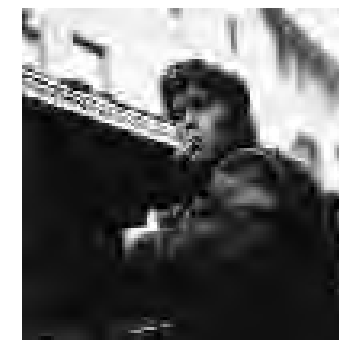
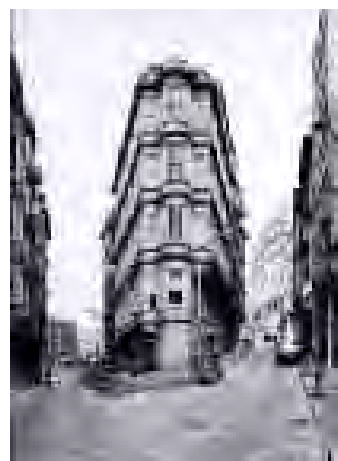
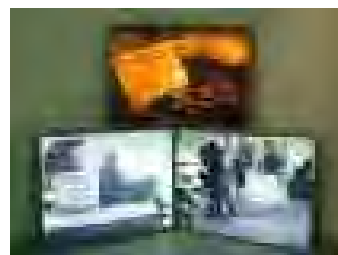
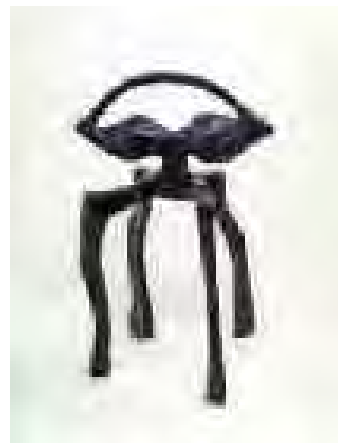
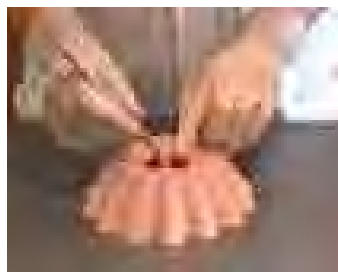
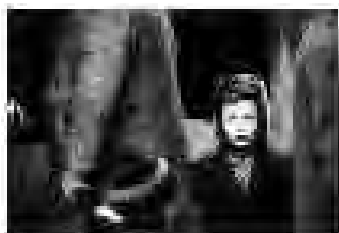
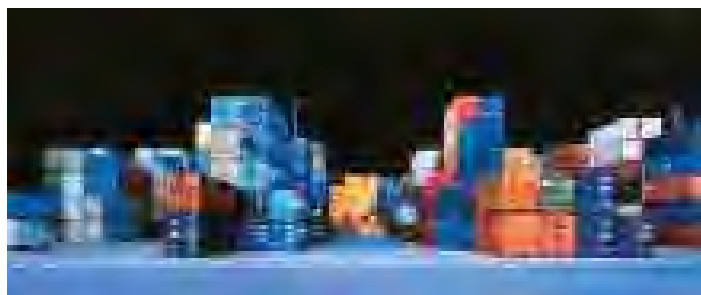
CE00001
Badiola, Txomin
Family Plot (para A. y K.), 1986
 Construcción en acero (dos piezas)
 Medidas variables.

CE00074
Badiola, Txomin
You Better Change (For The Better), 1996
 Fotografía en color
 193 x 239 cm

CE00876
Ballen, Roger
Puppy between feet, 1999
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 40 x 39,6 cm

CE00877
Ballen, Roger
Puppies in fishtanks, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 41,7 x 40 cm

CE00078
Ballester, Juan Pablo
Sin título, 1996
 Fotografía digital
 181,5 x 181,3



CE01395
Ballester Moreno, Antonio
Policías, 2008
Acrílico sobre lienzo
250 x 600 cm

CE00796
Ballester, José Manuel
Contenedores 2 (Nocturno), 2005
Fotografía digital
124 x 298 cm

CE00472
Balsells, Sandra
Rumanía, 1999
Fotografía en blanco y negro
virada al selenio
35,8 x 53 cm

CE00984
Banet, Rosalía
Comestible 2, 2005
DVD
4' 33"

CE00388
Baroja Collet, Juan Luis
Armiamá, 1998
Fundición en bronce
25,8 x 19 x 19 cm

CE01045
Basaguren, Endika
Silencio, artista descansando, 2000
Instalación (cajas de luz)
140 x 200 cm

CE01048
Basilico, Gabriele
Istanbul 05 B2-22-4, 2005
Fotografía en blanco y negro
170 x 125 cm

CE00012
Baylón, Luis
Café español y Lotera, 1994
Fotografía en blanco y negro (díptico)
47,5 x 47,5 cm cada una

CE00083
Baylón, Luis
Estudio del fotógrafo, 1995
Fotografía en blanco y negro
47,5 x 47,5 cm

CE00161
Baylón, Luis
Sin título, 2000
Fotografía en blanco y negro
42,2 x 42,2 cm

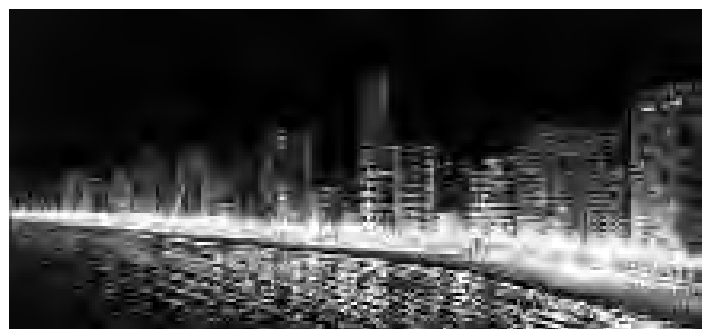
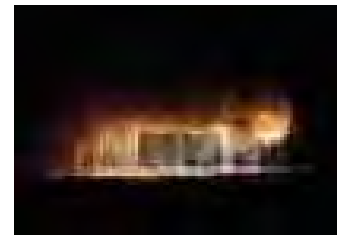
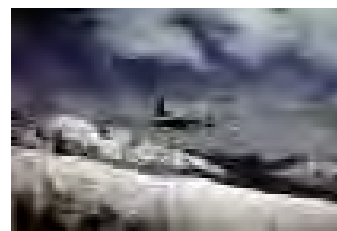
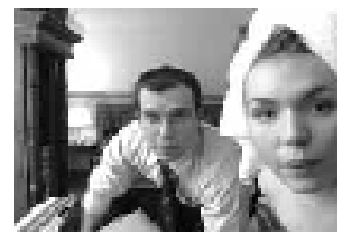
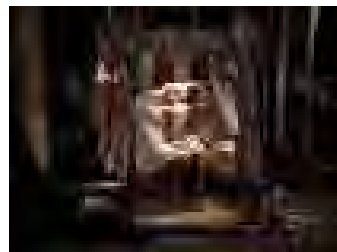
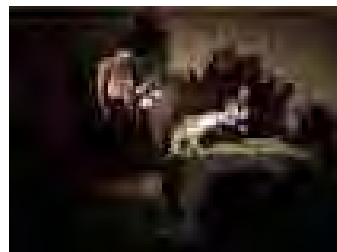
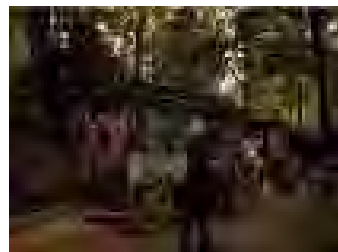
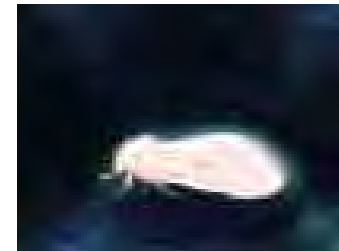
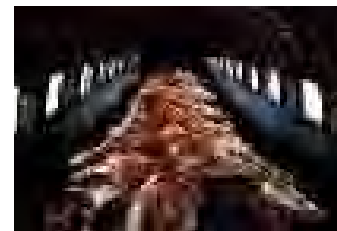
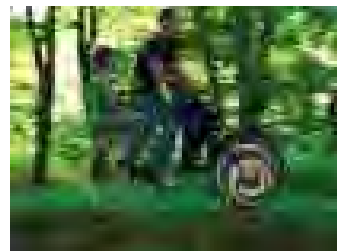
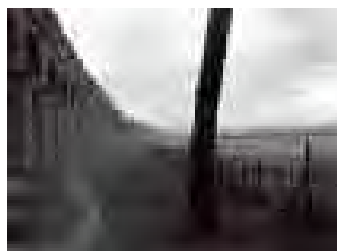
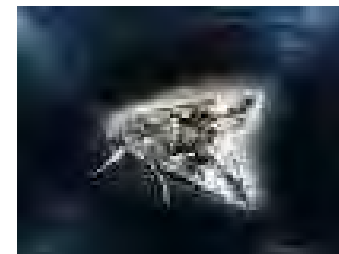
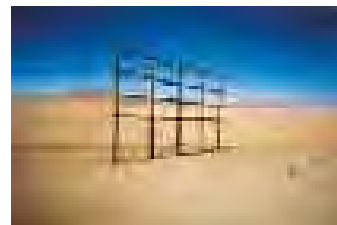
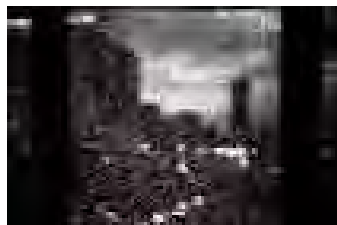
CE00162
Baylón, Luis
Éxito sin precedentes, 2000
Fotografía en blanco y negro
42 x 42 cm

CE00358
Baylón, Luis
Batman, 1995
Fotografía en blanco y negro
108 x 108 cm

CE00359
Baylón, Luis
El guaperas, Semana Santa de Zamora, 2000
Fotografía en blanco y negro
37 x 37 cm

CE00360
Baylón, Luis
Para mujeres que esperan más de la vida, 1989
Fotografía en blanco y negro
37 x 37 cm

CE00361
Baylón, Luis
La niña de Kasi, 2001
Fotografía en blanco y negro
108 x 108 cm



CE01424
Bayona, Fernando
El Circo, 2009
Fotografía en color
46 x 58 cm

CE01425
Bayona, Fernando
El Encuentro, 2009
Fotografía en color
46 x 58 cm

CE01426
Bayona, Fernando
La primera noche, 2009
Fotografía en color
46 x 58 cm

CE01427
Bayona, Fernando
Siameses, 2009
Fotografía en color
46 x 58 cm

CE00321
Belinchón, Raúl
Sin título, (Benidorm), 2000
Fotografía digital en blanco y negro.
Sistema Lambda
43,5 x 99 cm

CE00181
Belinchón, Sergio
Sin título, 1997
Fotografía en blanco y negro
67,6 x 101 cm

CE00182
Belinchón, Sergio
Acqua Claudia, 2000
Fotografía en blanco y negro
70,5 x 97 cm

CE00488
Belinchón, Sergio
Sin título (Tubos), 2002
Fotografía en color
86,4 x 129,5 cm

CE01474
Ben-Ner, Guy
*I'd give it to you if I could
but I borrowed it*, 2007
DVD
12'

CE00138
Bergasa, Miguel
Curtis sobre los Andes, 1990
Cibachrome
40,5 x 60 cm

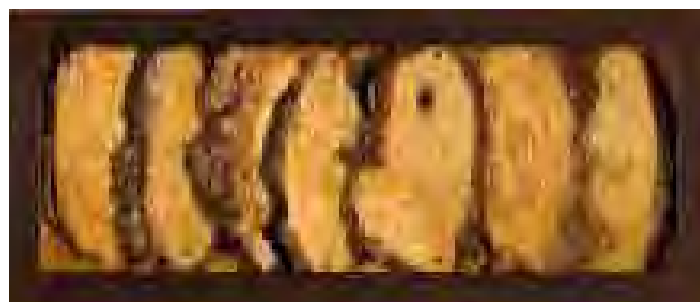
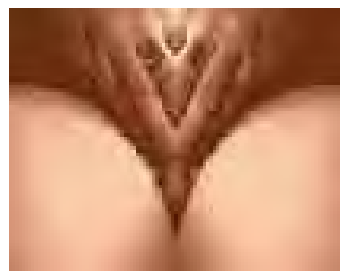
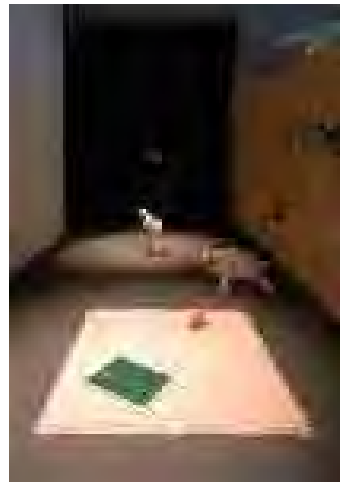
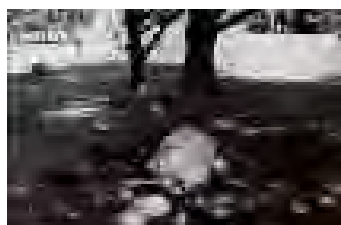
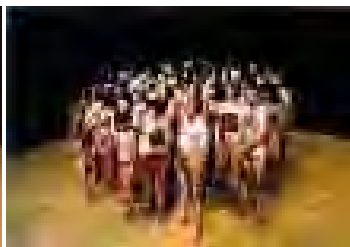
CE00139
Bergasa, Miguel
Carne en el avión, 1999
Cibachrome
39,6 x 58,7 cm

CE01086
Berkowitz, Terry
Three Chimneys, 2006
DVD
4'

CE01523
Bermejo, Karmelo
La traca final, 2009
Fotografía en color
125 x 180 cm

CE00627
Bermejo, Natividad
Mariposa nocturna I, 2004
Pastel sobre papel
70 x 90 cm

CE00628
Bermejo, Natividad
Mariposa nocturna III, 2004
Pastel sobre papel
70 x 90 cm



CE00093
Bernabeu, Mira
En círculo II, 1998
 Fotografía en color (díptico)
 50 x 71 cm cada una

CE00136
Bernard, Clemente
Sin título (Víctima de sobredosis en un parque de la ciudad), 1989
 Fotografía en blanco y negro
 35,5 x 55,7 cm

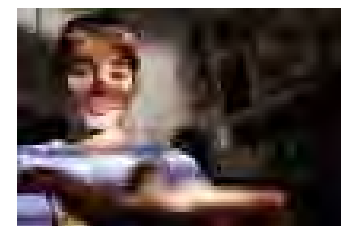
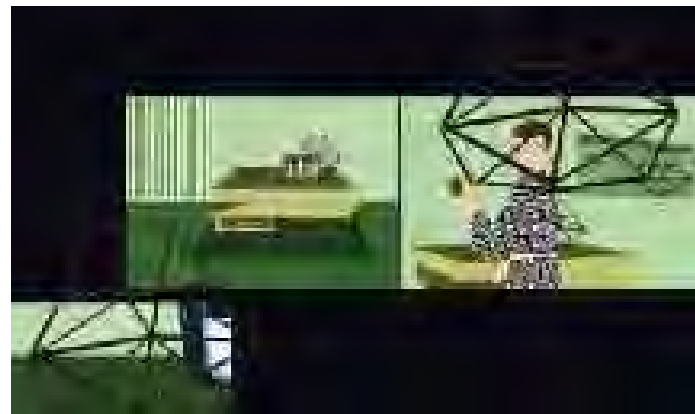
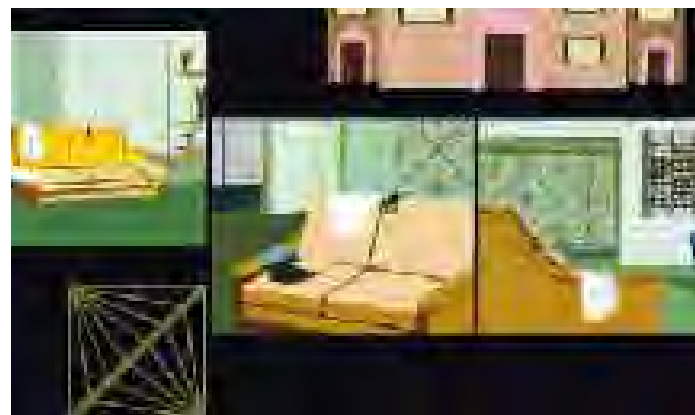
CE00137
Bernard, Clemente
Sin título (Perro), 1990
 Fotografía en blanco y negro
 35,5 x 52,8 cm

CE01190
Berner, Darya Von
Puerta de Alcalá, 2007
 Fotografía digital en blanco y negro
 150 x 200 cm

CE01403
Bestué / Vives
La confirmación, 2008
 Instalación (detalle)
 Medidas variables

CE00635
Bigas Luna, Juan José
Orígenes- Courbet, 2003
 DVD
 12' 13"

CE00256
Blanco, Miguel Ángel
Sin título, 1988
 Madera
 21 x 49,8 x 2,5 cm



CE01362
Blanco, Vicente
Otra vez algo nuevo, 2006
 HVD Video digital. Infografía
 10' 10"

CE01363
Blanco, Vicente
Otra vez algo nuevo (nº 1), 2006
 Impresión digital
 75,5 x 121 cm

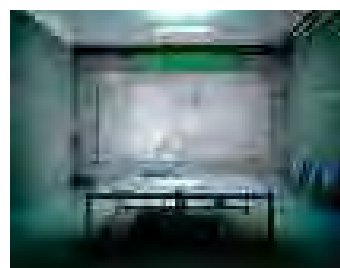
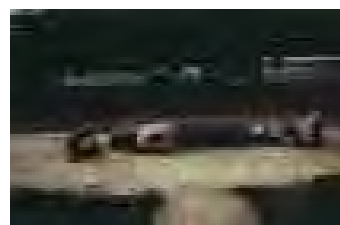
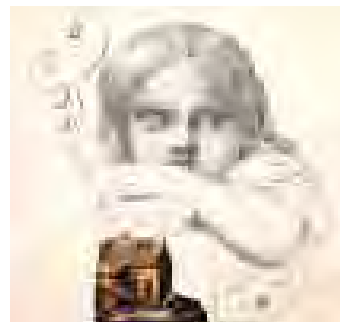
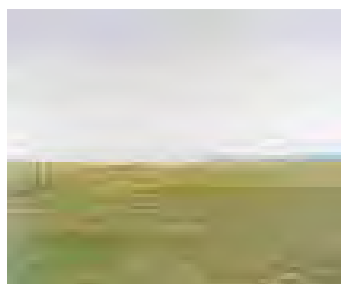
CE01364
Blanco, Vicente
Otra vez algo nuevo (nº 4), 2006
 Impresión digital
 70,5 x 121 cm

CE01365
Blanco, Vicente
Otra vez algo nuevo (nº 5), 2006
 Impresión digital
 70,5 x 121 cm

CE01182
Blasco, Elena
Cierto baile inseguro, 2007
 Acrílico sobre acetato
 100 x 140 cm

CE01509
Blasco, Isidro
Room inside, 2009
 Ensamblaje (maqueta)
 70 x 46 x 20 cm

CE01486
Blasco, Isidro
Elusive here, 2010
 DVD
 17'



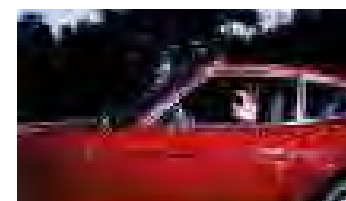
CE00772
Bofarull-Viladós, Àngel
El sueño de la Señora Cibot, 2004
 Collage
 41,5 x 42,5 cm

CE00333
Bonet Mulet, Pep
Penitente San Lázaro, 1999
 Cibachrome
 50 x 75 cm

CE01180
Bracho, Juan Carlos
Película de mi mismo, 2007
 Fotografía digital
 180 x 230 cm

CE00059
Brun, Rosa
Sin título, 1988
 Acrílico y encáustica sobre tela
 46 x 60 x 2,5 cm

CE00771
Bofarull-Viladós, Àngel
The mill on the Floss. G. Elliot, 2000
 Collage
 38 x 26 x 5,5 cm



CE01477
Bush, Andrew
Serie: Vector Portraits, 1986-1987
 Fotografía en color
 76,2 x 107,95 cm

CE01478
Bush, Andrew
Serie: Vector Portraits, 1986-1987
 Fotografía en color
 76,6 x 126,61 cm

CE01479
Bush, Andrew
Serie: Vector Portraits, 1986-1987
 Fotografía en color
 76,2 x 130,8 cm

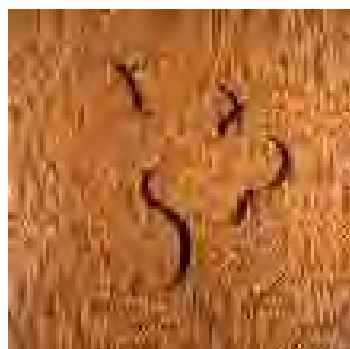
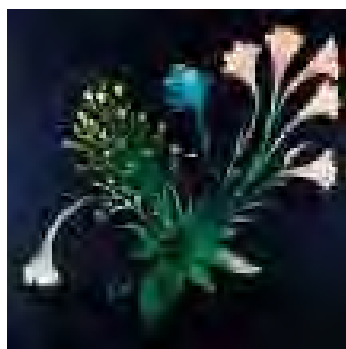
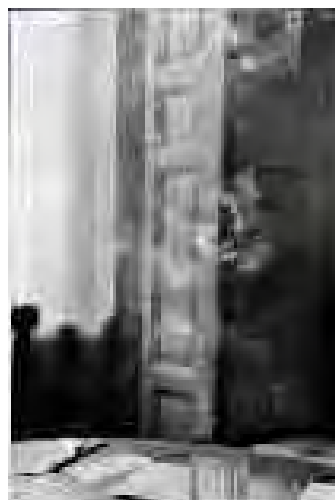
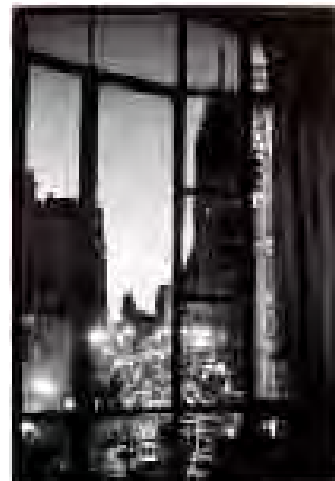
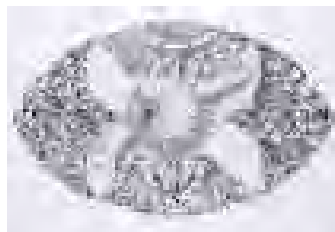
CE01480
Bush, Andrew
Serie: Vector Portraits, 1986-1987
 Fotografía en color
 76,2 x 156,84 cm

CE01481
Bush, Andrew
Serie: Vector Portraits, 1986-1987
 Fotografía en color
 76,2 x 95,2 cm

CE01482
Bush, Andrew
Serie: Vector Portraits, 1986-1987
 Fotografía en color
 76,2 x 94,74 cm

CE01483
Bush, Andrew
Serie: Vector Portraits, 1986-1987
 Fotografía en color
 76,2 x 127,4 cm

CE01484
Bush, Andrew
Serie: Vector Portraits, 1986-1987
 Fotografía en color
 76,2 x 123,49 cm



CE01485
Bush, Andrew
Serie: Vector Portraits, 1986-1987
Fotografía en color
76,2 x 126,74 cm

CE01054
Cabello / Carceller
Sin título (Utopía N° 38), 2002
Fotografía en color
120 x 180 cm

CE00757
Cabrera, Patricio
Sin título, 1987
Acrílico sobre lienzo (diptico)
180 x 180 cm cada uno

CE01123
Calapez, Pedro
Troubeland 05, 2007
Acrílico sobre aluminio
670 x 44 x 11 cm

CE01046
Calvet, Carlos
Golden City, 2005
Rotulador sobre papel
60 x 85 cm

CE00598
Calvo, Carmen
Pero cuál es la razón de esa ilusión, 2003
Collage
49 x 33,5 cm

CE00599
Calvo, Carmen
Tormenta, 2003
Collage
79 x 57,5 cm

CE00600
Calvo, Carmen
Aunque yo quisiese creer, 2003
Collage
61,3 x 45,9 cm

CE00997
Calvo, Carmen
Y por la puerta del pensamiento, 2005
Cemento y madera
30x 36 x 26 cm

CE00014
Campano, Javier
Tánger, 1992
Fotografía en blanco y negro
44,5 x 56 cm

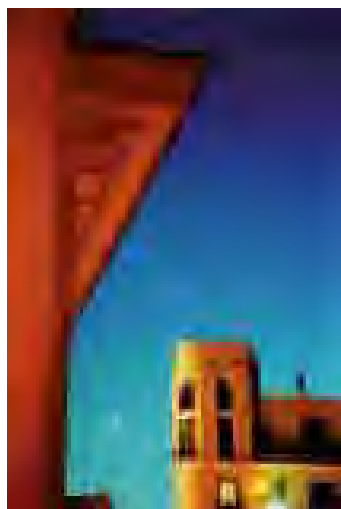
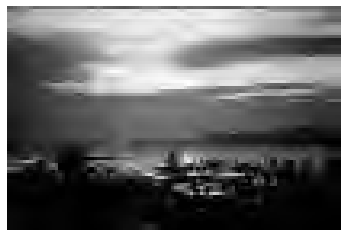
CE00474
Campano, Javier
Gran Vía, Madrid, 1996
Fotografía en blanco y negro
36,3 x 25 cm

CE01366
Campano, Javier
Madrid, 2000, 2008
Fotografía en blanco y negro
120 x 80 cm

CE01367
Campano, Javier
Túrin, 2007, 2007
Fotografía en blanco y negro
30 x 40 cm

CE01368
Campano, Javier
Camino a Teruel, 2000
Fotografía en blanco y negro
30 x 40 cm

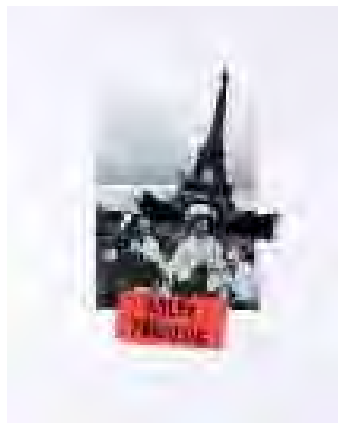
CE01369
Campano, Javier
Tánger, 1991, 1991
Fotografía en blanco y negro
30 x 40 cm



CE01370
Campano, Javier
Tánger, 1992, 1992
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 40 cm

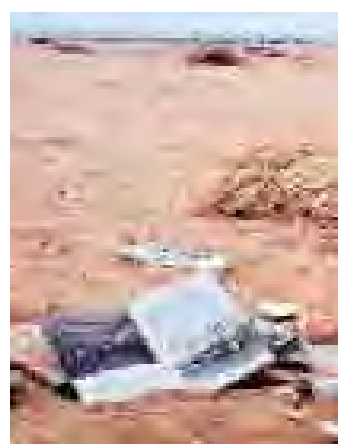
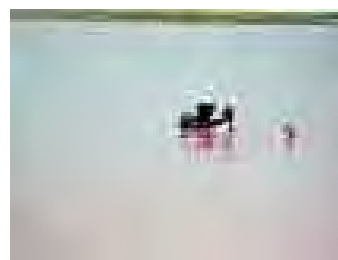
CE01371
Campano, Javier
Madrid, 2001, 2001
 Fotografía digital
 120 x 80 cm

CE00749
Campoy, Alex
Boomerang, 2003
 DVD
 5'



CE01087
Cano, Jorge
Dame Koba, 2006
 Collage
 40 x 35 cm

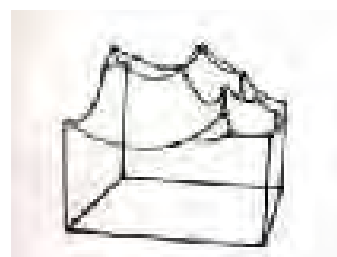
CE01088
Cano, Jorge
Reclarkgable, 2005
 Collage
 40 x 35 cm



CE00784
Cano Ambrós, Juan Luis
Sin título, Serie: Asómate al mundo,
 Fotografía en color
 39,8 x 30,5 cm

CE00785
Cano Ambrós, Juan Luis
Sin título (Serie: Asómate al mundo)
 Fotografía en color
 39,8 x 30,5 cm

CE00786
Cano Ambrós, Juan Luis
Sin título (Serie: Asómate al mundo)
 Fotografía en color
 39,8 x 30,3 cm



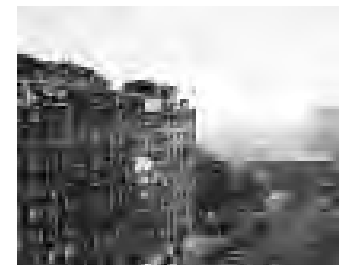
CE00787
Cano Ambrós, Juan Luis
Sin título (Serie: Asómate al mundo)
 Fotografía en color
 39,8 x 30,3 cm

CE00788
Cano Ambrós, Juan Luis
Sin título (Serie: Asómate al mundo)
 Fotografía en color
 30,3 x 39,8 cm

CE00543
Canogar, Diego
Cádiz, 2002
 Soldadura de hierro
 24 x 28 x 28,5 cm



CE00998
Canogar, Rafael
Lápida, 2006
 Técnica mixta
 199 x 98,5 cm

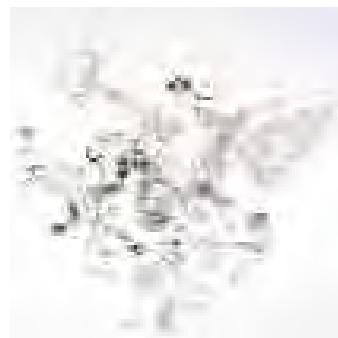
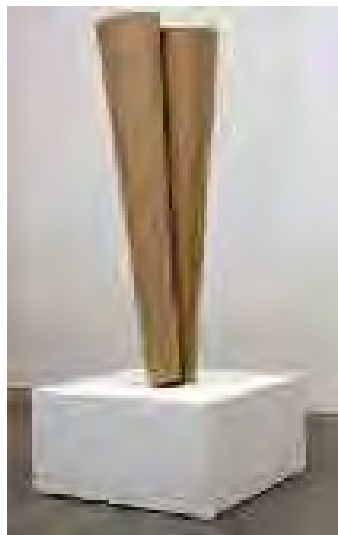
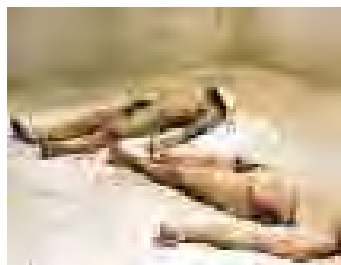


CE00129
Cánovas, Carlos
Olabeaga, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 63 x 75 cm

CE00130
Cánovas, Carlos
Incendio, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 63 x 75 cm

CE00131
Cánovas, Carlos
Sin título, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 63 x 75 cm

CE00491
Capllonch, Biel
Mujer en frío, 2001
 Fotografía en color
 58 x 100 cm



CE00492
Capllonch, Biel
Hombre de noche, 2002
 Fotografía en color
 68 x 100 cm

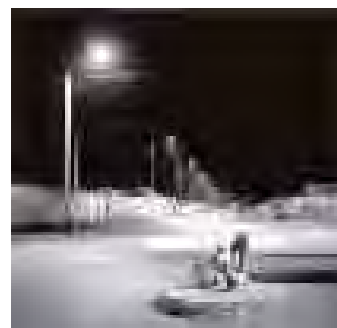
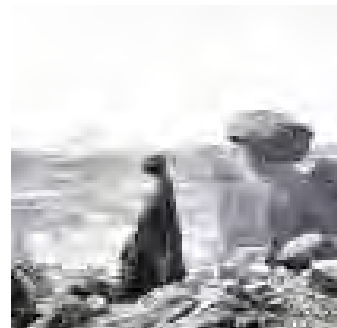
CE00905
Capllonch, Biel
Una disputa, 1999
 Fotografía en color
 101 x 129 cm

CE00467
Caramés, Vari
Los paseantes de la playa, 2001
 Fotografía en color
 45 x 120 cm

CE01121
Cardells, Joan
1885, 1977
 Cartón cosido
 108 x 29 x 36 cm

CE01122
Cardells, Joan
R-1042, 2003
 Grafito
 153 x 203,5 cm

CE01067
Cardelús, Maggie
The Bird People, 2006
 Fotografía en color
 recortada y plastificada
 200 x 340 cm



CE00797
Carrasco, Nuria
¿Quién eres?, 2004
 DVD
 10'

CE00312
Carrera Muñoz, José Antonio
Fatínata en Obóntoro, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 49 x 48 cm

CE00313
Carrera Muñoz, José Antonio
Autista, 1997
 Fotografía en blanco y negro
 49 x 48 cm



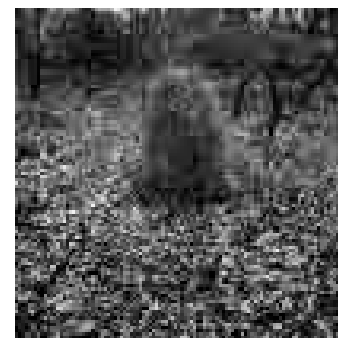
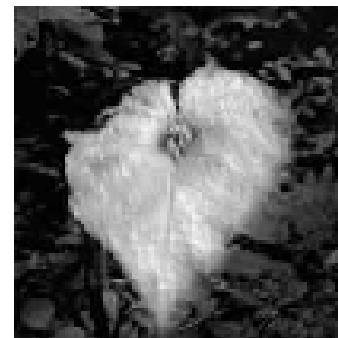
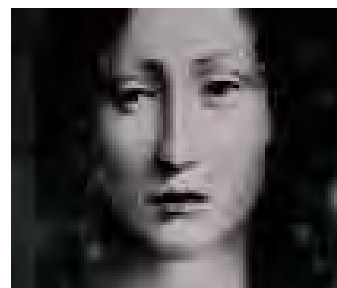
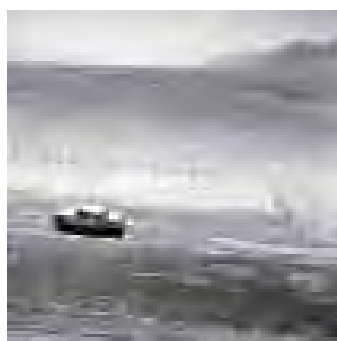
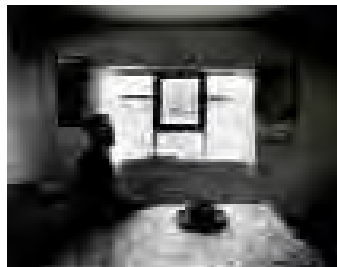
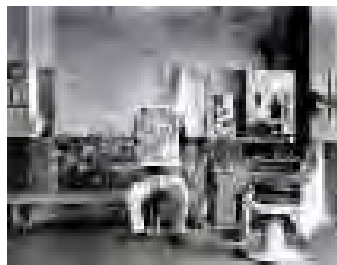
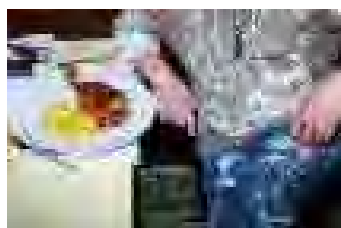
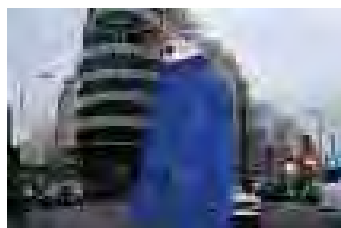
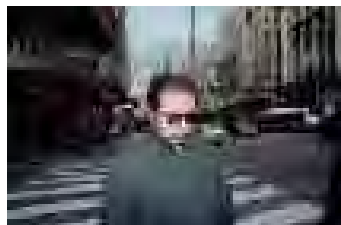
CE00375
Casajús, Concha
Huellas del hombre, 1998
 Fotografía en color
 70 x 100 cm

CE00376
Casajús, Concha
¿Quién sembró la angustia en las llanuras de tus ojos como el adorno de un dios? (V, Huidobro), 1998
 Fotografía en color
 70 x 100 cm



CE01058
Casares, Ignacio
U take myself control, 2005
 Óleo sobre lienzo
 145 x 141 cm

CE00015
Casas, Ana
Autoretrato, 1992
 Fotografía en blanco y negro
 50,5 x 40,5 cm



CE01414
Cases, Ricardo
Sin título (Hotel Emperador), 2009
Fotografía en color
80 x 120 cm

CE01415
Cases, Ricardo
Sin título (Hombre con gabardina azul), 2009
Fotografía en color
80 x 120 cm

CE01416
Cases, Ricardo
Sin título (Menú del día), 2009
Fotografía en color
80 x 120 cm

CE00630
Castillo, Naia del
S/T (Manos), 2003
Luxachrome
80 x 80 cm

CE00631
Castillo, Naia del
Cortejo, 2000
Luxachrome
100 x 76 cm

CE00632
Castillo, Naia del
Diálogos I, 2000
Luxachrome
92 x 102 cm

CE00132
Castro Prieto, Juan Manuel
El popular, 1999
Fotografía en blanco y negro
virada al sulfuro
46 x 58 cm

CE00133
Castro Prieto, Juan Manuel
Checacupe, 1999
Fotografía en blanco y negro
virada al sulfuro
45,5 x 57,2 cm

CE00134
Castro Prieto, Juan Manuel
Otras líneas de Nazca, 1999
Fotografía en blanco y negro
virada al sulfuro
48 x 47 cm

CE00808
Castro Prieto, Juan Manuel
Casa de Alicia, 2002
Caja de luz
24 x 24 cm

CE00809
Castro Prieto, Juan Manuel
Lázaro Galdiano, 2000
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00810
Castro Prieto, Juan Manuel
Muñopepe, 1986
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00811
Castro Prieto, Juan Manuel
Tetela, 2002
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

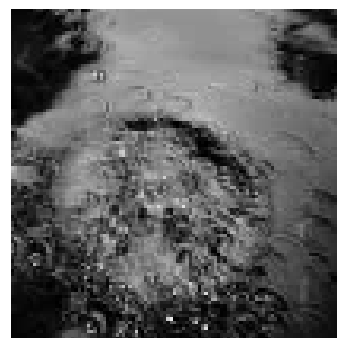
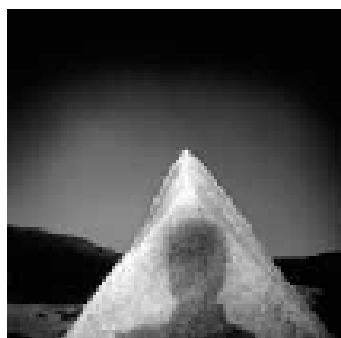
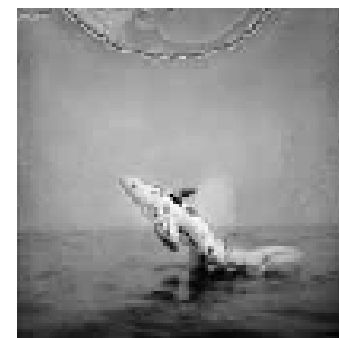
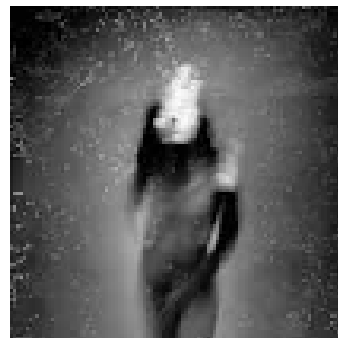
CE00812
Castro Prieto, Juan Manuel
Arroyomolinos, 1987
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00813
Castro Prieto, Juan Manuel
Pachuca, 2002
Fotografía en blanco y negro
110 X 110 cm

CE00814
Castro Prieto, Juan Manuel
Ahuayasiyacu, 1998
Caja de luz
24 x 24 cm

CE00815
Castro Prieto, Juan Manuel
Casa de Campo, 1986
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00816
Castro Prieto, Juan Manuel
Alicia, 2002
Caja de luz
24 x 24 cm



CE00817
Castro Prieto, Juan Manuel
Cespedosa, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00818
Castro Prieto, Juan Manuel
Cespedosa, 2001
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00819
Castro Prieto, Juan Manuel
Burguillo, 1992
 Caja de luz
 24 x 24 cm

CE00822
Castro Prieto, Juan Manuel
Madrid, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00823
Castro Prieto, Juan Manuel
Baños de Montemayor, 1997
 Caja de luz
 24 x 24 cm

CE00824
Castro Prieto, Juan Manuel
Llano del Beal, 1992
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00825
Castro Prieto, Juan Manuel
Navaluenga, 2001
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00826
Castro Prieto, Juan Manuel
Puerto Maldonado, 1992
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00827
Castro Prieto, Juan Manuel
Rio Alberche (gotas), 1992
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00828
Castro Prieto, Juan Manuel
Retamares (niño andando), 1994
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

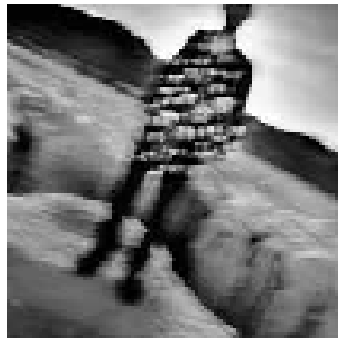
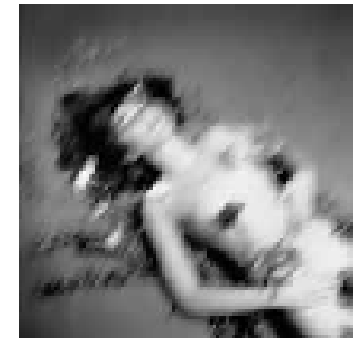
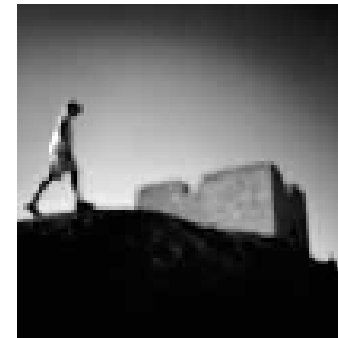
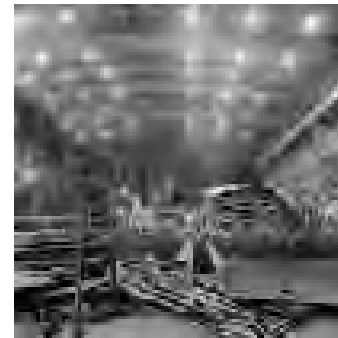
CE00829
Castro Prieto, Juan Manuel
Laguna Negra, 1988
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00830
Castro Prieto, Juan Manuel
Miryam, 1995
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00834
Castro Prieto, Juan Manuel
Los Corrales, 1995
 Fotografía en blanco y negro
 24 x 24 cm

CE00835
Castro Prieto, Juan Manuel
El Alquilán, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00836
Castro Prieto, Juan Manuel
Villaverde, 1997
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm



CE00839
Castro Prieto, Juan Manuel
Casa de Campo, 1984
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00837
Castro Prieto, Juan Manuel
Salamanca, 2002
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00838
Castro Prieto, Juan Manuel
Salamanca, 1993
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00840
Castro Prieto, Juan Manuel
Ávila, 1992
Fotografía en blanco y negro
24 x 24 cm

CE00841
Castro Prieto, Juan Manuel
Rodalquilar, 1995
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00842
Castro Prieto, Juan Manuel
Puerto Etén, 1999
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00843
Castro Prieto, Juan Manuel
Portman, 1987
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00844
Castro Prieto, Juan Manuel
Bilbao, 1993
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00845
Castro Prieto, Juan Manuel
Gran Canal, 1995
Caja de luz
55 x 55 cm

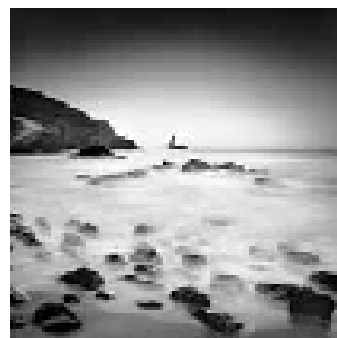
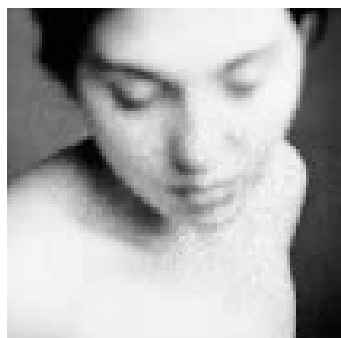
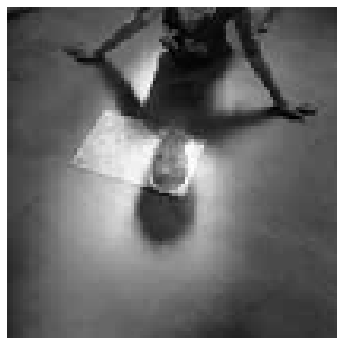
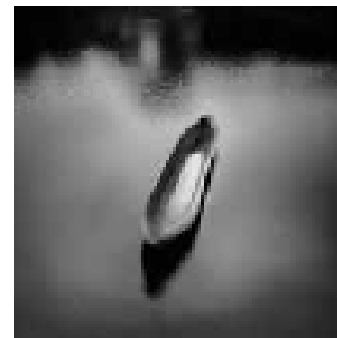
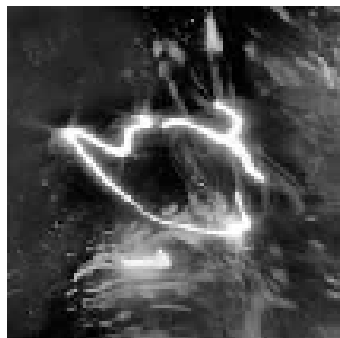
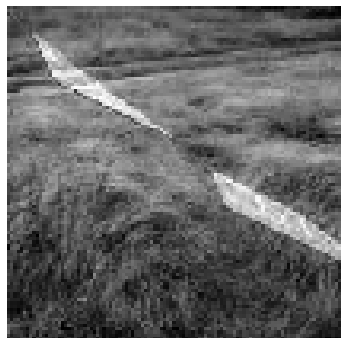
CE00846
Castro Prieto, Juan Manuel
El Mirón, 1989
Fotografía en blanco y negro
24 x 24 cm

CE00847
Castro Prieto, Juan Manuel
Burguillo, 1994
Fotografía en blanco y negro
24 x 24 cm

CE00848
Castro Prieto, Juan Manuel
Callao, 1994
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm

CE00849
Castro Prieto, Juan Manuel
Sestao, 1994
Fotografía en blanco y negro
50 x 50 cm

CE00850
Castro Prieto, Juan Manuel
Sestao, 1993
Fotografía en blanco y negro
110 x 110 cm



CE00851
Castro Prieto, Juan Manuel
La Acebeda, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00852
Castro Prieto, Juan Manuel
La isla, 1992
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00853
Castro Prieto, Juan Manuel
Ana, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00854
Castro Prieto, Juan Manuel
Navaluenga, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 24 x 24 cm

CE00855
Castro Prieto, Juan Manuel
Navaluenga, 1996
 Fotografía en blanco y negro
 24 x 24 cm

CE00856
Castro Prieto, Juan Manuel
Cespadosa, 1989
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00857
Castro Prieto, Juan Manuel
Cespadosa, 1995
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00858
Castro Prieto, Juan Manuel
Timbes, 1998
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00859
Castro Prieto, Juan Manuel
Arroyomolinos, 1986
 Fotografía en blanco y negro
 24 x 24 cm

CE00860
Castro Prieto, Juan Manuel
Torregarcía, 1998
 Fotografía en blanco y negro
 24 x 24 cm

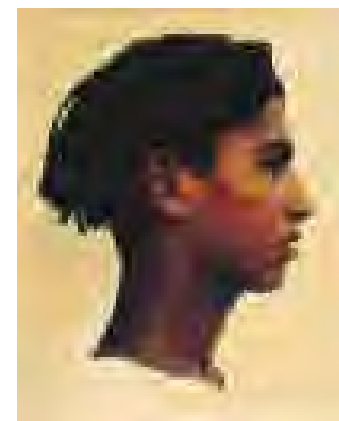
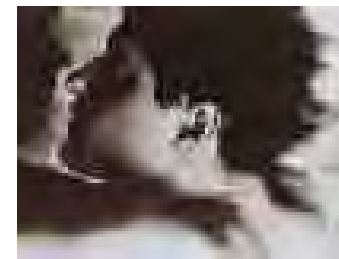
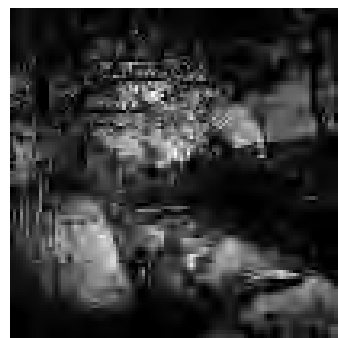
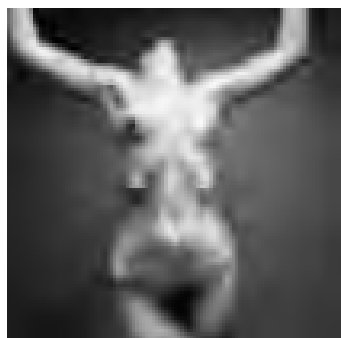
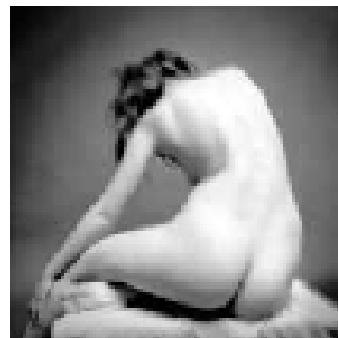
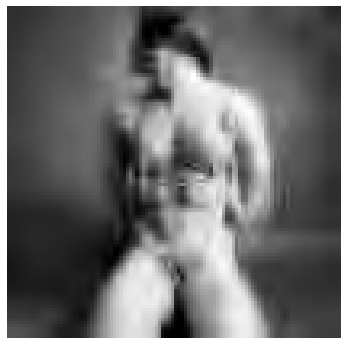
CE00861
Castro Prieto, Juan Manuel
Dedo del diablo, 1998
 Fotografía en blanco y negro
 24 x 24 cm

CE00862
Castro Prieto, Juan Manuel
Laguna Venecia, 1995
 Fotografía en blanco y negro
 24x 24 cm

CE00863
Castro Prieto, Juan Manuel
La isla, 1998
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00864
Castro Prieto, Juan Manuel
Valdemingómez, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 50 x 50 cm

CE00865
Castro Prieto, Juan Manuel
Sin título, 1995
 Caja de luz
 23 x 23 cm



CE00866
Castro Prieto, Juan Manuel
Sin título, 1995
 Caja de luz
 23 x 23 cm

CE00867
Castro Prieto, Juan Manuel
Sin título, 1995
 Caja de luz
 23 x 23 cm

CE00868
Castro Prieto, Juan Manuel
Madrid, 1995
 Fotografía en blanco y negro
 23 x 23 cm

CE00869
Castro Prieto, Juan Manuel
Titulcia, 1987
 Caja de luz
 110 x 110 cm

CE00870
Castro Prieto, Juan Manuel
D. E., 2002
 Caja de luz
 110 x 110 cm

CE00871
Castro Prieto, Juan Manuel
Desnudo, 1993
 Caja de luz
 23 x 23 cm

CE00872
Castro Prieto, Juan Manuel
Madrid
 Caja de luz
 23 x 23 cm

CE00973
Castro Prieto, Juan Manuel
Navaluenga
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm

CE00385
Castro Ortega, Pedro
Alba I, 2000
 Fundición de bronce
 23,5 x 15 x 8,5 cm

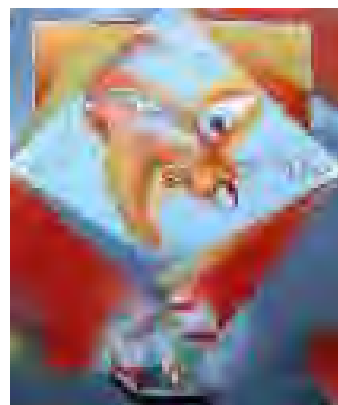
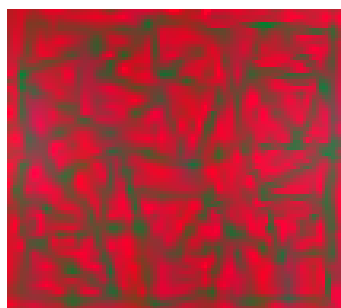
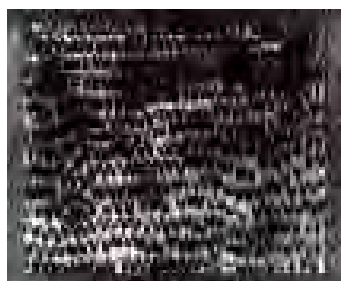
CE00558
Catalá, Roca
Sin título, 1952
 Fotografía en blanco y negro
 29,3 x 39,3 cm

CE00266
Catania, Ricardo
Sin título
 Madera, caliza y hierro
 120 x 155 x 165 cm

CE00184
Catany, Toni
El beso, 1991
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 20.5 x 26.6 cm

CE00185
Catany, Toni
En la isla Margarita, 1996
 Fotografía en color
 24 x 19 cm

CE00308
Catany, Toni
Carles, 2001
 Fotografía en color
 (por difusión de tintes)
 24 x 19 cm



CE00309
Catany, Toni
Salinas del Cabo de Gata, 1992
 Fotografía en color
 28 x 66,5 cm

CE00030
Ceballos, Tomy
Celebrate, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 122,5 x 124,5 cm

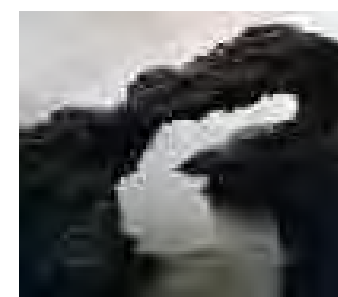
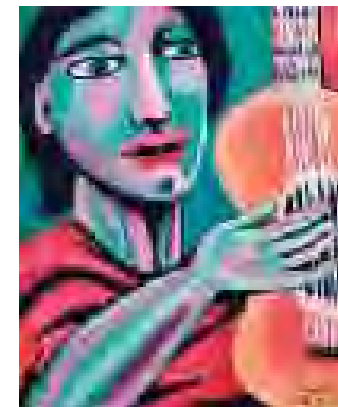
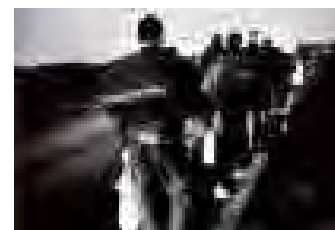
CE01343
Ceesepe
España en llamas, 1994
 Acrílico y collage sobre lienzo
 250 x 250 cm

CE01376
Chanco, Joaquim
Pintura 675, 2005
 Óleo sobre lienzo
 160 x 175 cm

CE00879
Chirino, Martín
Arco, 2004
 Hierro forjado
 600 x 1100 x 226 cm

CE00792
Chust Peters, Daniel
Movistar 1, 2004
 Fotografía en color
 70 x 135 cm

CE01118
Cobo, Chema
La chatte mise à nu et le poisson de Marcel, 1977
 Acrílico sobre tela
 190 x 150 cm



CE00456
Costa, Matías
Cruzar el Estrecho I, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 37 x 55 cm

CE00457
Costa, Matías
Cruzar el Estrecho II, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 37 x 55 cm

CE00458
Costa, Matías
Los fantasmas del Eurotúnel I, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 37 x 55 cm

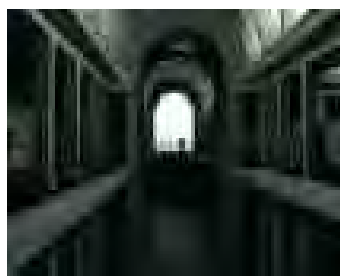
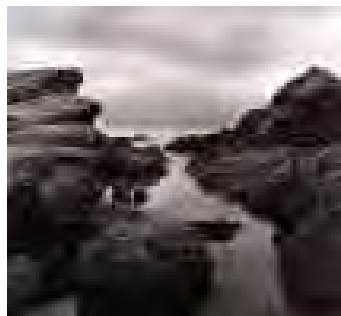
CE00762
Costus
Retrato de mujer con guitarra, 1982
 Acrílico sobre lienzo
 54 x 45 cm

CE01342
Costus
Casa de Pilatos, 1985
 Acrílico
 195 x 130 cm

CE01112
Curto, Enric
Empuries, 1996
 Fotografía en blanco y negro
 36,7 x 45 cm

CE00584
Conesa, Chema
Sin título (diptico horizontal El Águila), 2002
 Fotografía en color
 100 x 195 cm

CE01191
Congost, Carles
La mala pintura, 2008
 DVD monocanal
 10'



CE01113
Curto, Enric
Port de la Selva, 1999
Fotografía en blanco y negro
37.3 x 38 cm

CE01175
Curto, Félix
Carros, 2004
Fotografía digital
48 x 65 cm cada una

CE01019
D'Ors, Esperanza
Devolución de Prometeos a su lugar de origen, Un viaje de trashumancia, 2006
Vaciado de resina de poliéster y hierro
258 x 387 x 167 cm

CE01006
Dahlberg, Jonas
Promenade, 2006
Videoinstalación [HDV vídeo]
5' 40"

CE01499
Dávila, José
Gonzalo Lebrija, 2009
Instalación. (Bolas de espejo)
170 x 157 x 109 cm

CE00425
Dávila, Josechu
Esfera, 2000
Dibujo seriado a base de plantillas
70 x 33 cm

CE00426
Dávila, Josechu
Cubo, 2000
Dibujo seriado a base de plantillas
70 x 33 cm

CE00427
Dávila, Josechu
Cubo, 2000
Dibujo seriado a base de plantillas
70 x 33 cm

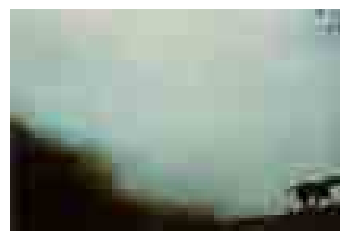
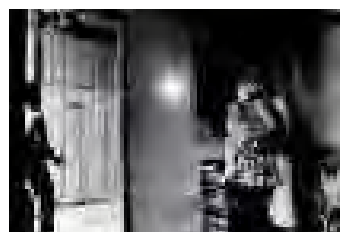
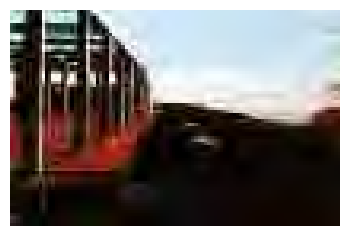
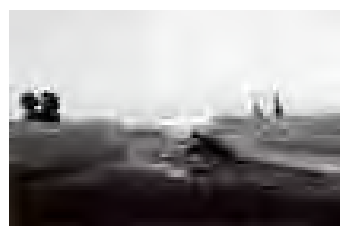
CE00159
Dávila, Ricky
Immigrantes, 2000
Fotografía en blanco y negro
78 x 58 cm

CE00160
Dávila, Ricky
Semana medieval, 1998
Fotografía en blanco y negro
100,5 x 65,7 cm

CE00070
Delgado, Evaristo
A Ver o Mar, 1993
Fotografía en blanco y negro
36 x 36 cm

CE00071
Delgado, Evaristo
Figueira da Foz, 1992
Fotografía en blanco y negro
36 x 36 cm

CE01203
DFS Discoteca Flaming Star
Y el último vestigio que destruye la memoria, 2008
Acrílico sobre alfombra
390 x 270 cm



CE01204
DFS Discoteca Flaming Star
El mundo será traicionado, 2008
 Acrílico sobre alfombra
 156 x 91 cm

CE01205
DFS Discoteca Flaming Star
Mobiliario sin memoria, 2008
 Acrílico sobre alfombra
 80 x 147 cm

CE01524
Días & Riedweg
Each Thing His Place. Another Place, Another Thing, 2009
 Fotografía digital (políptico)
 45 x 60 cm (cada una)

CE00122
Díaz Burgos, Juan Manuel
Sin título, 1989
 Fotografía en blanco y negro
 38 x 56,5 cm

CE00123
Díaz Burgos, Juan Manuel
Sin título, 1999
 Fotografía en blanco y negro
 38 x 57 cm

CE00327
Díaz Cue, Iván
El charco, 1995
 Fotografía en color
 65 x 100 cm

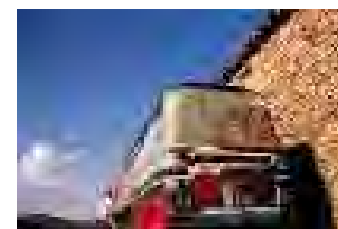
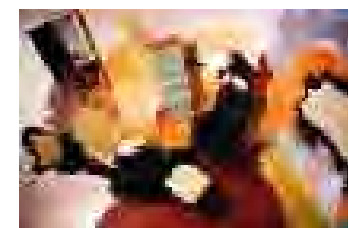
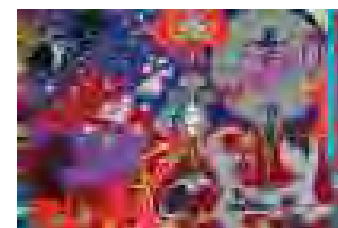
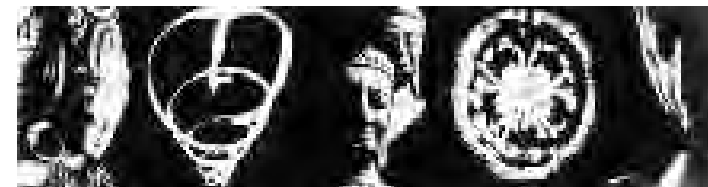
CE00328
Díaz Cue, Iván
El perro, 2000
 Fotografía en color
 68 x 102 cm



CE00055
Díaz Maroto, José María
Faro (Díptico I), 1992
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 66 x 46 cm

CE00314
Diego, Amaia de
Sin título (Serie: Plaza Mayor), 2000
 Fotografía en blanco y negro
 32 x 47,8 cm

CE00315
Diego, Amaia de
Sin título (Serie: Plaza Mayor), 2001
 Fotografía en blanco y negro
 38,3 x 58 cm



CE00034
Dis Berlin
Nirvana, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 101 x 377 cm

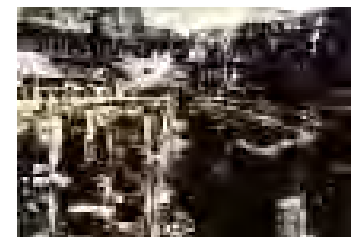
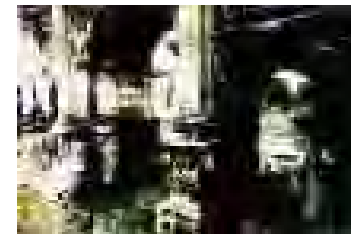
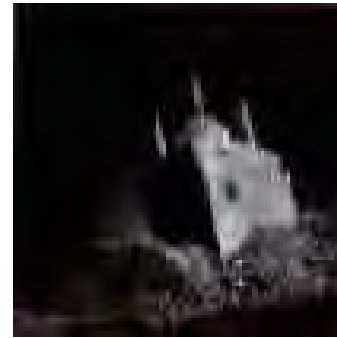
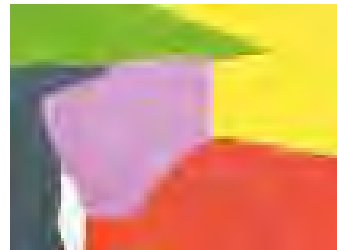
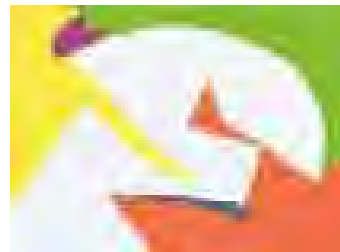
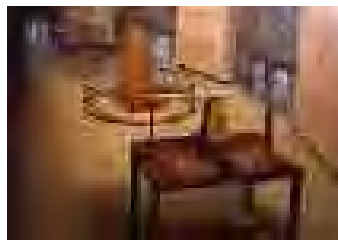
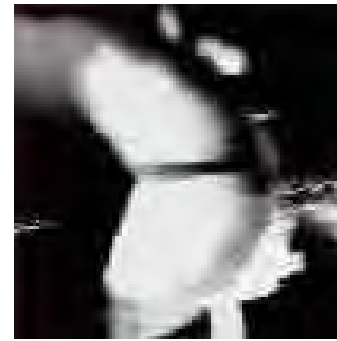
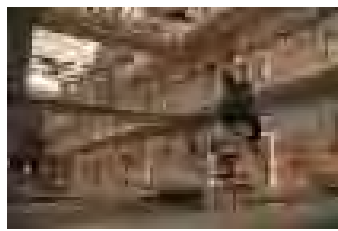
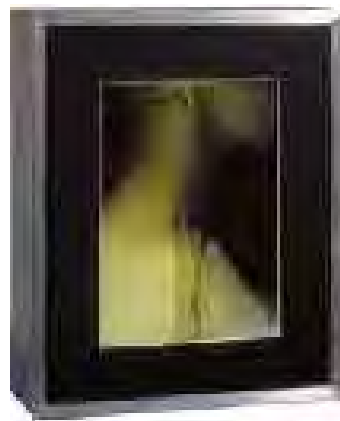
CE00260
Dis Berlin
Trans-Europe Express, 1985
 Óleo sobre lienzo
 67x 133,5 cm

CE01097
Dis Berlin
Cantos: Inspiración II, 2006
 Collage
 97 x 148 cm

CE01396
Doiz, Miren
El Bus de Juan III, 2008
 Fotografía en color
 113 x 170 cm

CE01397
Doiz, Miren
Sin título (Instalación Canal), 2008
 Fotografía en color
 113 x 170 cm

CE00302
Dolcet, Elias
El portal de Vallehermoso 92, nº 2, 1983
 Fotografía en blanco y negro
 38,3 x 28,5 cm



CE00303
Dolcet, Juan
El Empalao, Valverde de la Vera, 1968, 1999
 Fotografía en blanco y negro
 60 x 50,5 cm

CE00005
Domingo Castellanos, Manuel
Calle Montera, 1989
 Óleo sobre lienzo
 195 x 228 cm

CE00761
El Hortelano
Autorretrato respirando, 2002
 Óleo sobre lienzo y cartón
 27 x 22 cm

CE01181
El Hortelano
Tè quiero. El beso, 1984
 Técnica mixta sobre lienzo
 162 x 130 cm

CE01200
El Perro
Skating Carabanchel I, 2005
 DVD monocal
 4'

CE00003
Emperador, Leopoldo
Depósito para el abastecimiento de ideas, 1987
 Instalación
 Medidas variables

CE00044
Entrena, Rosa
Lene, 1995
 Caja de luz
 43,5 x 36 x 12 cm

CE01014
Equipo 57
Sin título, 1957
 Gouache sobre papel
 33,5 x 45,5 cm

CE01015
Equipo 57
Sin título, 1957
 Gouache sobre papel
 33,5 x 45,5 cm

CE01016
Equipo 57
Sin título, 1957
 Gouache sobre papel
 33,5 x 45,5 cm

CE01017
Equipo 57
Sin título, 1957
 Gouache sobre papel
 33,5 x 45,5 cm

CE00962
Erró, Gudmundur
Sin título, 2006
 Impresión digital
 292 x 300 cm

CE00803
Esclusa, Manuel
Vibratil (Serie: Naus), 1984-2005
 Fotografía en blanco y negro
 42 x 42 cm

CE00804
Esclusa, Manuel
Naufragi (Serie: Naus), 1984-2005
 Fotografía en blanco y negro
 29 x 30 cm

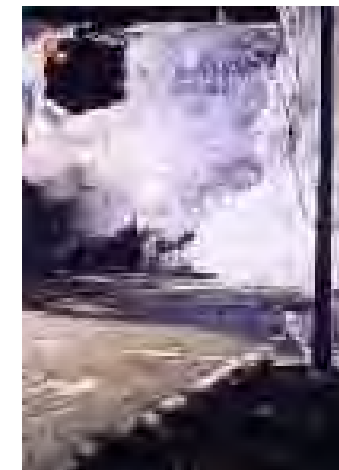
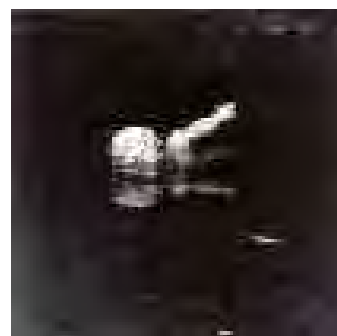
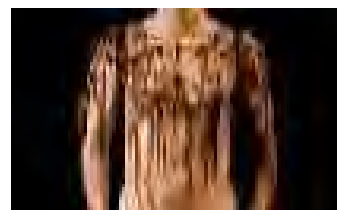
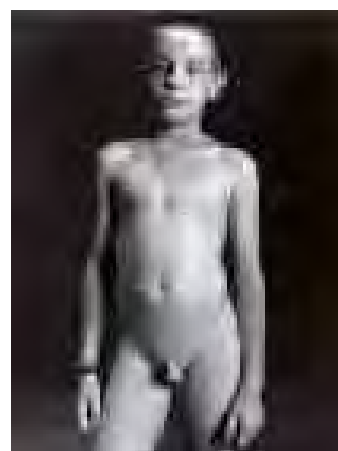
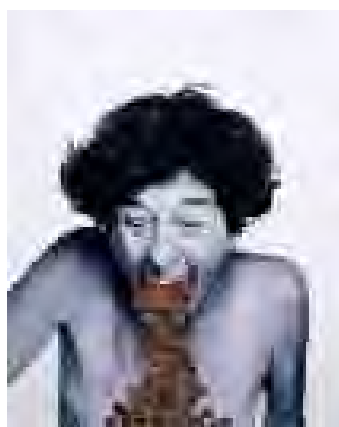
CE01392
Eskinja, Igor
Made in: Side, 2006
 Fotografía en color
 80 x 120 cm

CE00247
Falces, Manuel
What killed the dinosarios, 1993
 Cibachrome
 40,5 x 60,5 cm

CE00454
Fernández de Agirre, Alberto
La Atlántida I (Serie: Bosphoro), 2000
 Fotografía en color
 50 x 75 cm

CE00455
Fernández de Agirre, Alberto
La Atlántida II (Serie: Bosphoro), 2000
 Fotografía en color
 50 x 75 cm

CE00589
Fernández de Agirre, Alberto
Sin título (Serie: Bosphoro), 1999
 Fotografía digital
 50 x 75 cm



CE00469
Ferrer, Andrés
Austral X, 2001
 Fotografía digital en blanco y negro
 sobre papel Arches
 24,5 x 67 cm

CE00470
Ferrer, Andrés
Austral XII, 2001
 Fotografía digital en blanco y negro
 sobre papel Arches
 24,5 x 67 cm

CE00770
Ferrer, Esther
Euro-portrait, 2004
 Collage
 97,5 x 82,5 cm

CE01100
Font Marqués, Antoni
Sin título, 2006
 Acrílico y lápiz sobre cartón
 70 x 50 cm

CE00166
Fontcuberta, Joan
Sin título, 2000
 Cibachrome
 60 x 85 cm

CE01493
Förg, Gunther
Sin título, 2003-2004
 Fotografía blanco y negro
 240 x 160 cm

CE00042
Formiguera, Pere
Sin título (Gabriel), 1995
 Fotografía en blanco y negro
 57,5 x 66 cm

CE00167
Francés, Àlex
Fluència, 1994
 Fotografía en color
 61,5 x 100 cm

CE00054
Freixa, Ferrán
Jardines de Boboli, 1981
 Fotografía en blanco y negro
 66,5 x 61,5 cm

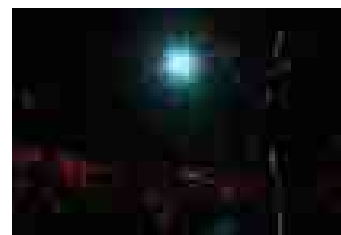
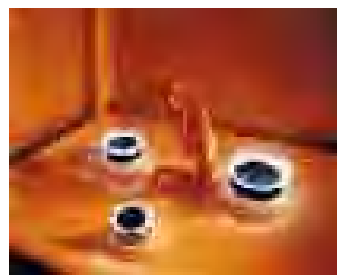
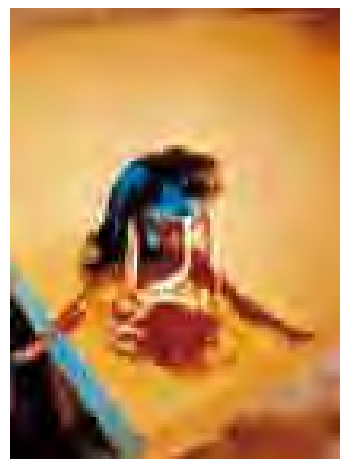
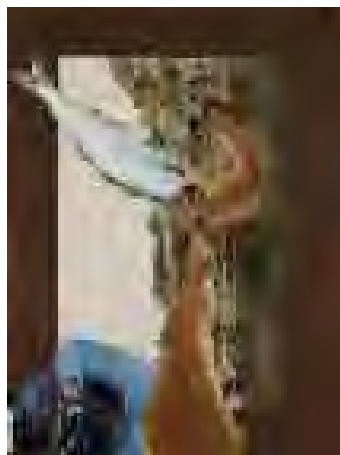
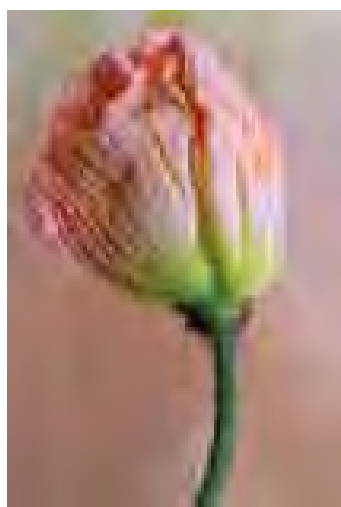
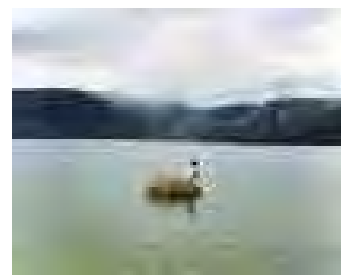
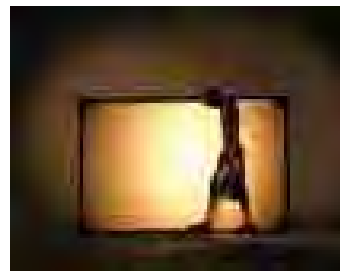
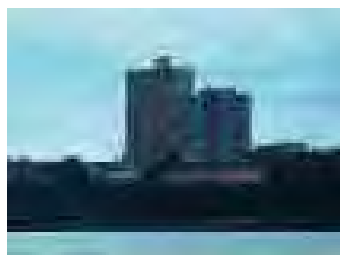
CE00330
Frisuelos, José
London Derry, 1995
 Fotografía en blanco y negro
 37,8 x 57,5 cm

CE00331
Frisuelos, José
Tóro en la pared, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 64,6 x 77 cm

CE00332
Frisuelos, José
Gemelas, 1997
 Fotografía en blanco y negro
 45 x 58,5 cm

CE01494
Fröhlich, Philipp
Sin título, 2009
 Témpera sobre lienzo
 245 x 175 cm

CE01050
Fuentes Fonseca, José Emilio
Sin título, 2006
 Acuarela sobre papel
 150 x 115 cm



CE01051
Gadea, Patricia
Hula hoop, 1985
 Acrílico sobre lienzo
 204 x 155 cm

CE01109
Gagnum, Nicole
Amapola 8, 2005
 Fotografía digital Giclée
 60 x 40 cm

CE01373
Gaillard, Cyprien
The Smithsons
(La cara oscura del pop), 2005
 DVD
 4'10"

CE00033
Galindo, Jorge
El resto del paisaje, 1994
 Collage
 38 x 28 cm

CE00075
Galindo, Jorge
Sin título, 1996
 Collage
 86 x 70 cm

CE00768
Galindo, Jorge
Poupoune, 2003
 Acrílico sobre lienzo
 250 x 200 cm

CE00832
Gallar, Rafa
Infinitos Monos, 2005
 DVD
 8'42"

CE00115
García, Carmela
Sin título, 1998
 Fotografía en color
 160 x 130 cm

CE00116
García, Carmela
Sin título, 1998
 Fotografía en color
 146 x 115,5 cm

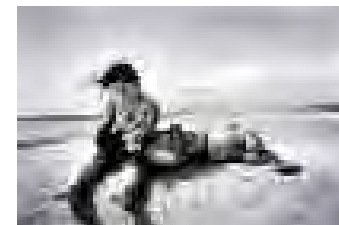
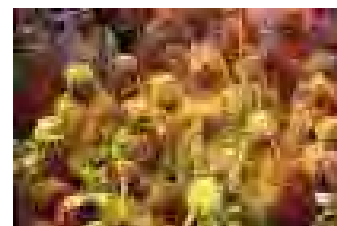
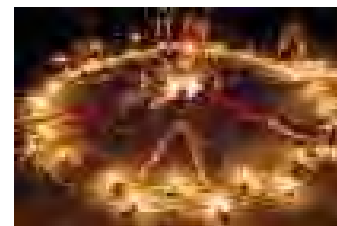
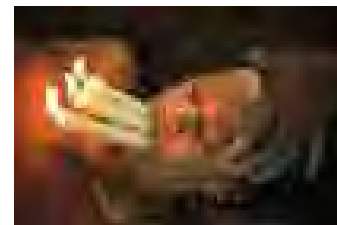
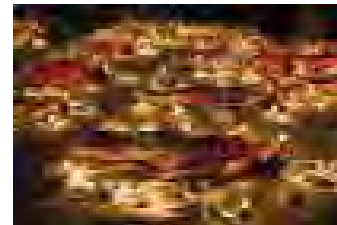
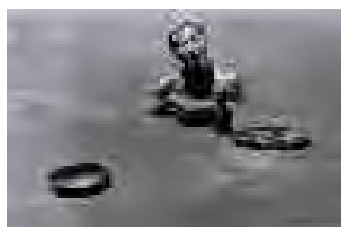
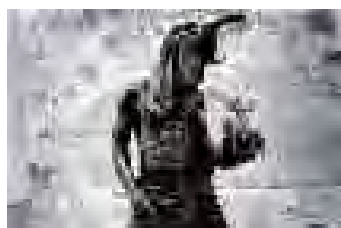
CE00117
García, Carmela
Sin título, 1998
 Fotografía en color
 169,5 x 219 cm

CE00165
García, Carmela
Sin título, 2000
 Fotografía en color
 122 x 152 cm

CE00499
García, Carmela
Sin título
(Lago de Sanabria: Sabrina), 2002
 Fotografía en color
 185 x 220 cm

CE01508
García, Dora
Just Because Everything Is Different It Does Not Mean That Anything Has Changed: Lenny Bruce in Sydney, 2008
 Video HDV
 60'

CE01052
García Collado, Raúl
Sin título, 2006
 Acuarela y lápiz sobre papel
 100 x 70 cm



CE00253
García Rodero, Cristina
Sin título (Lavándose en el cementerio), 1998
 Fotografía en blanco y negro
 78,5 x 117,5 cm

CE00254
García Rodero, Cristina
Paseo jurásico, 1999
 Fotografía en blanco y negro
 79 x 117,5 cm

CE00482
García Rodero, Cristina
Carnaval, Jacmel, 2001
 Fotografía en blanco y negro
 75 x 115 cm

CE00483
García Rodero, Cristina
Paine du Nord, 1998
 Fotografía en blanco y negro
 75 x 115 cm

CE00873
García Rodero, Cristina
Duelo, Canosa de Puglia, Italia
(Serie: Entre el cielo y la tierra), 2000
 Fotografía en blanco y negro
 75 x 115 cm

CE00874
García Rodero, Cristina
En las eras, Escobar
(Serie: España Oculta), 1998
 Fotografía en blanco y negro
 78 x 115 cm

CE01332
García Rodero, Cristina
Traspaso de energía, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 117 x 78,5 cm

CE01333
García Rodero, Cristina
Purificación, 2005
 Fotografía en blanco y negro
 75 x 115 cm

CE01334
García Rodero, Cristina
Buscando caridad, 2005
 Fotografía en blanco y negro
 117 x 78,5 cm

CE01335
García Rodero, Cristina
Entrada en el campo espiritual, 2005
 Fotografía en blanco y negro
 117 x 78,5 cm

CE01408
García Rodero, Cristina
Velación colectiva de fuerza, 2009
 Fotografía en color
 92,5 x 132,5 cm

CE01409
García Rodero, Cristina
Llamas contra la locura, 2009
 Fotografía en color
 92,5 x 132,5 cm

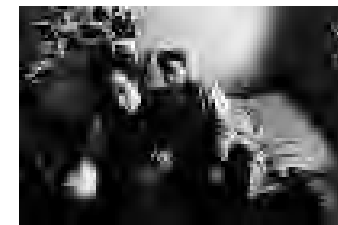
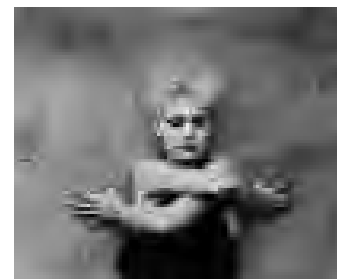
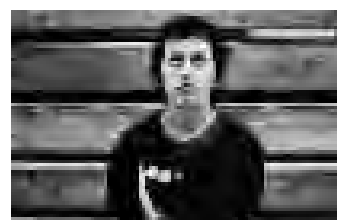
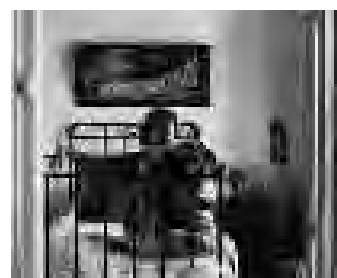
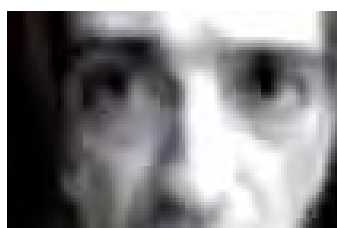
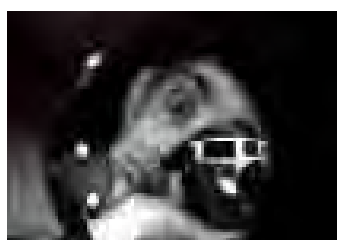
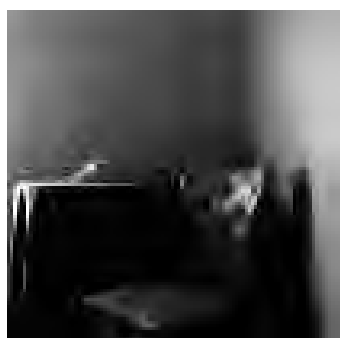
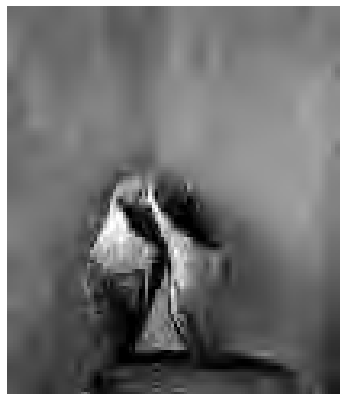
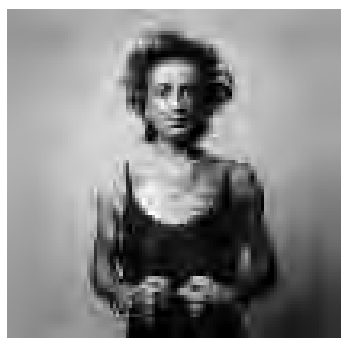
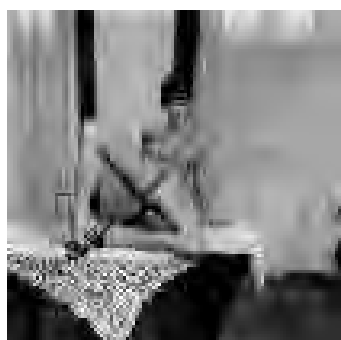
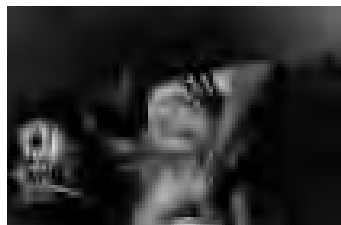
CE01410
García Rodero, Cristina
Velación colectiva de iniciados, 2009
 Fotografía en color
 92,5 x 132,5 cm

CE01417
García Rodero, Cristina
Holi, la fiesta del amor y la abundancia, India 2007, 2008
 Fotografía en color
 54 x 36 cm

CE00135
García Román, Benito
Sin título, 1998
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 38 x 56,5 cm

CE00144
García Román, Benito
Sin ti no entiendo el despertar, 1980
 Fotografía en blanco y negro
 38 x 57 cm

CE00023
García Sáenz, Alberto
Sin título, 1991
 Fotograma
 40 x 40 cm



CE00158
García-Alix, Alberto
Autorretrato en la cama con vaso de agua, 1983
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 36,5 x 55 cm

CE00299
García-Alix, Alberto
Ewa, 2000
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 47 x 46,2 cm

CE00475
García-Alix, Alberto
Autorretrato, Mi lado femenino, 2002
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 36 x 36,5 cm

CE00484
García-Alix, Alberto
Espacio muerto con zapatos, 1983
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 55 x 47 cm

CE00485
García-Alix, Alberto
Nacho Vidal y Rita, 2001
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 47 x 46,5 cm

CE00486
García-Alix, Alberto
Mi habitación en Alicante, 1997
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 110 x 110 cm

CE00831
García-Alix, Alberto
Los irreductibles, 1991
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 110 x 110 cm

CE01003
García-Alix, Alberto
Extranjero de mi mismo, 2004
 DVD, PAL 9 mm
 9' 7"

CE01004
García-Alix, Alberto
Tres moscas negras, 2006
 DVD, PAL 9 mm
 10'

CE01005
García-Alix, Alberto
Mi alma de cazador en juego, 2003
 DVD, PAL 9 mm
 8' 10"

CE01208
García-Alix, Alberto
Juanma el terrible, 2006
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01209
García-Alix, Alberto
Sin título (Escaparate), 1984
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 19 x 24 cm

CE01210
García-Alix, Alberto
Concha, 1983
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 21 x 25 cm

CE01211
García-Alix, Alberto
Speedy, 1980
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 18 x 27,5 cm

CE01212
García-Alix, Alberto
Autorretrato en la cama, 2006
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 60 x 50 cm

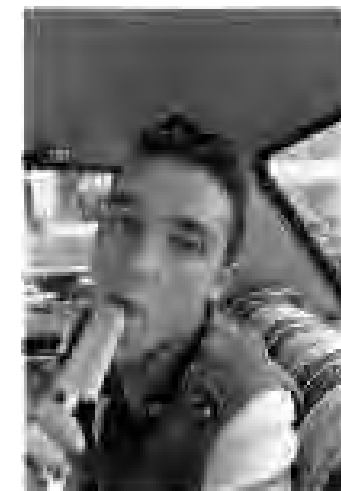
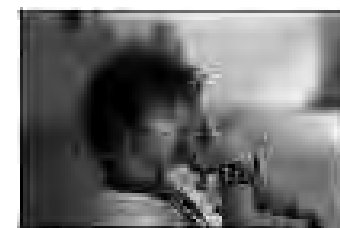
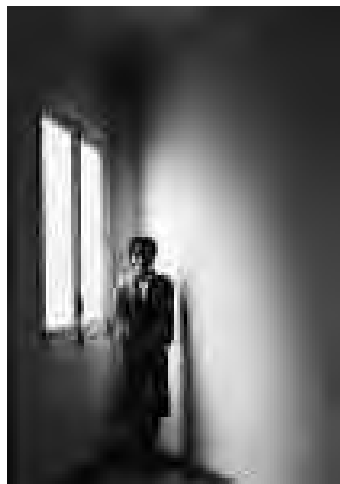
CE01213
García-Alix, Alberto
Virginia, 1985
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 20,5 x 24 cm

CE01214
García-Alix, Alberto
Habitación de pensión, 2006
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01215
García-Alix, Alberto
Javier Furia y Manolo Campoamor, 1978
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 15,5 x 23,5 cm

CE01216
García-Alix, Alberto
Willy chutándose, 2006
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01217
García-Alix, Alberto
El Hortelano, 1983
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 25,5 x 17 cm



CE01218
García-Alix, Alberto
Andy Warhol, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01219
García-Alix, Alberto
El gorila, 1983
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 15 x 23,5 cm

CE01220
García-Alix, Alberto
*Concierto de Rock & Roll
 en el Consulado*, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01221
García-Alix, Alberto
Félix, 1983
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 27,5 x 18,5 cm

CE01222
García-Alix, Alberto
Fina, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01223
García-Alix, Alberto
Sin título (Hombre mirando fotos), 1980
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 16,5 x 25,5 cm

CE01224
García-Alix, Alberto
Kiwo, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01225
García-Alix, Alberto
Jacinto en el hospital, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01226
García-Alix, Alberto
Martita, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01227
García-Alix, Alberto
La Mascota, 1980
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 14 x 21,5 cm

CE01228
García-Alix, Alberto
Mesa de trabajo de Ceesepe, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01229
García-Alix, Alberto
Olvido, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01230
García-Alix, Alberto
Apostando a no ganar jamás, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01231
García-Alix, Alberto
Dixie, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01232
García-Alix, Alberto
Ulises Montero, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01233
García-Alix, Alberto
Hombre con sombrero, 1983
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 16 x 25 cm

CE01234
García-Alix, Alberto
Willy (chupando helado), 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm



CE01235
García-Alix, Alberto
Nacho Canut, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01236
García-Alix, Alberto
Sonia, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01237
García-Alix, Alberto
Willy y Reyes embarazada, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01238
García-Alix, Alberto
Autorretrato en Toulouse, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01239
García-Alix, Alberto
Esperando al dealer, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01240
García-Alix, Alberto
Pablo y Carmen, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01241
García-Alix, Alberto
Alberto el argentino, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01242
García-Alix, Alberto
Willy y Reyes, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01243
García-Alix, Alberto
Antonio Bartrina, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01244
García-Alix, Alberto
Viaje a Amsterdam, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01245
García-Alix, Alberto
David, Siomara y Tere, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

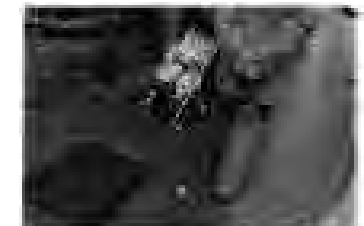
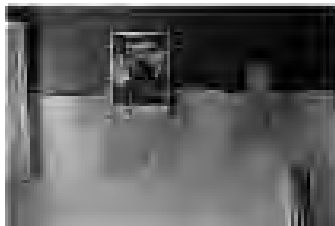
CE01246
García-Alix, Alberto
La luz que se apaga, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01247
García-Alix, Alberto
Autorretrato con cuerpo herido, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01248
García-Alix, Alberto
Jesús y Manolo, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01249
García-Alix, Alberto
Autorretrato con Tere, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01250
García-Alix, Alberto
Teresa, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm



CE01251
García-Alix, Alberto
La falda de teresa, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01252
García-Alix, Alberto
Nicotina (desenfocada), 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01253
García-Alix, Alberto
Falo con escopeta, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01254
García-Alix, Alberto
Eduardo Haro y Lirio, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01255
García-Alix, Alberto
Strangers, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01256
García-Alix, Alberto
Teresa y Carmen, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virado al selenio
 50 x 60 cm

CE01257
García-Alix, Alberto
Noche madrileña, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01258
García-Alix, Alberto
Los Breakers, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01259
García-Alix, Alberto
Pareja en Londres, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01260
García-Alix, Alberto
Caballito mecánico, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01261
García-Alix, Alberto
Mañana de movida, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

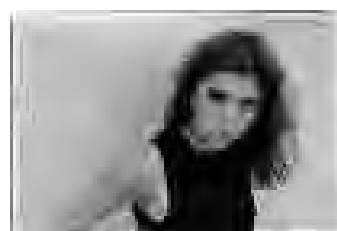
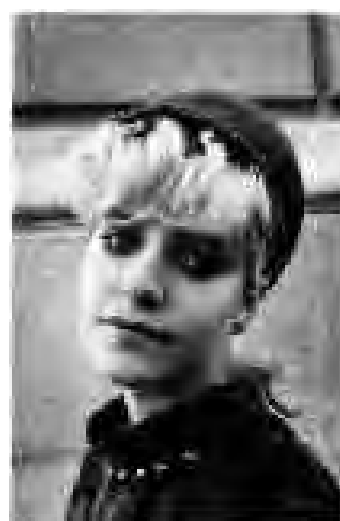
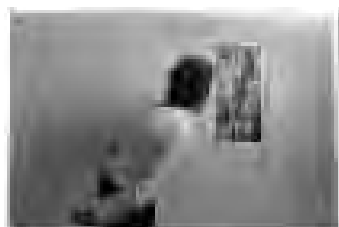
CE01262
García-Alix, Alberto
Even, 1983
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 19 x 20,5 cm

CE01263
García-Alix, Alberto
Mi oficina, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01264
García-Alix, Alberto
May, 1983
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 13 x 8,5 cm

CE01265
García-Alix, Alberto
Unos vienen, otros van, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01266
García-Alix, Alberto
Tere con ojo morado, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm



CE01267
García-Alix, Alberto
Teresa y David, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01268
García-Alix, Alberto
No me sigas, 2006
 Vídeo DV PAI
 3'55"

CE01269
García-Alix, Alberto
Los coyotes, 1982
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 23,7 x 17,6 cm

CE01270
García-Alix, Alberto
Willy con Nuria, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01271
García-Alix, Alberto
Tere, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 36 x 54 cm

CE01272
García-Alix, Alberto
El reloj de Ceesepe, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01273
García-Alix, Alberto
El llavero, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01274
García-Alix, Alberto
Javier, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01275
García-Alix, Alberto
David con dientes de vampiro, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01276
García-Alix, Alberto
Autoretrato chutándome, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

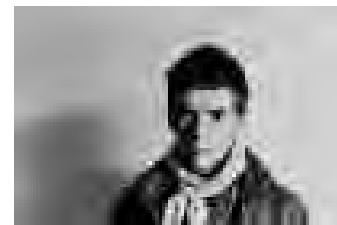
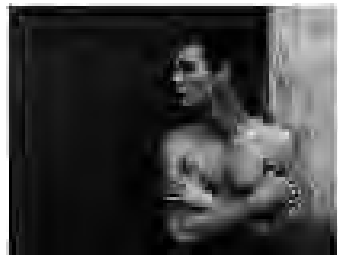
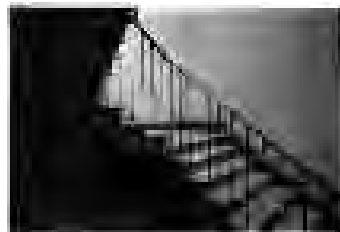
CE01277
García-Alix, Alberto
Martita, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 26 x 17 cm

CE01278
García-Alix, Alberto
Autoretrato del fantasma, 1978
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 22,5 x 14,5 cm

CE01279
García-Alix, Alberto
Elena Mar, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01280
García-Alix, Alberto
Ana Curra, 1985
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 24 x 18 cm

CE01281
García-Alix, Alberto
Autoretrato, Barcelona, 1982
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 15,5 x 24 cm



CE01282
García-Alix, Alberto
Juan José Abad, 1980
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 25,5 x 16,5 cm

CE01285
García-Alix, Alberto
Ceesepé, 1984
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 20 x 25 cm

CE01283
García-Alix, Alberto
Carlos, 1984
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 19 x 25 cm

CE01286
García-Alix, Alberto
Sin título (Chute), 1978
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 11 x 16 cm

CE01284
García-Alix, Alberto
Tarde de verano, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01287
García-Alix, Alberto
Willy y Reyes, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01288
García-Alix, Alberto
La escalera de encomienda, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01289
García-Alix, Alberto
Chito y Magui, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01290
García-Alix, Alberto
Poly, 1981
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 11 x 16 cm

CE01291
García-Alix, Alberto
Noche sin día, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01292
García-Alix, Alberto
Ana Saura, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

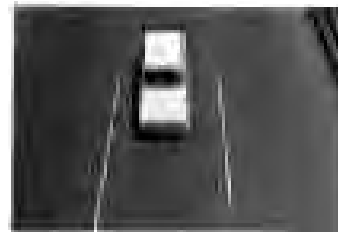
CE01293
García-Alix, Alberto
Carlos Torroba, 1981
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 14,5 x 21,5 cm

CE01294
García-Alix, Alberto
Ceesepé (bar), 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01295
García-Alix, Alberto
Blanca Sánchez, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01296
García-Alix, Alberto
El pillo, 1981
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 18 x 25,5 cm

CE01297
García-Alix, Alberto
Fernando Vijande, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm



CE01298
García-Alix, Alberto
Campo de gas, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01299
García-Alix, Alberto
Jóvenes, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01300
García-Alix, Alberto
Willy y Fernando, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01301
García-Alix, Alberto
Un amigo, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01302
García-Alix, Alberto
Roquero, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01303
García-Alix, Alberto
Vicios modernos, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01304
García-Alix, Alberto
Jorge y Siomara, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01305
García-Alix, Alberto
Autorretrato movido, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01306
García-Alix, Alberto
Silla, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01307
García-Alix, Alberto
Preparando la dosis, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01308
García-Alix, Alberto
Estoy perdido (fotograma), 2006
 Vídeo DV PAL
 5' 7"

CE01309
García-Alix, Alberto
Autorretrato en moto, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01310
García-Alix, Alberto
Willy y Rosa, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

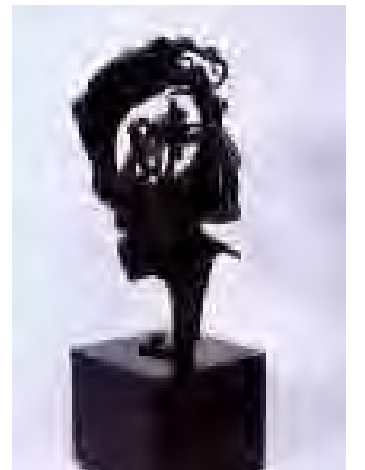
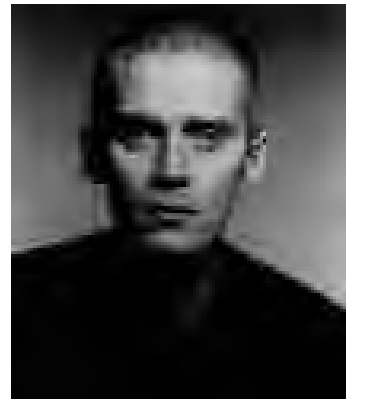
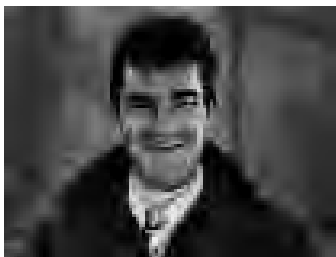
CE01311
García-Alix, Alberto
A ninguna parte, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01312
García-Alix, Alberto
Willy, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01313
García-Alix, Alberto
Ana Curra en Londres, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01314
García-Alix, Alberto
Concierto de Rock & Roll, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01315
García-Alix, Alberto
Arrabal, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm



CE01316
García-Alix, Alberto
Hotel Continental, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01317
García-Alix, Alberto
El optimista, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01318
García-Alix, Alberto
Rockers forever, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01319
García-Alix, Alberto
El novio, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01320
García-Alix, Alberto
Ceesep (sin sombrero), 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01321
García-Alix, Alberto
Rosa era un ángel, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01322
García-Alix, Alberto
Ana Curra esperando mis besos, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 60 x 50 cm

CE01323
García-Alix, Alberto
Mi habitación en Barcelona, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01324
García-Alix, Alberto
Autorretrato con Ana Curra, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01325
García-Alix, Alberto
Fix (Gabriel), 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01326
García-Alix, Alberto
Fin de mañana en el rastro, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01327
García-Alix, Alberto
Paisaje Rock & Roll, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

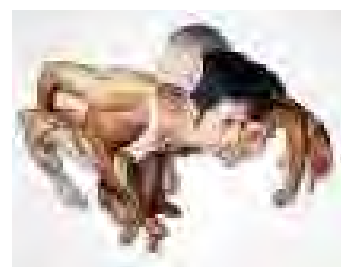
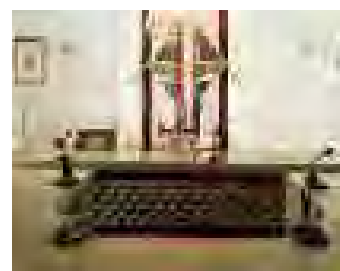
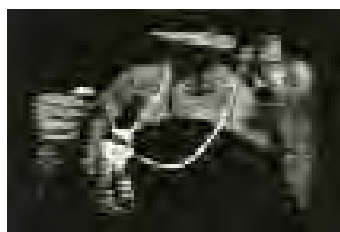
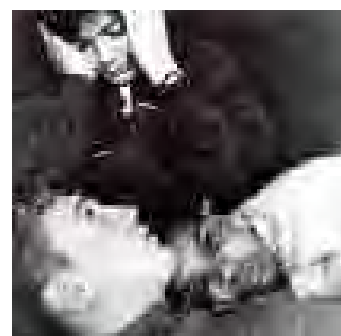
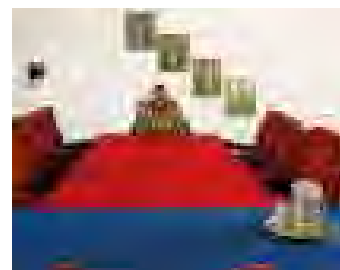
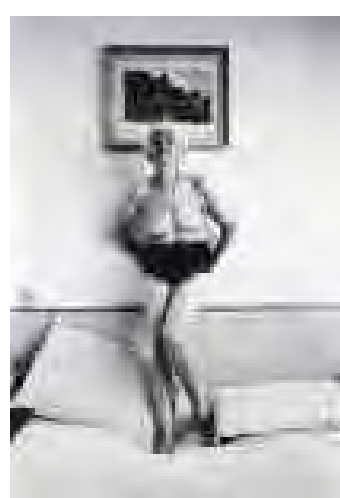
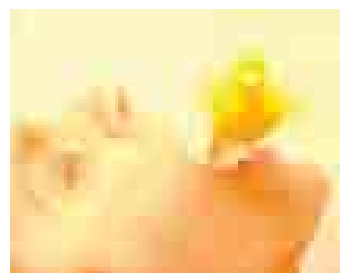
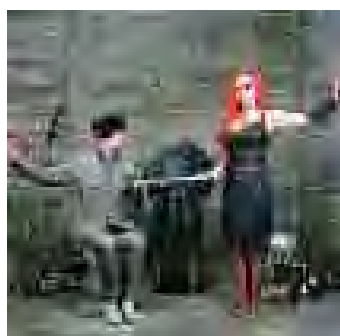
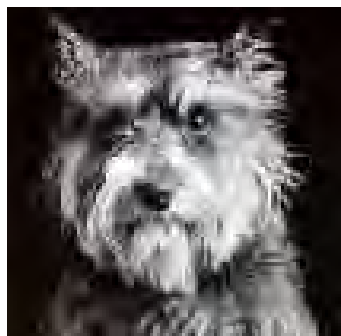
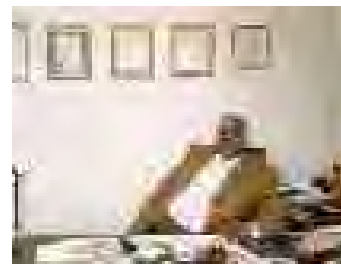
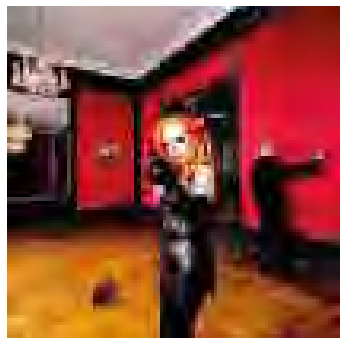
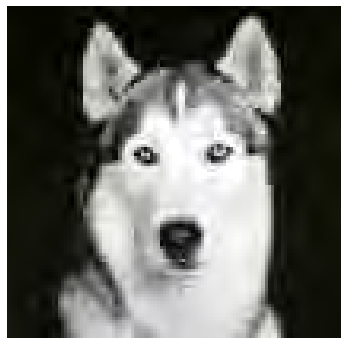
CE01328
García-Alix, Alberto
Willy y Carlos, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01329
García-Alix, Alberto
Miky, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 50 x 60 cm

CE01330
García-Alix, Alberto
El ángel, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 48 x 40 cm

CE00554
Gargallo, Pablo
Homenaje a Chagall, 1933
 Fundición de bronce
 37 x 27,5 x 22,7 cm

CE01093
Garraza, Kepa
Sin título, 2005
 Óleo sobre lienzo
 200 x 200 cm



CE00111
Garrido, Amparo
Sin título, n° 05, 1997
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 100 x 100 cm

CE00112
Garrido, Amparo
Sin título, n° 13, 1997
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 100 x 100 cm

CE01338
Gaüeca, Miguel Ángel
Sin título (serie C003), 2006
 Luxacrome
 125 x 125 cm

CE01339
Gaüeca, Miguel Ángel
S/T (Gris 02), 2006
 Luxacrome
 125 x 125 cm

CE00094
Genovés, Pablo
Las joyas, 1997
 Fotografía en color
 117 x 170 cm

CE00552
Giacometti-Stampa, Alberto
Coronel
 Fundición en bronce
 27 x 12,5 x 12,5 cm

CE00752
Gligorov, Robert
La leggenda di Bobe, 1998
 DVD PAL
 8' 53"

CE00318
Goded, Maya
Sin título (mulata), 1997
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 120,7 x 81 cm

CE00319
Goded, Maya
Sin título (De pie sobre la cama), 1996
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 120 x 81 cm

CE01503
Goldblatt, David
Elize Klaaste, Senior Clerk, Hantam Local Municipality, Loeriesfontein, Northern Cape. 25 June 2004
(Serie: Municipal Officials), 2004
 Impresión digital
 sobre papel de algodón
 40 x 50 cm

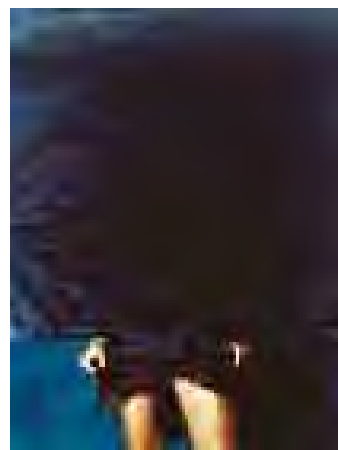
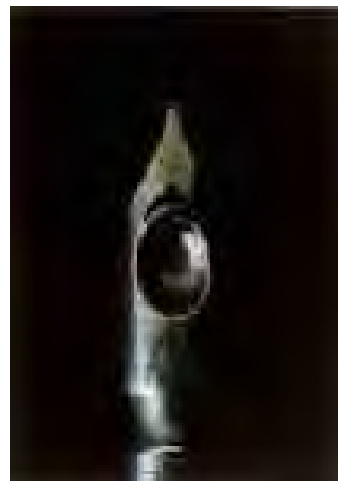
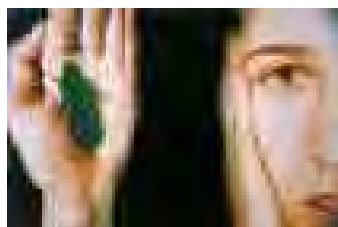
CE01504
Goldblatt, David
Martin Klaase, major of the Kamiesberg Municipality, in the Council Chamber. Garies, Northern Cape. 28 June 2004.
(Serie: Municipal Officials), 2004
 Impresión digital
 sobre papel de algodón
 40 x 50 cm

CE01505
Goldblatt, David
Johannes Rens, major of the Letsemeng Local Municipality in the Council Chamber, Koffiefontein, Northern Cape. 31 August 2004. (Serie: Municipal Officials), 2004
 Impresión digital
 sobre papel de algodón
 40 x 50 cm

CE01506
Goldblatt, David
George Seitisho, Municipal Manager, Plettenberg Bay Local Municipality, Plettenberg Bay, Eastern Cape. 8 October 2004. (Serie: Municipal Officials), 2004
 Impresión digital color
 sobre papel de algodón
 40 x 50 cm

CE00294
Gómez, Germán
Sin título (Serie: Yo, tú, él, ella, nosotros, nosotras, vosotros, vosotras, ellos, ellas), 2000
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 100 cm

CE01495
Gómez, Germán
Condenado XIV, 2008
 Fotografía en color encapsulada
 e hilo sobre forex
 90 x 124 cm



CE00365
Gómez Jiménez, Pedro
Vállecas, Madrid, 1998
 Fotografía en blanco y negro tratada
 con eliminador de hiposulfito residual.
 23 x 55,8 cm

CE00366
Gómez Jiménez, Pedro
Barrio del Pilar, Madrid, 1998
 Fotografía en blanco y negro tratada
 con eliminador de hiposulfito residual.
 23 x 55,8 cm

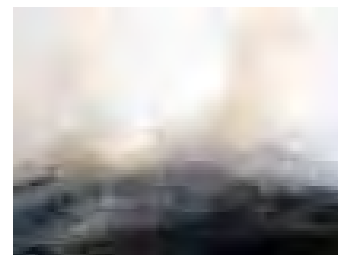
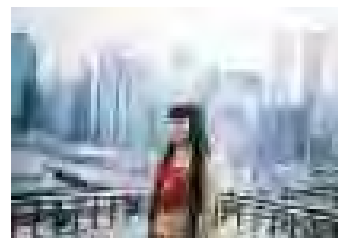
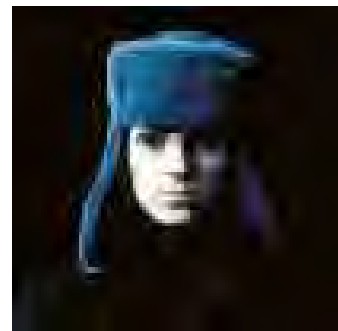
CE00367
Gómez Jiménez, Pedro
Peña Grande, Madrid, 1998
 Fotografía en blanco y negro tratada
 con eliminador de hiposulfito residual.
 23 x 55,8 cm

CE00011
Gómez Redondo, María José
Nombre de los padres, 1993
 Cibachrome
 100 x 150 cm

CE00087
Gómez Redondo, María José
Rostro, 1997
 Cibachrome
 102 x 72 cm

CE00102
Gómez Redondo, María José
Rostro, 1997
 Cibachrome
 60 x 50 cm

CE00301
Gómez, Susy
Sin título 80, 2000
 Fotografía en color
 impresa sobre madera
 240 x 180 cm

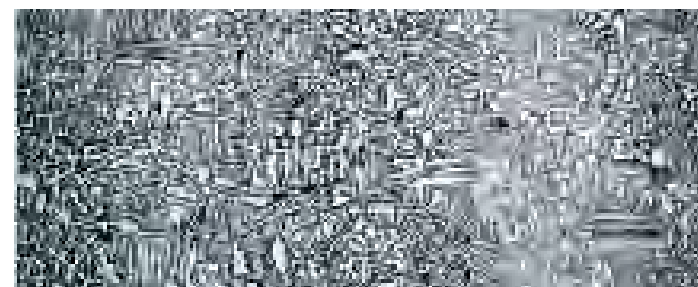
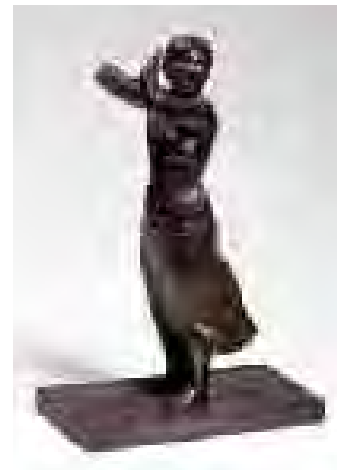
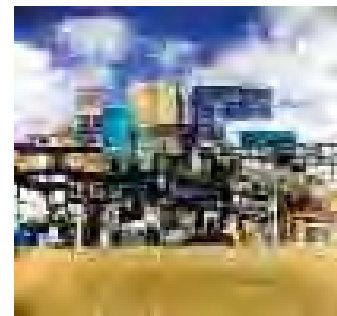


CE00296
Gonnord, Pierre
Bimba in blue, 2000
 Fotografía en color
 99,3 x 99,3 cm

CE00481
Gonnord, Pierre
Far East, 2001
 Fotografía en color
 118,5 x 169 cm

CE01475
Gonnord, Pierre
Incendio III, 2009
 Fotografía en color
 180 x 240 cm

CE01476
Gonnord, Pierre
Incendio XI, 2009
 Fotografía en color
 180 x 240 cm

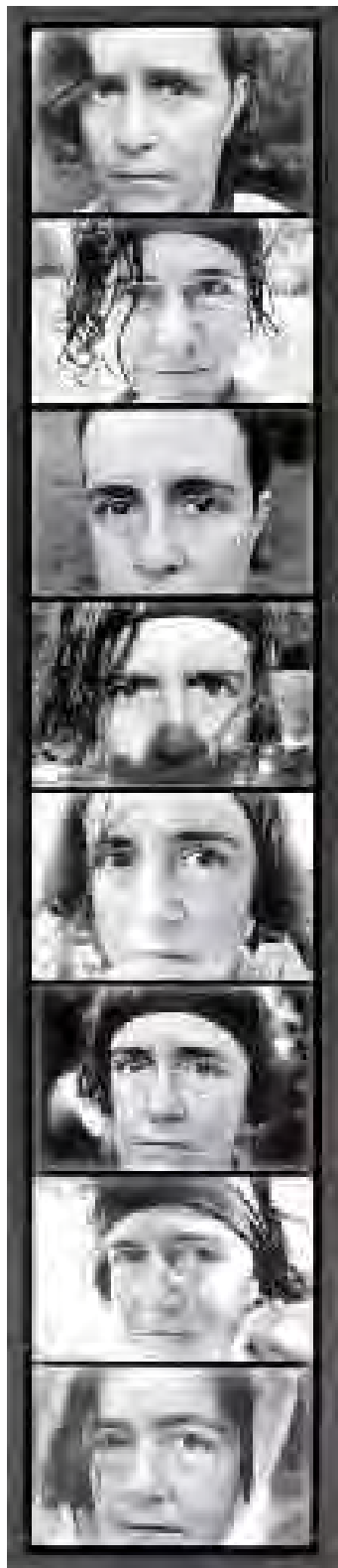


CE00760
González, Dionisio
Aguas espariadas
(Serie: Cadáveres Exquisitos), 2004
 Caja de luz
 100 x 106 cm

CE00754
González, Julio
La pequeña Montserrat
asustada, ca.1941-1942
 Fundición en bronce
 31 x 11 x 20,5 cm

CE00556
Gordillo, Luis
Situación meándrica 2, 1986
 Acrílico sobre lienzo
 159 x 397 cm

CE00008
Grau, Carmen
Cuadriláteros concéntricos, 1987
 Acrílico sobre lienzo y madera
 122 x 99,5 cm



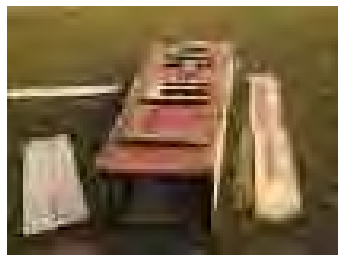
CE00040
Grech, Gabriela
Memoria de mis pasos, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 227 x 47,5 cm



CE00776
Grupo Filosofía Canalla
Neuróptero, 2004
 Técnica mixta
 240 x 120 x 50 cm



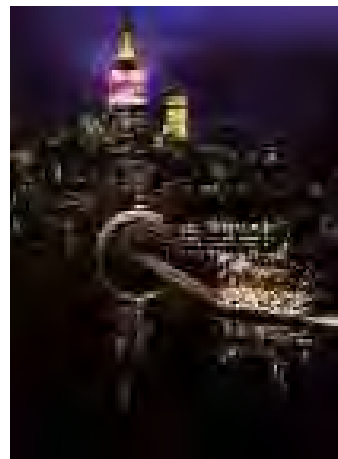
CE01359
Guerrero, José
Castell del Rey (Serie Andalucía), 2008
 Fotografía digital.
 144 x 182 cm.



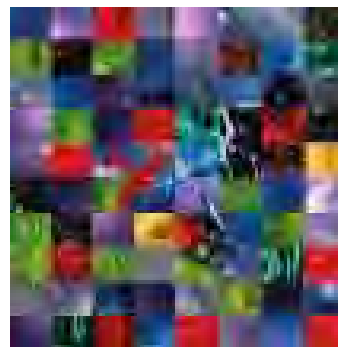
CE01360
Guerrero, José
Hotel Basket Creek, 2008
 Fotografía digital.
 144 x 182 cm.



CE00963
Guimarães, Cao
Da janela do meu quarto, 2004
 Vídeo en super 8 editado en DVD
 5'



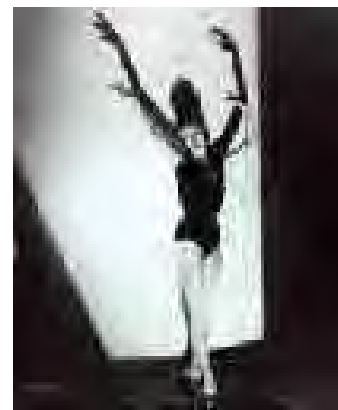
CE00053
Gutiérrez, Ciuco
*La Cibeles fue en tren a N,Y,
 y se hizo de oro*, 1988
 Cibachrome
 78 x 58 cm



CE00053
Gutiérrez, Ciuco
Locura de amor, 1997
 Fotocollage
 88 x 86 cm



CE00964
Guzmán, Federico
Sangre y savia (Tabaco), 2006
 Acuarela sobre papel
 240 x 185 cm



CE01381
Gyenes
Tamara Tumanouva, 1950
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 70 cm



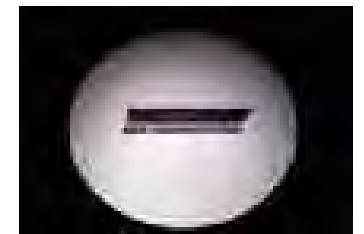
CE01382
Gyenes
Carmen Amaya
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 70 cm



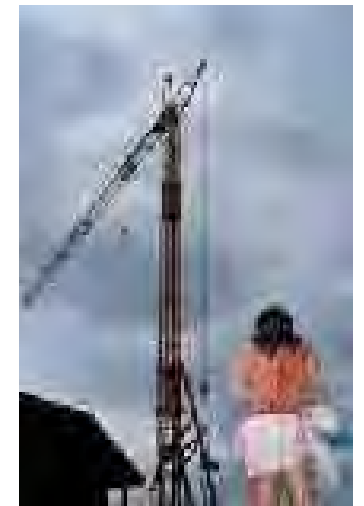
CE01383
Gyenes
Hermanos Otamendi
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 70 cm



CE01384
Gyenes
SS MM los Reyes de España, 1976
 Fotografía en color
 100 x 70 cm



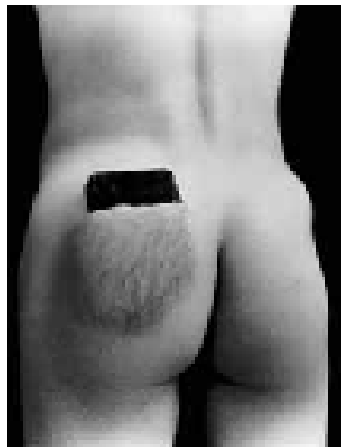
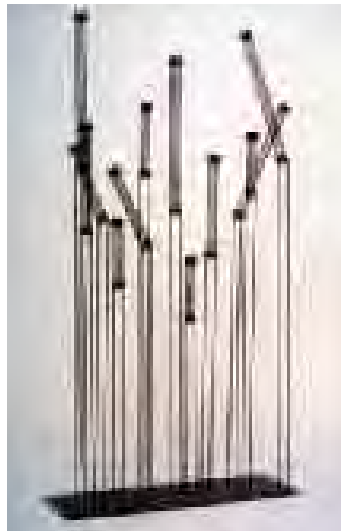
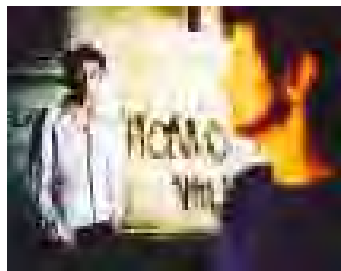
CE01402
**Hansdóttir, Elín
 Bjarnadóttir, Margrét**
Shelf, 2009
 Instalación audiovisual
 60,3 x 24,5 x 18 cm



CE00154
Hara, Cristobal
Sin título (Cristo y grúa), 1999
 Cibachrome
 73,5 x 56 cm



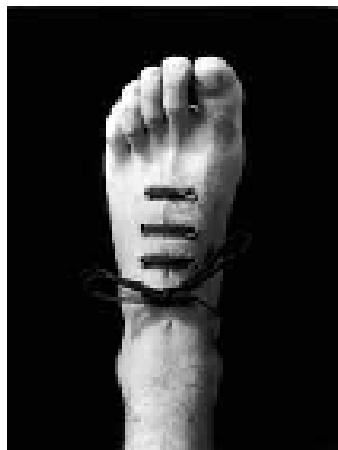
CE00155
Hara, Cristobal
Sin título (Solar), 1999
 Cibachrome
 56 x 73,5 cm



CE01124
Hazekamp, Risk
¡Vale!, 2006
Fotografía en color
95 x 120 cm

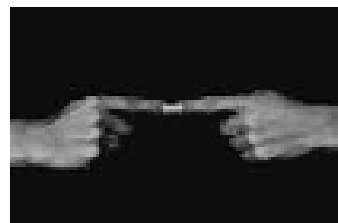
CE00521
Hellenschmidt, Evelyn
Color, 2002
Bronce y latón soldado y patinado
30,2 x 50,8 x 10 cm

CE01077
Herbello, Fran
Sin título (Serie: A Imaxe e a Semellanza), 2000-2004
Fotografía en blanco y negro
93 x 70 cm



CE01078
Herbello, Fran
Sin título (Serie: A Imaxe e a Semellanza), 2000-2004
Fotografía en blanco y negro
93 x 70 cm

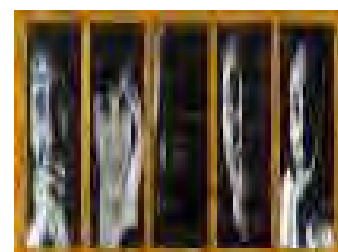
CE01079
Herbello, Fran
Sin título (Serie: A Imaxe e a Semellanza), 2000-2004
Fotografía en blanco y negro
93 x 70 cm



CE01080
Herbello, Fran
Sin título (Serie: Mal de corpo), 2000-2004
Fotografía en blanco y negro
93 x 70 cm

CE01081
Herbello, Fran
Sin título (Serie: Mal de corpo), 2000-2004
Fotografía en blanco y negro
70 x 93 cm

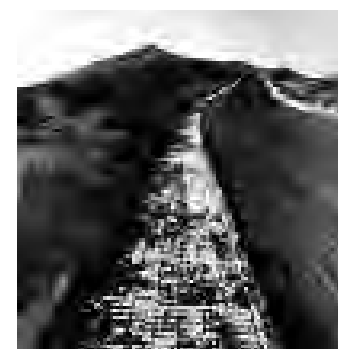
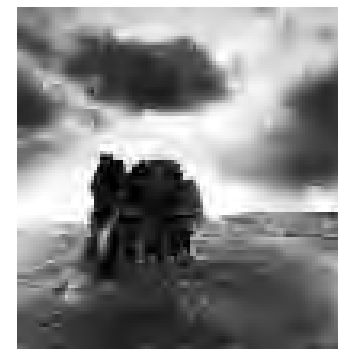
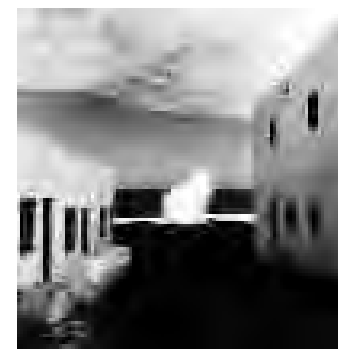
CE01082
Herbello, Fran
Sin título (Serie: Mal de corpo), 2000-2004
Fotografía en blanco y negro
70 x 93 cm



CE01083
Herbello, Fran
Sin título (Serie: A Imaxe e a Semellanza), 2000-2004
Fotografía en blanco y negro
93 x 70 cm

CE01084
Herbello, Fran
Sin título (Serie: A Imaxe e a Semellanza), 2000-2004
Fotografía en blanco y negro
93 x 70 cm

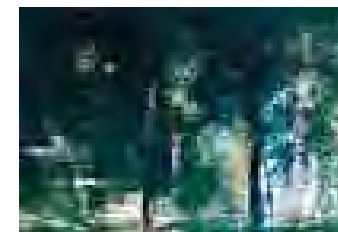
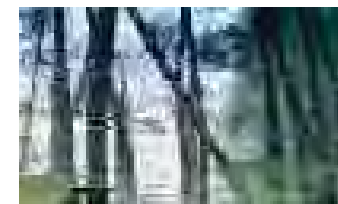
CE00045
Herráez Gómez, Fernando
Biodiversidad, 1994-1995
Fotocollage en blanco y negro
96,5 x 131 cm



CE00362
Herráez Gómez, Fernando
Pueblo abandonado en Tenezára, 2001
Fotografía en blanco y negro
102 x 102 cm

CE00363
Herráez Gómez, Fernando
Minas de Picón abandonada (Teguise), 2001
Fotografía en blanco y negro
100 x 100 cm

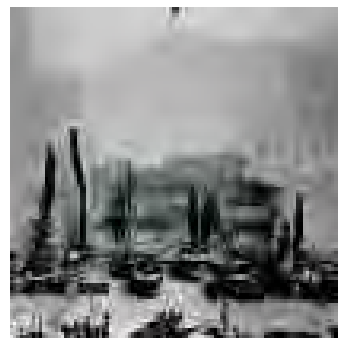
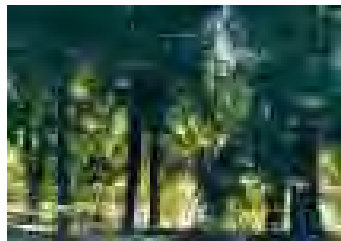
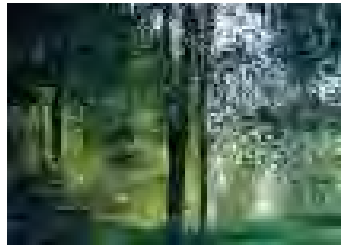
CE00364
Herráez Gómez, Fernando
Cerca del Hotel Beatriz, 2001
Fotografía en blanco y negro
102 x 102 cm



CE01488
Höfer, Cándida
Banco de España, 2000
Fotografía en color
152 x 152 cm

CE01460
Hütte, Axel
Aranjuez 1, 2006
Fotografía en color
157 x 237 cm

CE01461
Hütte, Axel
Aranjuez 2, 2006
Fotografía en color
187 x 257 cm



CE01462
Hütte, Axel
Aranjuez 3, 2006
 Fotografía en color
 187 x 237 cm

CE01463
Hütte, Axel
Aranjuez 4, 2006
 Fotografía en color
 187 x 257 cm

CE01464
Hütte, Axel
Aranjuez 5, 2006
 Fotografía en color
 157 x 207 cm

CE01465
Hütte, Axel
Aranjuez 6, 2006
 Fotografía en color
 157 x 207 cm

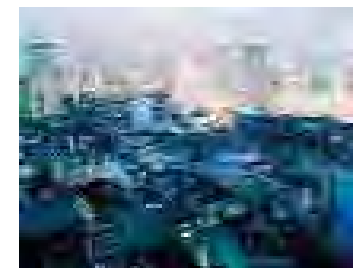
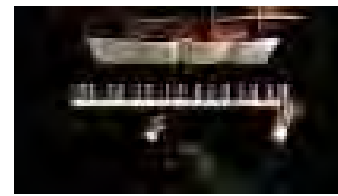
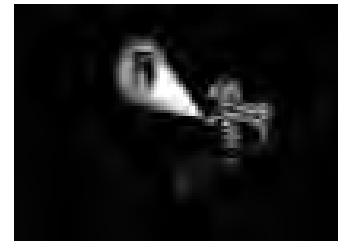
CE01070
Igualador, Alfredo
Stormy weather, 2005
 Collage
 Medidas variables

CE00004
Insertis, Pilar
El sperma de Europa, 1986
 Óleo sobre lienzo
 180 x 250 cm

CE00767
Irazábal, Prudencio
Sin título: # 4Q2, 2004
 Acrílico sobre lienzo
 152.5 x 153 cm

CE00002
Irazu, Pello
Espacio uno. (En tránsito), 1987
 Hierro soldado
 39 x 133,5 x 87 cm

CE00775
Iturbide, Graciela
Naturata XVI, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 50.5 x 40.5 cm



CE01188
Jack, Sofia
Sin título (Grito Munch), 2004
 Impresión digital
 105x140

CE01189
Jack, Sofia
Sin título (Dormitorio), 2004
 Impresión digital
 105x140 cm

CE01507
Jacoby, Daniel
Ván Beethoven, 2009
 Video HD y partitura
 5' 59"

CE01192
Jara, Jaime de la
Sin título (Serie: 15 inches), 2006
 Lápiz sobre papel
 200 x 110 cm

CE01193
Jara, Jaime de la
Sin título (Serie: 15 inches), 2006
 Lápiz sobre papel
 200 x 110 cm

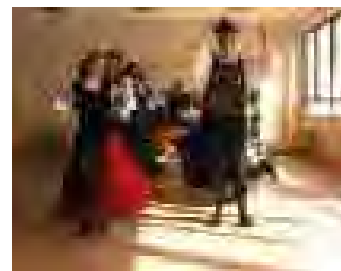
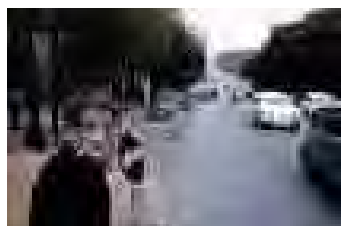
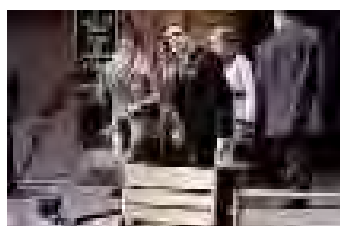
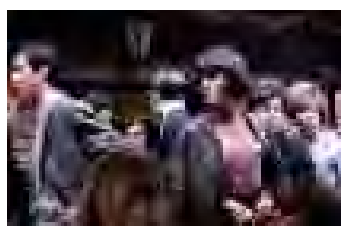
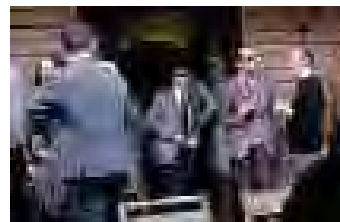
CE01194
Jara, Jaime de la
Sin título (Serie: 15 inches), 2006
 Lápiz sobre papel
 200 x 110 cm

CE00774
Jerez, Concha
Tiempo vigilado, 1998
 Instalación audiovisual
 80 x 130 x 45 cm

CE00329
Jiménez Casado, David
Infinito, n° 5, 2001
 Fotografía digital en blanco y negro
 60 x 43 cm

CE00974
Jodice, Francesco
Barcelona -R23-2002
(proyecto What We Want), 2002
 Fotografía en color
 90 x 140 cm

CE01068
Jodice, Francesco
Sao Paulo Citytellers, 2006
 DVD
 48'



CE01120
Juan, Javier de
Paraíso Artificial, 2000
Instalación (detalle)
200 x 160 x 122 cm

CE01511
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
Fotografía en color
30 x 40 cm

CE01512
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
Fotografía en color
30 x 40 cm

CE01513
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
Fotografía en color
30 x 40 cm

CE01514
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
Fotografía en color
30 x 40 cm

CE01515
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
Fotografía en color
30 x 40 cm

CE01516
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
Fotografía en color
30 x 40 cm

CE01517
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
Fotografía en color
30 x 40 cm

CE01518
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
Fotografía en color
30 x 40 cm

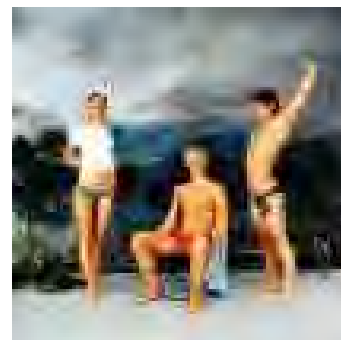
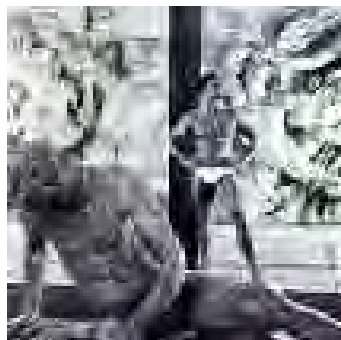
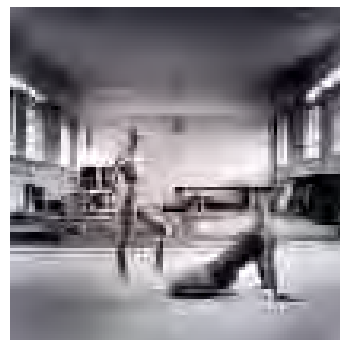
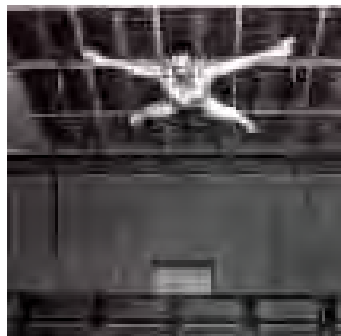
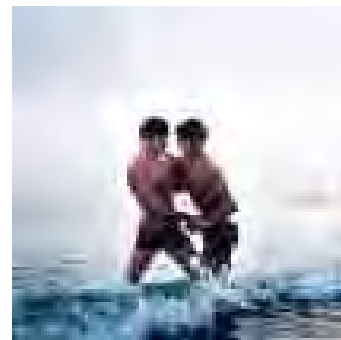
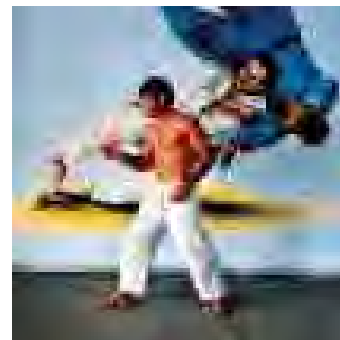
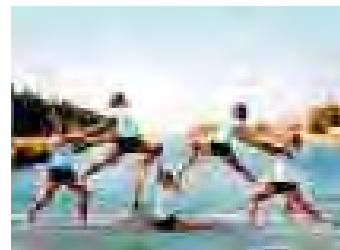
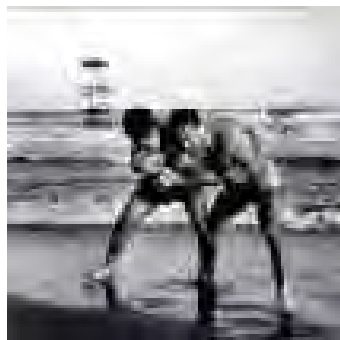
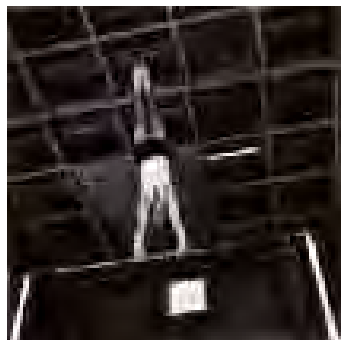
CE01519
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
Fotografía en color
30 x 40 cm

CE01520
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
Fotografía en color
30 x 40 cm

CE01521
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
Fotografía en color
30 x 40 cm

CE01522
Juanes, Gonzalo
Serrano, 1965
Fotografía en color
30 x 40 cm

CE00881
Katayama, Kaoru
Technocharro, 2004
DVD
5' 35''



CE01025
Katsuba, Valery
El cadete militar de Cultura física Nikolay Gukov, Master del deporte en gimnasia deportiva, en una sesión de entrenamiento, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 100 cm

CE01026
Katsuba, Valery
Nikolay Gukov en una sesión de entrenamiento, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 100 cm

CE01491
Katsuba, Valery
Sin título, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 144 x 110 cm

CE01027
Katsuba, Valery
Luchadores, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 100 cm

CE01028
Katsuba, Valery
El actor de cine Alexey Osipov, entusiasta de la cultura física, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 100 cm

CE01029
Katsuba, Valery
El culturista Yevgeny Yeremetsky, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 135 x 100 cm

CE01030
Katsuba, Valery
El culturista Yevgeny Yeremetsky con su entrenador, 2002
 Fotografía en blanco y negro
 135 x 100 cm

CE01031
Katsuba, Valery
Los trampolinistas Marina Vorobiova y Yaroslav Cherdantsev, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 120 x 120 cm

CE01032
Katsuba, Valery
Pirámide. Alyona Vasyokevich, Anya Belikova, Katya KesenoFontova, Valya Kolkina y Natasha Yudina. Estudiantes de la Universidad de cultura física y deporte: Lesgaf. Entrenadores Sergey and Larisa Rodenko, 2006
 Fotografía en color
 100 x 120 cm

CE01033
Katsuba, Valery
Estudiantes de la Universidad de Cultura Física y Deporte Lesgaf. Entrenadores Sergey and Larisa Rudenko, 2006
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01034
Katsuba, Valery
El tricampeón europeo de Judo Yelchin Ismailov en el gimnasio, 2006
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

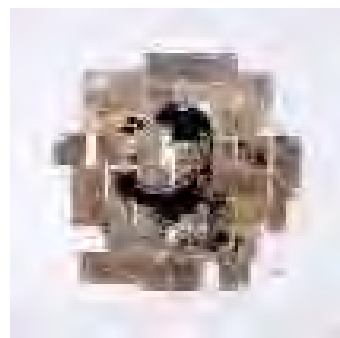
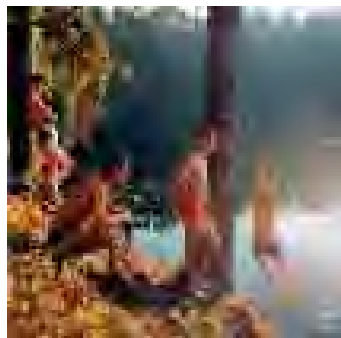
CE01035
Katsuba, Valery
Dacha Plovets. Clase de cultura física. La actriz. Polina Tölstun y el preparador físico Alexander Prikhodko, 2006
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01036
Katsuba, Valery
Juego de frisbee. Jupieter supremo: Ivan Repin, Dmitry Podolsky, Anton Kisliy, Mikhail Sarokin y Albert Soyakov, 2006
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01037
Katsuba, Valery
Los hermanos luchadores Aliev, 2006
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01038
Katsuba, Valery
Miembros del Club de Cultura Física General, "Rusich", Sasha Ageyev y Vitaly Tyutrin, 2006
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01039
Katsuba, Valery
Miembros del equipo de natación de la ciudad de San Petersburgo: Lyuba Petrova, Alexander Ruskin y Alexander Gusev, con el Lago Onega al fondo, 2006
 Fotografía en color
 120 x 100 cm



CE01040
Katsuba, Valery
Miembros del Club de Entrenamiento Físico General "Rusich" saltando de una cuerda en el río Oredezh: Arthur Glukhov, Vitaly Tyutrin, Sasha Purikov y Sasha Ageyev, 2006
 Fotografía en color
 120 x 100 cm

CE01041
Katsuba, Valery
Pirámide en las escaleras de la Bolsa. Los acrobatas Alexander Dalechin (master en deporte) Yevgeny Ignatiev, Pavel Povov (ganador de dos campeonatos Juveniles del mundo y del campeonato europeo) y Ervin Mednikov (campeón), 2006
 Fotografía en color
 135 x 100 cm

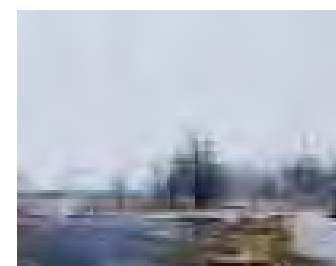
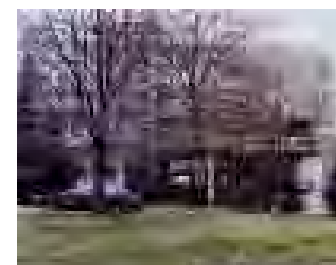
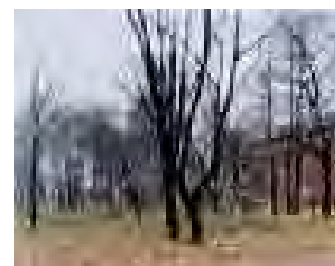
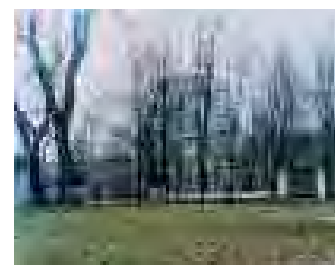
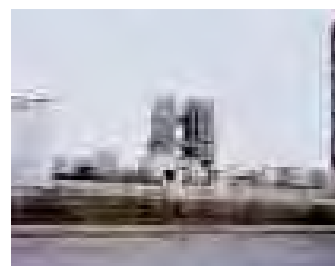
CE00959
Kawashima, Keiji
Movement of a Moment, 2005
 Instalación
 120 x 436 x 1220 cm

CE00084
Kemp, Lindsay
Sin título, 1997
 Acuarela sobre papel
 29,5 x 21 cm

CE00118
Kemp, Lindsay
Sin título (Boceto para cartel del Festival de Otoño), 1999
 Tinta china y acrílico sobre papel
 105 x 100 cm

CE00777
Keyzer, Carl de
Don Quichote windmill, camp 27, Krasnoyarsk, Siberia, Russia (Serie: Zona), 2000
 Fotografía digital
 80 x 100 cm

CE01102
Kobayashi, Mirai
Sin título, 2006
 Tinta china y pan de plata sobre lienzo
 100 x 100 cm



CE01532
Koester, Joachim
The Kant Walks, 2003
 Fotografía en color
 47,5 x 60,3 cm

CE01533
Koester, Joachim
The Kant Walks, 2003
 Fotografía en color
 47,5 x 60,3 cm

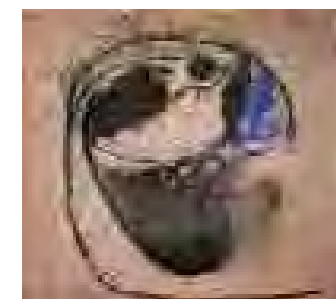
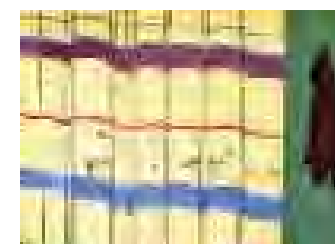
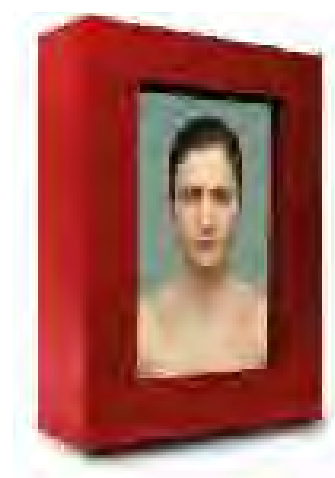
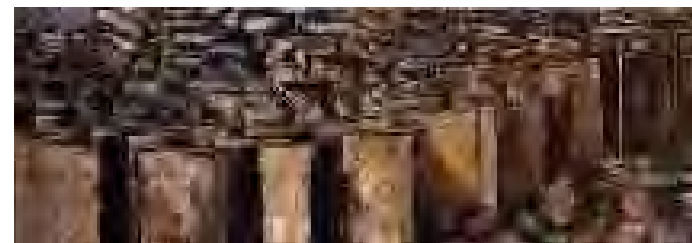
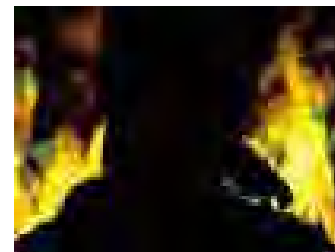
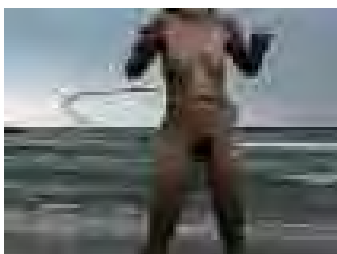
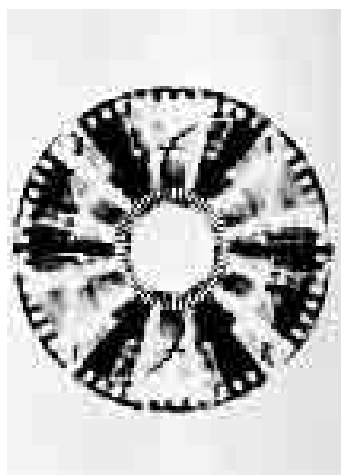
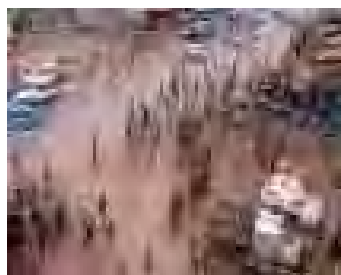
CE01534
Koester, Joachim
The Kant Walks, 2003
 Fotografía en color
 47,5 x 60,3 cm

CE01535
Koester, Joachim
The Kant Walks, 2003
 Fotografía en color
 47,5 x 60,3 cm

CE01536
Koester, Joachim
The Kant Walks, 2003
 Fotografía en color
 47,5 x 60,3 cm

CE01537
Koester, Joachim
The Kant Walks, 2003
 Fotografía en color
 47,5 x 60,3 cm

CE01538
Koester, Joachim
The Kant Walks, 2003
 Fotografía en color
 47,5 x 60,3 cm



CE01413
Komu, Riyas
New Iraqi Team, 2009
Fotografía en color
688 x 125 cm

CE00782
Köner, Thomas
Sin título, (Anicca), 2005
DVD PAL
10'

CE00086
Laboratorio de Luz
Perpetuum mobiles, 1996
Emulsión fotográfica sobre cristal
24 x 24 cm

CE00763
Lanceta Aragonés, Teresa
Sevilla, 1985
Tapiz
205 x 200 cm

CE00758
Landau, Sigalit
Barbed Hula, 2000
DVD PAL
2'

CE00147
Lara, Aitor
Pescador Bolonia, 1997
Fotografía en blanco y negro
50 x 33,5 cm

CE00151
Lara, Aitor
Isabel, 1995
Fotografía en blanco y negro
34,5 x 50,5 cm

CE01472
Larsson, Annika
Fire, 2005
DVD PAL
18' 30"

CE00264
Lasheras, Virginia
Laberinto, 1986
Óleo sobre lienzo
196 x 568,5 cm

CE01105
Latorre, Óscar
ID, 2006
Videofotografía (morphing)
57 x 42 cm y 4'

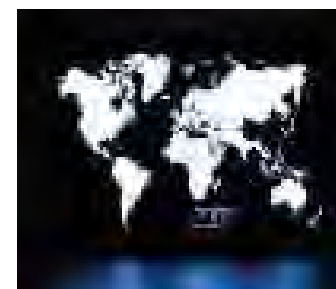
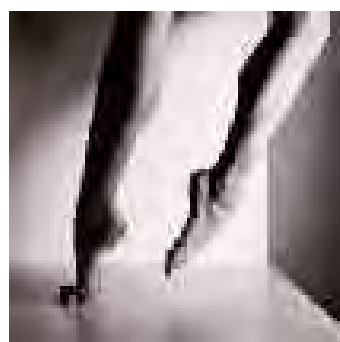
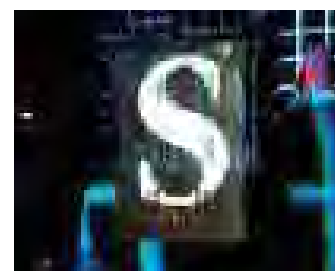
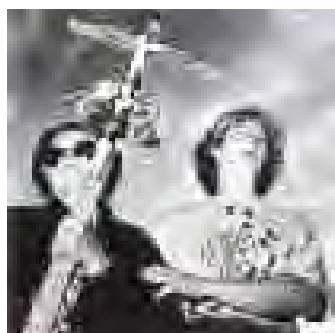
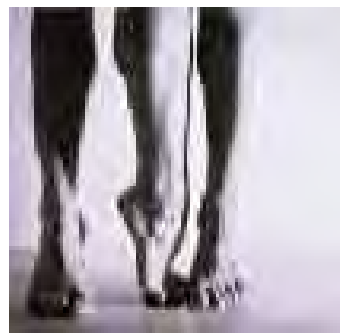
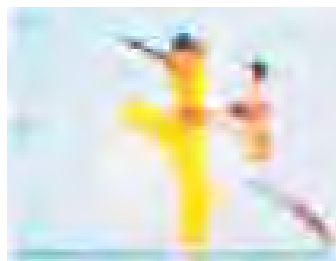
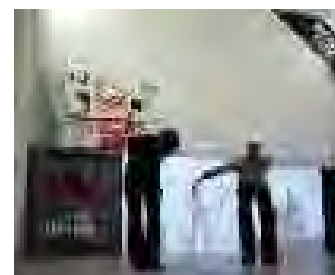
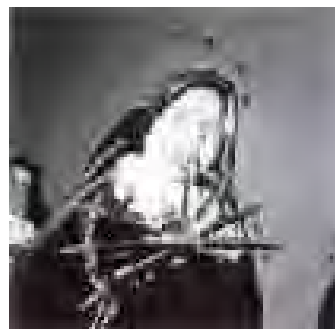
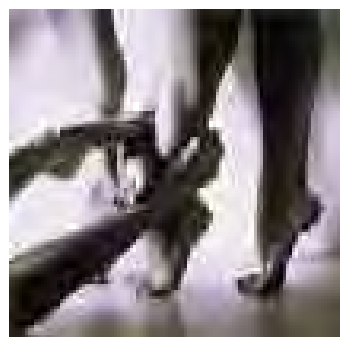
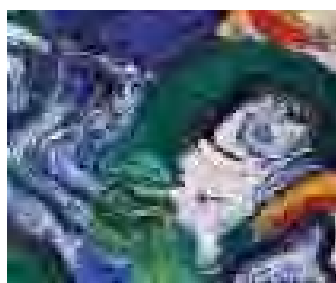
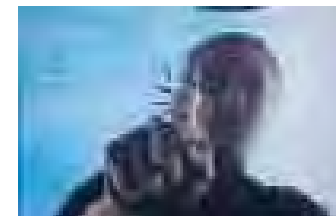
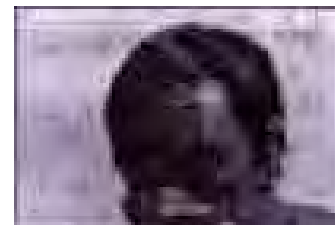
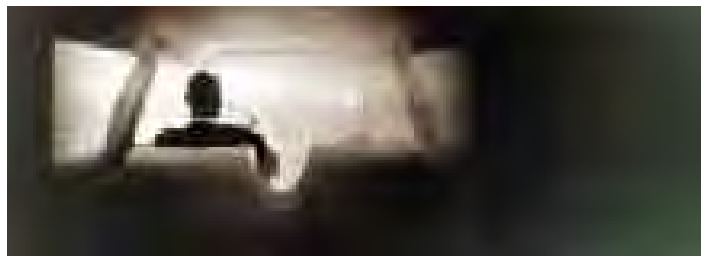
CE01178
Leal, Miki
La Chaqueta, 2008
Acrílico, acuarela y bolígrafo
sobre papel
150 x 200 cm

CE00013
Lens, Jorge
Teatro de la calle, 1991-1993
Cibachrome
48,5 x 64,5 cm

CE00010
Leo, Jana
Sin título, 1992
Fotografía en blanco y negro
con virado en sepia
160,5 x 123 cm

CE00060
León, Carlos
Presagio, 1985
Acrílico sobre lienzo
200 x 225 cm

CE00061
León, Carlos
Hortus 8, 1986
Óleo sobre lienzo
204 x 321 cm



CE00295
Liaño Cortejosa, Rafael
Cuando hubo hablado así, partió, 2000
Fotografía digital
25,9 x 72,4 cm

CE00007
Lindstrom, Bengt
FACE, 1987
Óleo sobre lienzo
46 x 55 cm

CE00965
Llamazares, Elías
Sin título. (Serie: Danzarines), 2005
Impresión digital sobre
papel de acuarela
43,7 x 53,4 cm

CE00966
Llamazares, Elías
Sin título. (Serie: Danzarines), 2005
Impresión digital sobre
papel de algodón
55 x 55 cm

CE00967
Llamazares, Elías
Sin título. (Serie: Danzarines), 2005
Impresión digital sobre
papel de algodón
60 x 60 cm

CE01184
Llamazares, Elías
Sin título. (Serie: Danzarines), 2004
Impresión digital sobre
papel de algodón
69 x 69 cm

CE01183
Llop Valero, Francisco
Espiral, Serie: Terrario, 2007
Fotografía en blanco y negro
100 x 100 cm

CE00304
Lobo Altuna, José Ignacio
Sin título, Lourdes, 1994
Polaroid
49 x 48,5 cm

CE00305
Lobo Altuna, José Ignacio
Sin título, Fátima, 1999
Polaroid
49 x 48,5 cm

CE00306
Lobo Altuna, José Ignacio
Sin título, Medgogore, 1997
Polaroid
49 x 48,5 cm

CE00307
Lobo Altuna, José Ignacio
Sin título, Sao Bartolomeu do Mar, 1999
Polaroid
49 x 48,5 cm

CE00017
López Cañas, Pedro
Rastros #1, 1993
Fotografía en blanco y negro
virada al selenio
24,8 x 16,5 cm

CE00035
López Cañas, Pedro
Rastros #12, 1993
Fotografía en blanco y negro
virada al selenio
18,5 x 14,5 cm

CE01412
López, Juan
New Grecas, 2009
Vídeo monocanal (mini DVD)
6' 50"

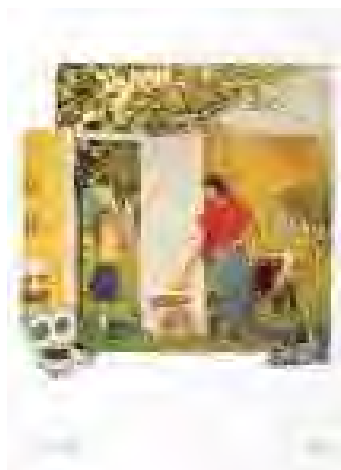
CE00759
Lozano-Hemmer, Rafael
Intervención literal, 2003
DVD PAL
3' 10"

CE00476
Lucas, Cristina
Manipulation, 2000
Fotografía digital sistema Lambda
125 x 195,2 cm

CE01179
Lucas, Cristina
Pantone 5600+2007, 2007
DVD
39' 26"

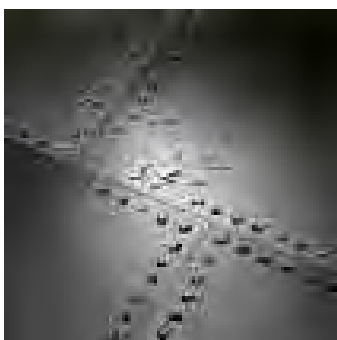
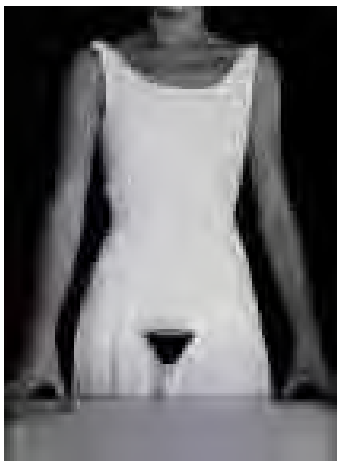
CE01473
Lucas, Cristina
La Liberté raisonnée, 2009
DVD
4' 20"

CE01498
Lucas, Cristina
Lamp (Serie: Light years), 2009
Instalación
300 x 400 cm



CE00036
Mackaoui, Sean
El escenario de un motín, 1994
Collage
30,5 x 21,6 cm

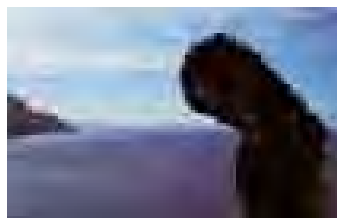
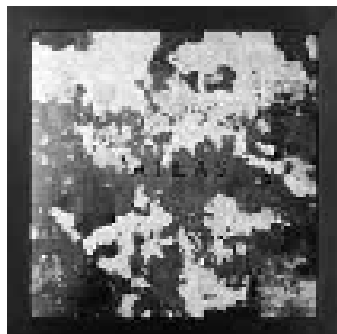
CE00037
Mackaoui, Sean
The first settler, 1994
Collage
43,6 x 31,2 cm



CE00031
Madoz, Chema
Sin título. (La copa), 1994
Fotografía en blanco y negro
virada al sulfuro
52 x 42 cm

CE00127
Madoz, Chema
Sin título. (Hogaza de pan), 1995
Fotografía en blanco y negro
virada al sulfuro
57,5 x 45,5 cm

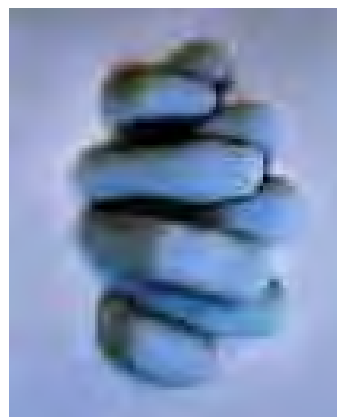
CE00128
Madoz, Chema
Sin título. (Gotas de agua), 1998
Fotografía en blanco y negro
virada al sulfuro
47,5 x 47,5 cm



CE00489
Madoz, Chema
Sin título. (Atlas), 1998
Fotografía en blanco y negro
virada al selenio
106,5 x 106,5 cm

CE00490
Madoz, Chema
Sin título. (Ojo/lágrima), 2000
Fotografía en blanco y negro
virada al selenio
53,5 x 47 cm

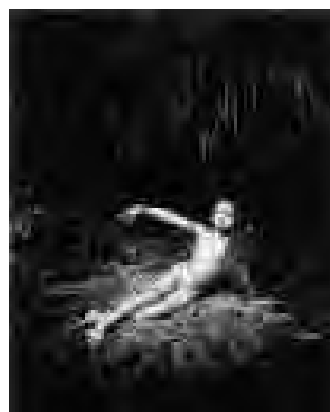
CE00592
Magraner, Amador
Vigias, 2003
Fotografía en color
22,5 x 35 cm



CE01391
Malagrida, Anna
Sin título. (Tríptico azul I), 2006
Fotografía digital Giclée
170 x 330 cm

CE01393
Maljkovic, David
Nothing Disappears Without A Trace, 2008
Instalación con collages

CE00981
Mandelbaum, Ann
Vestige #2a, 2004
Fotografía digital
30 x 40 cm

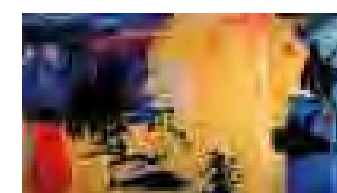
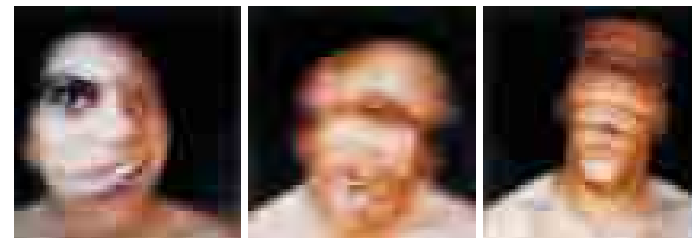


CE00995
Mann, Sally
Gum, 1993
Fotografía en blanco y negro
61 x 50 cm

CE00996
Mann, Sally
XXX, 1991
Fotografía en blanco y negro
25,5 x 20 cm



CE00755
Marco, Ángeles
Ascensor oblicuo. (Serie: Salto al vacío), 1987
Hierro soldado
280 x 36 x 37 cm



CE00119
Marcos, Antonio
Juegos de azar, 1999
 Fotografía en color (tríptico)
 29,9 x 39,9 cm (cada una)

CE01542
Teresa Margolles
Para quien no se las cree hijos de puta, 2010
 Bordado en oro en tela con sangre de
 persona asesinada en el norte de México
 254 x 132 cm

CE00464
Marín, Encarna
La reina del Metro, 1992
 Fotografía en blanco y negro
 37 x 56,5 cm

CE00465
Marín, Encarna
Consuelo en la escalera de San Bernardo, 1995
 Fotografía en blanco y negro
 37 x 55 cm

CE00387
Marín, Matilde
Libro de artista, 2001
 Caja de madera y fotografías
 26,5 x 23,5 x 3,5 cm

CE01390
Martín Begué, Sigfrido
Santa Lucía
 Óleo sobre lienzo
 195 x 131 cm

CE00041
Martín Francés, Agustín
Hyde, 1995
 Fotografía en color (tríptico)
 30 x 69,8 cm

CE00175
Martín Morales, Ricardo
José López Martín, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 82,5 x 74 cm

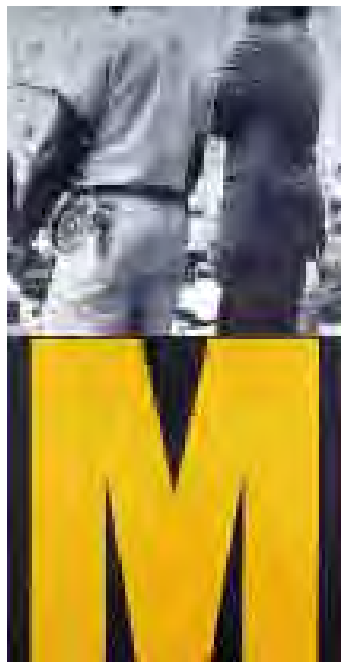
CE00176
Martín Morales, Ricardo
Jéssica López, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 78 x 60,5 cm

CE00177
Martín Morales, Ricardo
Olivar en Yátor, Granada, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 58,7 x 89,6 cm

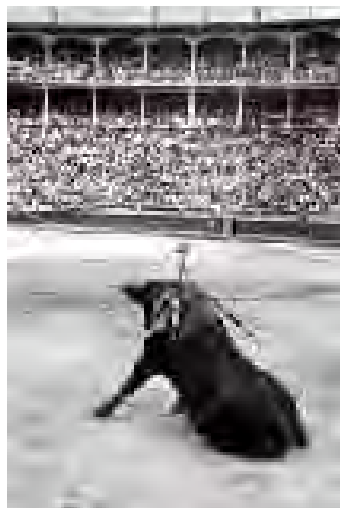
CE01061
Martín Ruíz, Javier
El entierro del toro, 2006
 Óleo sobre lienzo
 200 x 350 cm

CE00104
Martín Villanueva, Alicia
Ejemplar III, 1997
 Fotografía digital
 69,5 x 69,5 x 16,5 cm

CE00605
Martín Villanueva, Alicia
Dislexia, 2004
 Instalación (cajas de luz)
 210 x 212 cm



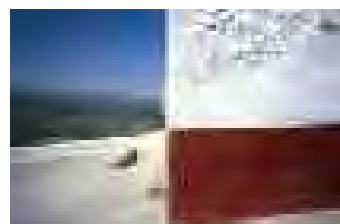
CE00300
Martín, Jacinto
M, 1997
 Impresión sobre tela
 198 x 100 cm



CE00572
Masats, Ramón
Sanfermines, Pamplona, 1960
 Fotografía en blanco y negro
 108 x 78 cm

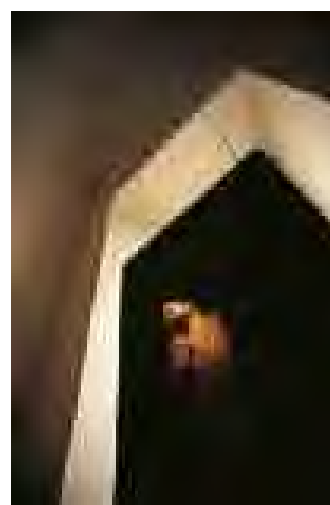
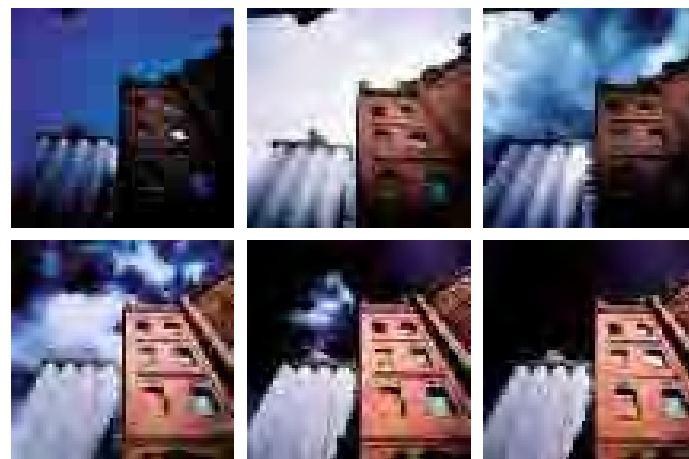
CE00573
Masats, Ramón
Tómelloso, Ciudad Real, 1960
 Fotografía en blanco y negro
 97,5 x 137,5 cm

CE00574
Masats, Ramón
Seminario, Madrid, 1960
 Fotografía en blanco y negro
 96 x 136 cm



CE00575
Masats, Ramón
Carnaval, Jerez, Cádiz, 1985
 Fotografía en color
 90 x 60 cm

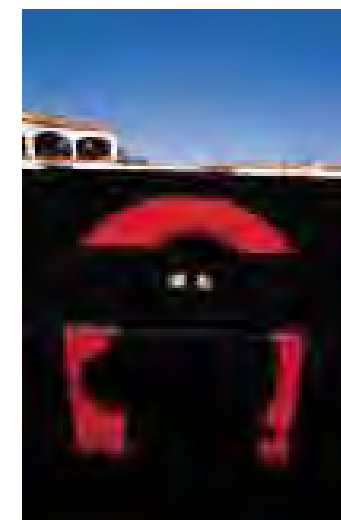
CE00576
Masats, Ramón
Olvera, Cádiz, 1988
 Fotografía en color
 80 x 120 cm



CE00580
Masats, Ramón
Políptico El Águila, 2003
 Fotografía en color
 80x80 cm (cada una)

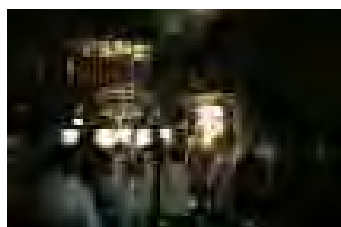
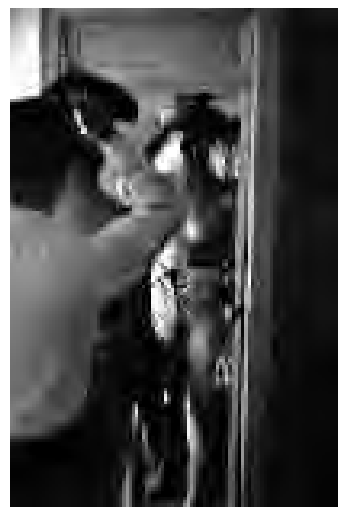
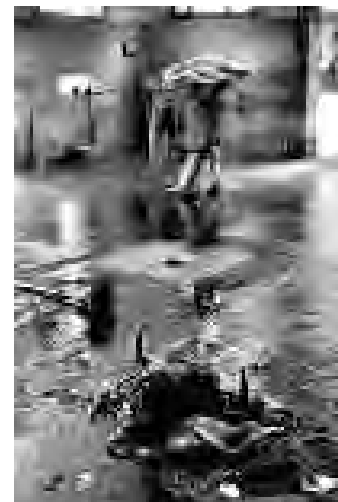
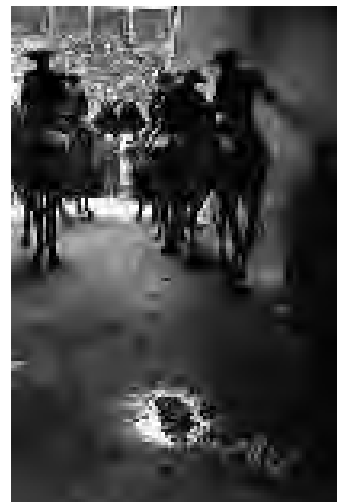
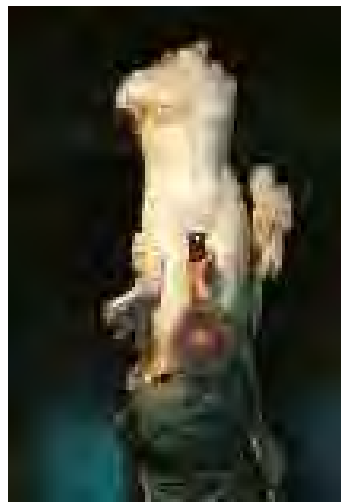
CE00636
Masats, Ramón
Museo Arqueológico, Madrid, 1995
 Fotografía en color
 90 x 60 cm

CE00637
Masats, Ramón
Metro, Moscú, 2002
 Fotografía en color
 39 x 59 cm



CE00638
Masats, Ramón
Semana Santa, Murcia, 1982
 Fotografía en color
 90 x 60 cm

CE00639
Masats, Ramón
Autorretrato, Huelva, 1997
 Fotografía en color
 90 x 60 cm



CE00640
Masats, Ramón
Autorretrato, Sevilla, 1997
Fotografía en color
75 x 50 cm

CE00641
Masats, Ramón
Pirámide, El Cairo, 2001
Fotografía en color
90 x 60 cm

CE00642
Masats, Ramón
Tutankamon, El Cairo, 2001
Fotografía en color
39 x 59 cm

CE00643
Masats, Ramón
Medina Sidonia, Cádiz, 1982
Fotografía en color
90 x 60 cm

CE00644
Masats, Ramón
Calle San Bernardo, Madrid, 1985
Fotografía en color
90 x 60 cm

CE00645
Masats, Ramón
Plaza Mayor, Madrid, 1958
Fotografía en blanco y negro
109 x 78 cm

CE00646
Masats, Ramón
Luis Miguel Dominguín, 1961
Fotografía en blanco y negro
108 x 77,5 cm

CE00647
Masats, Ramón
Las Ventas, Madrid, 1963
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm

CE00648
Masats, Ramón
Las Ventas, Madrid, 1963
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm

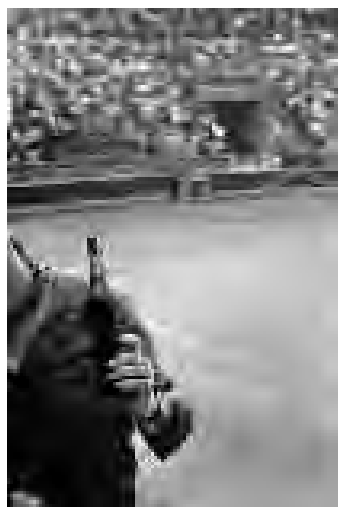
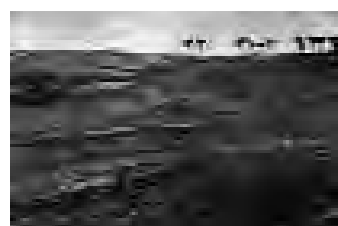
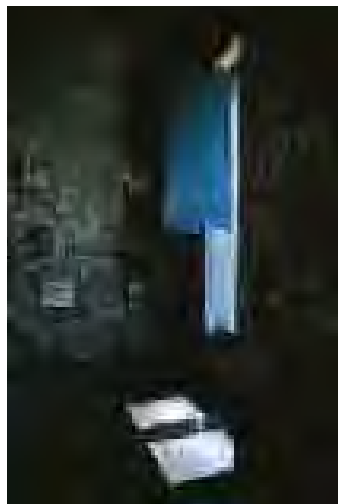
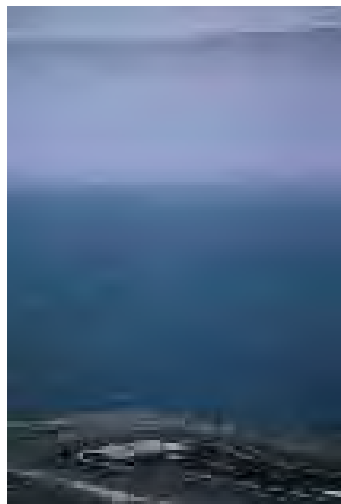
CE00649
Masats, Ramón
Las Ventas, Madrid, 1963
Fotografía en blanco y negro
95 x 134,5 cm

CE00650
Masats, Ramón
Las Ventas, Madrid, 1963
Fotografía en blanco y negro
95 x 134,5 cm

CE00651
Masats, Ramón
Las Ventas, Madrid, 1963
Fotografía en blanco y negro
106 x 76,5 cm

CE00652
Masats, Ramón
Las Ventas, Madrid, 1963
Fotografía en blanco y negro
108,5 x 78 cm

CE00653
Masats, Ramón
Sanfermines, Pamplona, 1957
Fotografía en blanco y negro
107,5 x 77,5 cm



CE00654
Masats, Ramón
Aeropuerto, La Palma, 1993
Fotografía en color
90 x 60 cm

CE00655
Masats, Ramón
Sanfermines, Pamplona, 1958
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm

CE00656
Masats, Ramón
La bodeguita d'en medio, La Habana, 2000
Fotografía en color
90 x 60 cm

CE00657
Masats, Ramón
Sanfermines, Pamplona, 1957
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm

CE00658
Masats, Ramón
Corrales, Pamplona, 1957
Fotografía en blanco y negro
63 x 78,5 cm

CE00659
Masats, Ramón
La playa, 1963
Fotografía en blanco y negro
109 x 78 cm

CE00660
Masats, Ramón
Desde el castillo, 1964
Fotografía en blanco y negro
78 x 109 cm

CE00661
Masats, Ramón
Grazalema, 1964
Fotografía en blanco y negro
108 x 78,5 cm

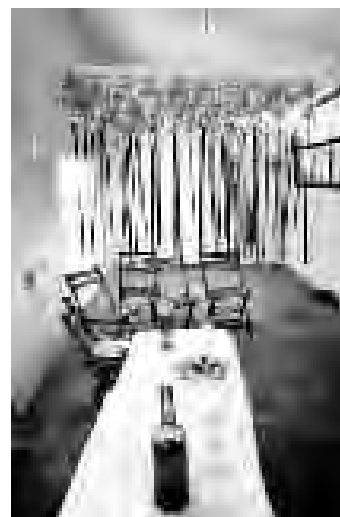
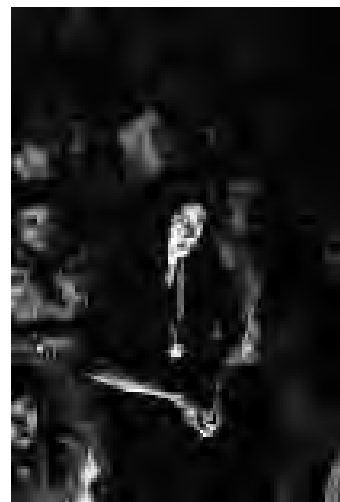
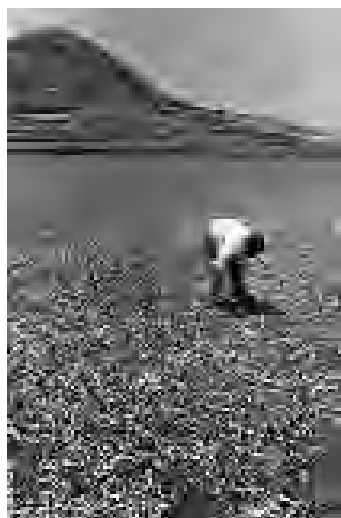
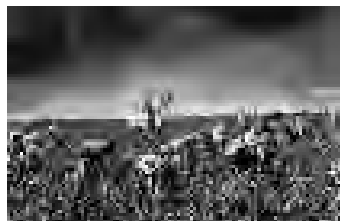
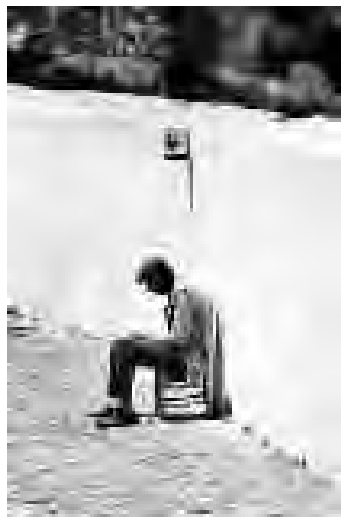
CE00662
Masats, Ramón
Véjer de la Frontera, 1962
Fotografía en blanco y negro
66 x 78,5 cm

CE00663
Masats, Ramón
Arcos de la Frontera, Cádiz, 1959
Fotografía en blanco y negro
106,5 x 76,5 cm

CE00664
Masats, Ramón
Arcos de la Frontera, Cádiz, 1959
Fotografía en blanco y negro
108,8 x 78 cm

CE00665
Masats, Ramón
Arcos de la Frontera, Cádiz, 1959
Fotografía en blanco y negro
106,5 x 76,5 cm

CE00666
Masats, Ramón
Arcos de la Frontera, Cádiz, 1959
Fotografía en blanco y negro
108,8 x 78 cm



CE00667
Masats, Ramón
Arcos de la Frontera, Cádiz, 1959
Fotografía en blanco y negro
106,5 x 76,5 cm

CE00668
Masats, Ramón
Abono, Barbate, 1964
Fotografía en blanco y negro
109 x 75 cm

CE00669
Masats, Ramón
Lebrija, Sevilla, 1961
Fotografía en blanco y negro
96,5 x 136 cm

CE00670
Masats, Ramón
Iglesia / Silo, Guadix, 1959
Fotografía en blanco y negro
106,5 x 76,5 cm

CE00671
Masats, Ramón
Ubrique, Cádiz, 1957
Fotografía en blanco y negro
61,5 x 80,5 cm

CE00672
Masats, Ramón
Frigiliana, 1964
Fotografía en blanco y negro
106,5 x 76,5 cm

CE00673
Masats, Ramón
La Rábida, 1965
Fotografía en blanco y negro
66 x 78,5 cm

CE00674
Masats, Ramón
El Rocío, Almonte, 1959
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm

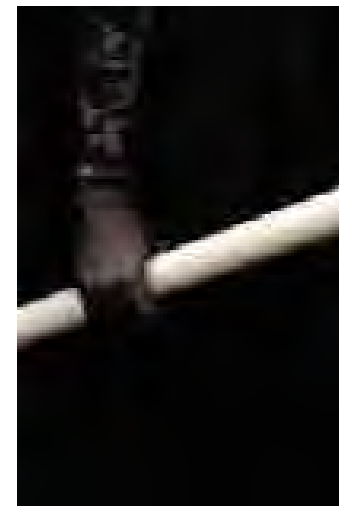
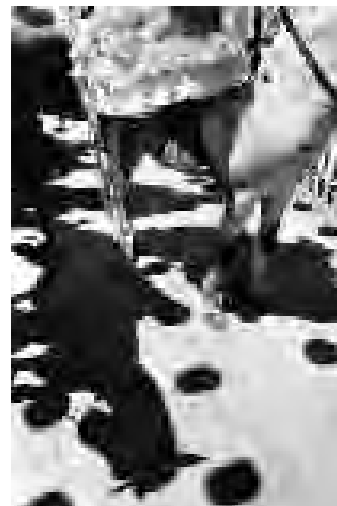
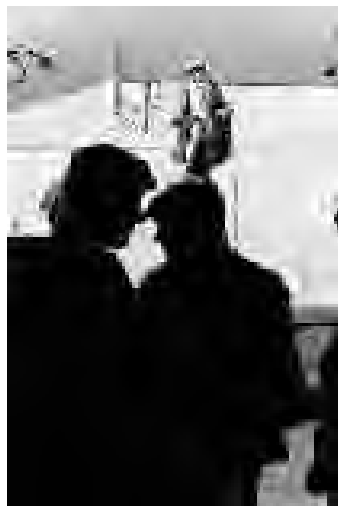
CE00675
Masats, Ramón
El Rocío, Almonte, 1959
Fotografía en blanco y negro
109 x 79 cm

CE00676
Masats, Ramón
El Rocío, Almonte, 1959
Fotografía en blanco y negro
109 x 79 cm

CE00677
Masats, Ramón
El Rocío, Almonte, 1959
Fotografía en blanco y negro
109 x 79 cm

CE00678
Masats, Ramón
El Rocío, Almonte, 1959
Fotografía en blanco y negro
109 x 78 cm

CE00679
Masats, Ramón
El Rocío, Almonte, 1959
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm



CE00680
Masats, Ramón
El Rocío, Almonte, 1959
Fotografía en blanco y negro
97 x 137 cm

CE00682
Masats, Ramón
Palos de la Frontera, Huelva, 1965
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm

CE00684
Masats, Ramón
Base naval, Rota, 1963
Fotografía en blanco y negro
108,5 x 78 cm

CE00686
Masats, Ramón
Feria de Abril, Sevilla, 1965
Fotografía en blanco y negro
109 x 78 cm

CE00688
Masats, Ramón
Semana Santa, Arcos de la Frontera, 1962
Fotografía en blanco y negro
78 x 108 cm

CE00689
Masats, Ramón
Jueves Santo, Málaga, 1962
Fotografía en blanco y negro
78 x 108 cm

CE00691
Masats, Ramón
Semana Santa, Sevilla, 1989
Fotografía en color
90 x 60 cm

CE00681
Masats, Ramón
Utrera, Sevilla, 1965
Fotografía en blanco y negro
106,5 x 76,5 cm

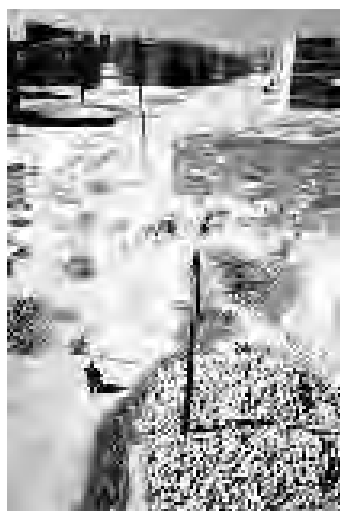
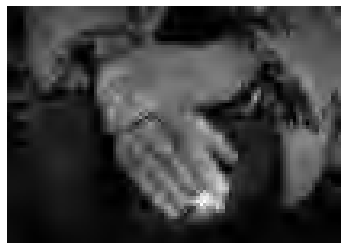
CE00683
Masats, Ramón
Torremolinos, Málaga, 1958
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm

CE00685
Masats, Ramón
Garrucha, Almería, 1958
Fotografía en blanco y negro
61,5 x 80,5 cm

CE00687
Masats, Ramón
Adriano, 1961
Fotografía en blanco y negro
107 x 77,8 cm

CE00690
Masats, Ramón
Viernes Santo, Sevilla, 1960
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm

CE00692
Masats, Ramón
Barrio de Santa Cruz, Sevilla, 1989
Fotografía en color
90 x 60 cm



CE00693
Masats, Ramón
Barrio de Tetuán, Madrid, 1956
Fotografía en blanco y negro
102 x 132 cm

CE00694
Masats, Ramón
Discurso de Franco, Burgos, 1958
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm

CE00695
Masats, Ramón
Museo del Prado, Madrid, 1961
Fotografía en blanco y negro
108 x 77 cm

CE00696
Masats, Ramón
Museo del Prado, Madrid, 1958
Fotografía en blanco y negro
63 x 78,5 cm

CE00697
Masats, Ramón
Chamartín, Madrid, 1960
Fotografía en blanco y negro
109 x 78 cm

CE00698
Masats, Ramón
Chamartín, Madrid, 1957
Fotografía en blanco y negro
61 x 80,5 cm

CE00699
Masats, Ramón
Casa de Campo, Madrid, 1958
Fotografía en blanco y negro
61 x 80,5 cm

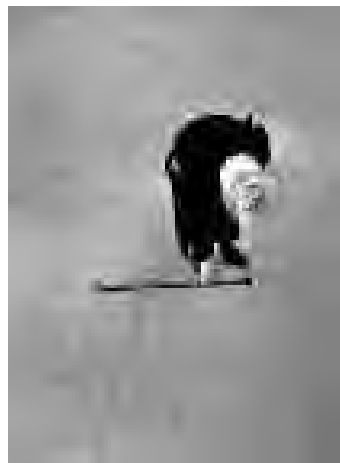
CE00700
Masats, Ramón
Misa de la Casa de Campo, Madrid, 1958
Fotografía en blanco y negro
109 x 75,5 cm



CE00701
Masats, Ramón
El Escorial, Madrid, 1961
Fotografía en blanco y negro
107 x 78 cm

CE00702
Masats, Ramón
Barrio de la Concepción, 1958
Fotografía en blanco y negro
60,5 x 81 cm

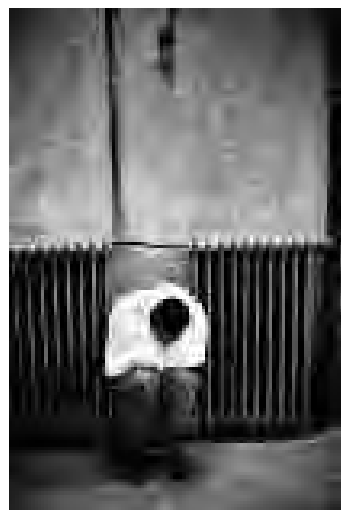
CE00703
Masats, Ramón
Barrio de las Vistillas, Madrid, 1962
Fotografía en blanco y negro
109 x 78 cm



CE00704
Masats, Ramón
Las Ramblas, Barcelona, 1956
Fotografía en blanco y negro
104,5 x 77 cm

CE00705
Masats, Ramón
Las Ramblas, Barcelona, 1956
Fotografía en blanco y negro
106,5 x 74 cm

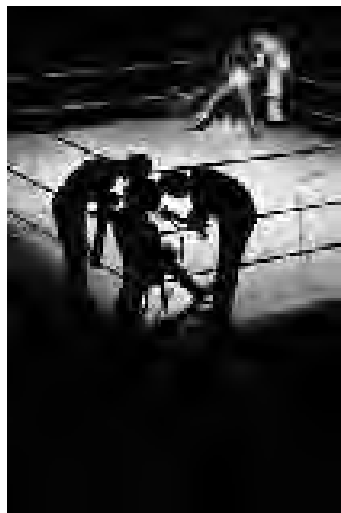
CE00706
Masats, Ramón
Las Ramblas, Barcelona, 1956
Fotografía en blanco y negro
63 x 78,5 cm



CE00707
Masats, Ramón
Neutral corner, Madrid, 1962
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm

CE00707
Masats, Ramón
Neutral corner, Madrid, 1962
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm

CE00708
Masats, Ramón
Neutral corner, Madrid, 1962
Fotografía en blanco y negro
108 x 78 cm

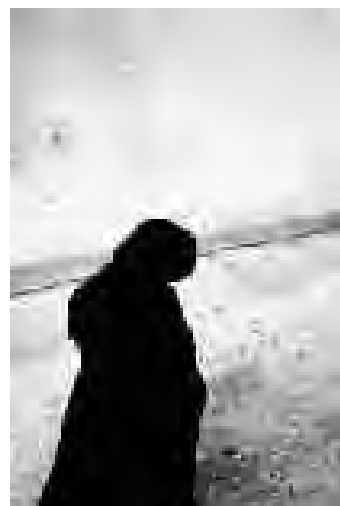


CE00715
Masats, Ramón
Portonovo, Pontevedra, 1964
 Fotografía en blanco y negro
 61 x 80,5 cm

CE00716
Masats, Ramón
Nieva, Segovia, 1965
 Fotografía en blanco y negro
 61 x 80,5 cm

CE00717
Masats, Ramón
Sotosalbos, Segovia, 1965
 Fotografía en blanco y negro
 107,5 x 77,3 cm

CE00718
Masats, Ramón
Tierra de Campos, Valladolid, 1962
 Fotografía en blanco y negro
 61,5 x 81 cm



CE00719
Masats, Ramón
Tierra de Campos, Valladolid, 1962
 Fotografía en blanco y negro
 78 x 109 cm

CE00720
Masats, Ramón
Plaza de toros, Benidorm, 1982
 Fotografía en color
 90 x 60 cm

CE00721
Masats, Ramón
Moral de Calatrava, Ciudad Real, 1964
 Fotografía en blanco y negro
 109,5 x 78,5 cm



CE00722
Masats, Ramón
Vendaval, 1962
 Fotografía en blanco y negro
 97 x 138 cm

CE00723
Masats, Ramón
Argamasilla de Alba, Ciudad Real, 1965
 Fotografía en blanco y negro
 108,5 x 78 cm

CE00724
Masats, Ramón
Peñaranda de Duero, Burgos, 1961
 Fotografía en blanco y negro
 137,5 x 97 cm



CE00725
Masats, Ramón
Barrio latino, París, 1961
 Fotografía en blanco y negro
 106,5 x 76,5 cm

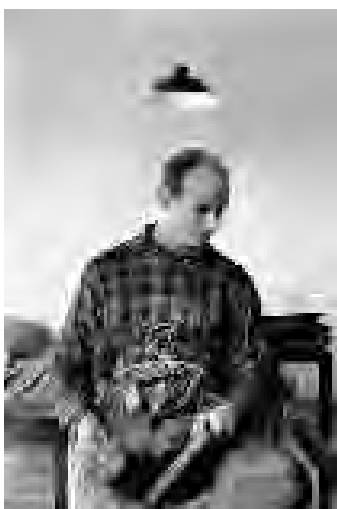
CE00726
Masats, Ramón
Montmartre, París, 1962
 Fotografía en blanco y negro
 106,5 x 76,5 cm

CE00727
Masats, Ramón
Ginecólogo, 1961
 Fotografía en blanco y negro
 78 x 108,5 cm



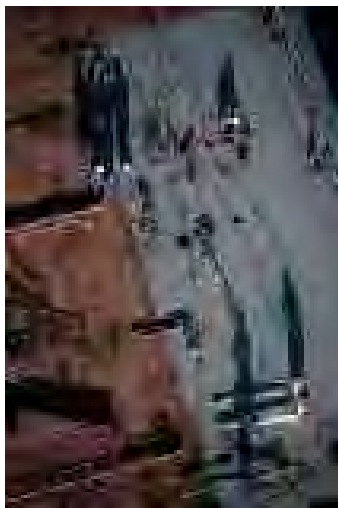
CE00728
Masats, Ramón
Sra, Perdikiris, Madrid, 1963
 Fotografía en blanco y negro
 106,5 x 77 cm

CE00729
Masats, Ramón
Antonio Ordóñez, 1957
 Fotografía en blanco y negro
 107,5 x 77,3 cm



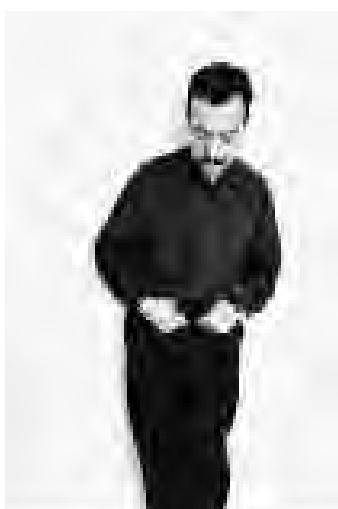
CE00730
Masats, Ramón
Luis Buñuel, Madrid, 1961
 Fotografía en blanco y negro
 80,5 x 61,5 cm

CE00731
Masats, Ramón
Antonio Saura, Madrid, 1960
 Fotografía en blanco y negro
 80,5 x 61,5 cm



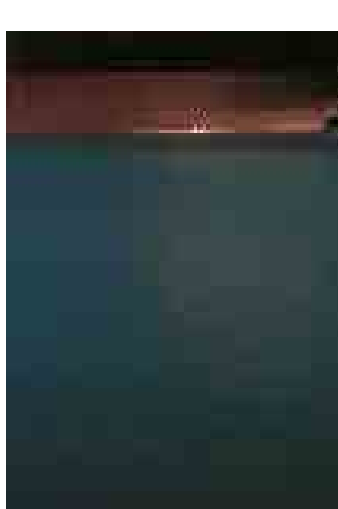
CE00732
Masats, Ramón
Astillero, Puerto Real, 1991
 Fotografía en color
 90 x 60 cm

CE00733
Masats, Ramón
Menéndez Pidal, Madrid, 1961
 Fotografía en blanco y negro
 80,5 x 61,5 cm



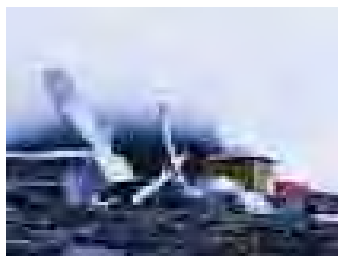
CE00734
Masats, Ramón
Azorín, Madrid, 1960
 Fotografía en blanco y negro
 80,5 x 61,5 cm

CE00735
Masats, Ramón
Manuel Rivera, Madrid, 1962
 Fotografía en blanco y negro
 80,5 x 62 cm

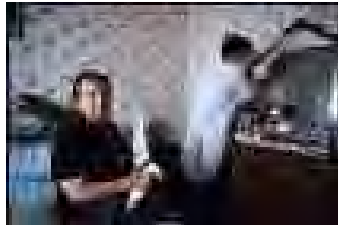


CE00736
Masats, Ramón
Juan García Hortelano, Madrid, 1964
 Fotografía en blanco y negro
 134,5 x 95,5 cm

CE00737
Masats, Ramón
Astillero, Puerto Real, 1991
 Fotografía en color
 90 x 60 cm



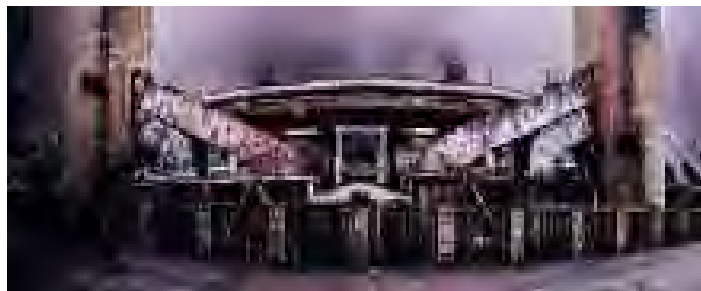
CE01111
Masó, Mireya
Huesos de ballena, 2006
 Fotografía digital
 114 x 146 cm



CE00795
Maté, Mateo
Nacionalismo doméstico, 2004
 DVD
 7'

CE01387
Matos, Ana de
Territorios de luz, 2006
 Instalación (tejido grabado y bordado y candelabros colgantes) (detalle)
 55 x 46 cm

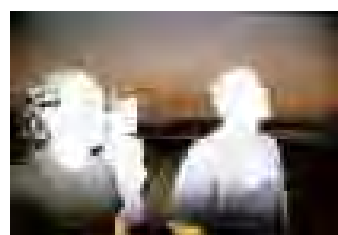
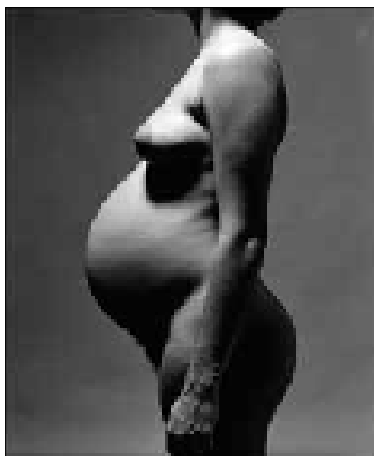
CE01044
Meiselas, Susan.
Patricia, auxiliar de ayuda a domicilio para la empresa ASISPA atiende a Doña Dolores, 2006
 Fotografía digital
 51 x 76 cm



CE00608
Mellado Martínez, José María
Fachada simétrica, 2003
 Fotografía en color (Pigmentos minerales encapsulados en resina sobre papel)
 83 x 200 cm

CE01103
Menéndez, Nacho
Ola oleosa, 2005
 Fotografía y óleo sobre lienzo
 150 x 110 cm

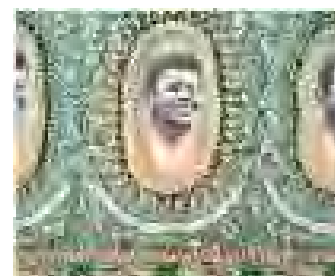
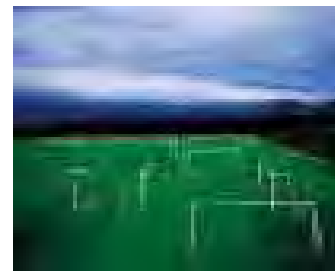
CE01104
Menéndez, Nacho
Duality, 2005
 Fotografía en color y barnices sobre lienzo
 170 x 110 cm



CE00047
Micó, Jesús
Natura Hominis: taxonomías, 1995
 Fotografía en blanco y negro (díptico)
 50 x 40 cm

CE00750
Miller, Jill
I Am Making Art Too. 2003
 Mini DV
 3' 28"

CE00293
Miñambres Lara, Tomás
Sin título, 1999
 Fotografía en color
 55,5 x 82,3 cm



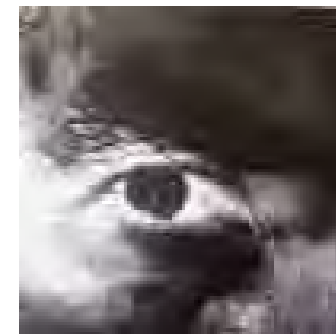
CE00880
Miñambres Lara, Tomás
Sin título. (Porterías), 2005
 Fotografía en color
 98 x 120 cm

CE00783
Miralda, Antoni
Kennedy, 1971
 Collage
 82 x 100 x 10 cm



CE00805
Miralda, Antoni
In & Out, 2000
 DVD
 1'12"

CE00069
Miura, Mitsuo
Sin título, 1996
 Fotografía en color
 165 x 118,2 cm



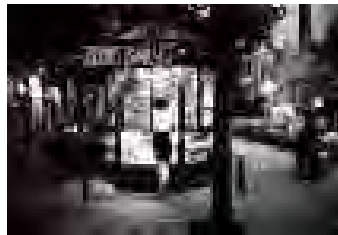
CE01489
Molder, Jorge
Comportamiento animal I, 2002
 Fotografía en blanco y negro
 180 x 180

CE00368
Moleres, Fernando
Voluntarias, 1996
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 63 x 81 cm

CE00369
Moleres, Fernando
Relax en el Gobeketasi de Cemberlitas, 1998
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 63 x 81 cm



CE00370
Moleres, Fernando
Molino de harina, 2001
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 81 x 63 cm



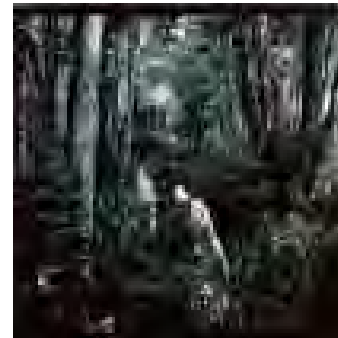
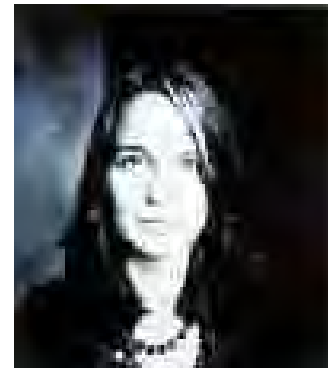
CE00171
Molina, Óscar
Fotografías de un diario, 1996
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 15 x 10 cm

CE00172
Molina, Óscar
Fotografías de un diario, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 10 x 15 cm



CE00173
Molina, Óscar
Fotografías de un diario, 1991
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 7,5 x 11 cm

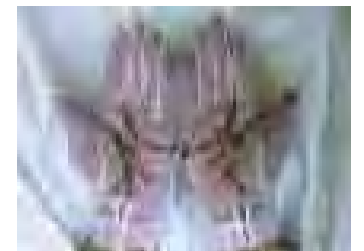
CE00174
Molina, Óscar
Fotografías de un diario, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 11,3 x 7,6 cm



CE00110
Montes Pérez, Santos
Díptico Katherin, 1998
 Fotografía en blanco y negro (díptico)
 110 x 214 cm

CE00170
Montilla, Julia
Poso 3, 1999
 Fotografía en color
 124 x 124 cm

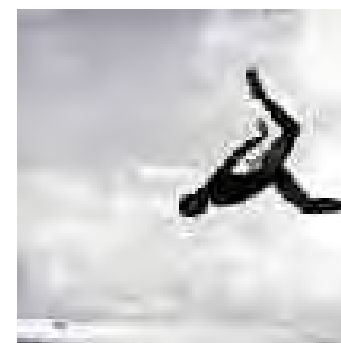
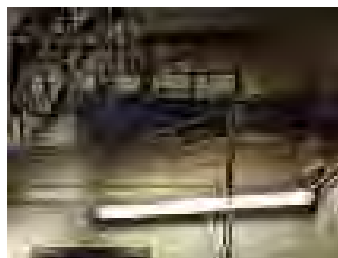
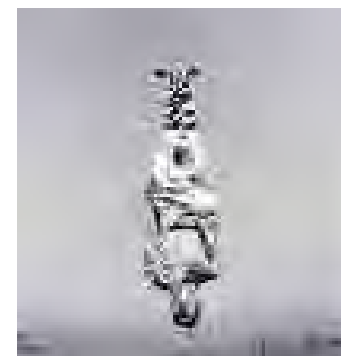
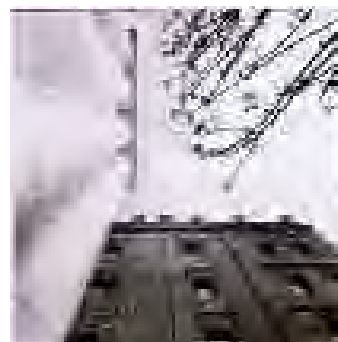
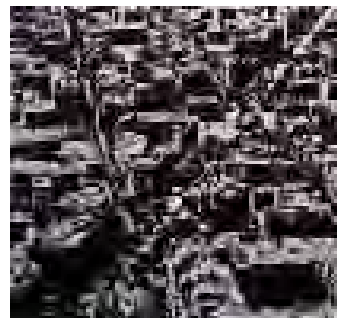
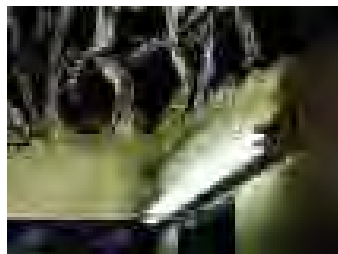
CE00032
Moreno, Felicidad
Sin título, 1994
 Fotograma en color
 61 x 51 cm



CE00072
Moura, Leonel
Sin título, 1994
 Fotografía digital
 120 x 120 cm

CE00977
Moisés, Beth
Reconstruyendo sueños, 2005
 DVD
 4"

CE00978
Moisés, Beth
Reconstruyendo sueños, (La cara oscura del pop), 2005
 Fotografía en color
 90 x 120 cm



CE01170
MP & MP Rosado
Del latín Insomnium, 2008
 Impresión digital y carbón
 sobre papel Arches
 154 x 204 cm

CE00603
MP & MP Rosado
Sin título, 2004
 Vaciado de resina de poliéster
 y pintura acrílica
 162 x 74 x 44 cm

CE00604
MP & MP Rosado
Sin título, 2004
 Collage y acrílico sobre cartón pluma
 150 x 100 cm

CE01171
MP & MP Rosado
El hombre de los árboles, 2008
 Terracota pintada, zapatos y sogas
 57 x 57 x 224 cm

CE01172
MP & MP Rosado
Del latín Insomnium, 2008
 Impresión digital y carbón
 sobre papel Arches
 154 x 202 cm

CE00478
Müller, Nicolás
Argamasilla de Alba, Ciudad Real, 1957
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 26,4 x 33,4 cm

CE00585
Müller, Ana
Sin título, (El Águila), 2002
 Fotografía en blanco y negro
 48 x 47 cm

CE01490
Muniz, Vik
Townscape, Madrid, 2007
 Fotografía en color
 180 x 193 cm

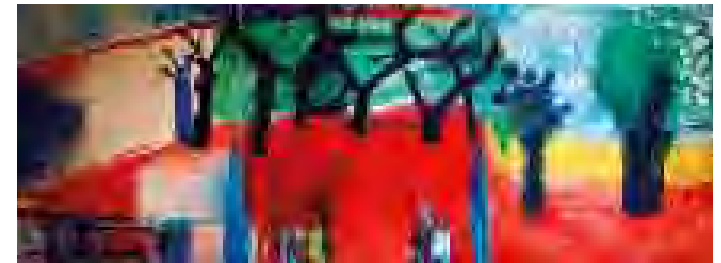
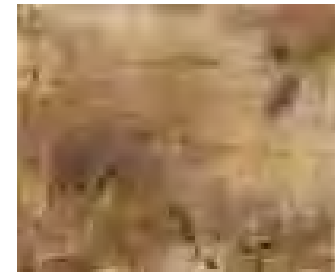
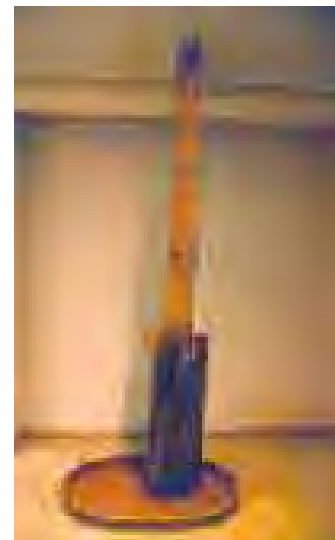
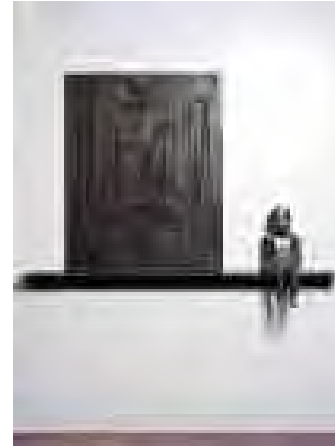
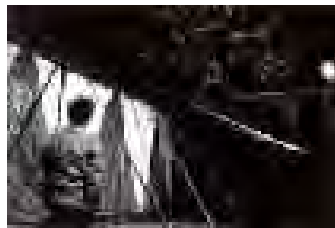
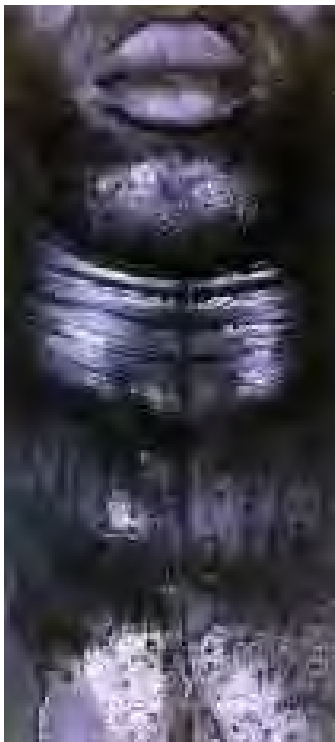
CE00791
Muntadas, Antoni
Tactile Recognition of the Body, 1971
 Vídeo Betacam SP
 12' 20''

CE01001
Muntadas, Antoni
On Translation: Stand By, 2006
 Caja de luz
 120 x 240 cm

CE00105
Muñoz, Isabel
Sin título, 1995-1997
 Fotografía en blanco y negro
 91 x 70 cm

CE00146
Muñoz, Isabel
Sin título. (Shaolin), 1999
 Fotografía en blanco y negro
 110,5 x 106 cm

CE00244
Muñoz, Isabel
Sin título, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 110 x 110 cm



CE00466
Muñoz, Isabel
Sin título, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 112 x 114 cm

CE00495
Muñoz, Isabel
Sin título. (Yasz, Iran), 2002
 Fotografía en blanco y negro
 118,4 x 95,5 cm

CE00496
Muñoz, Isabel
*Sin título. (Serie: El imperio
 de los sentidos)*, 2002
 Fotografía en blanco y negro
 118,5 x 80,4 cm

CE00976
Muñoz, Isabel
*Tótem. (Serie Abidjan,
 Costa de Marfil)*, 1999
 Fotografía digital sistema Lambda
 271 x 125 cm

CE01418
Muñoz, Isabel
*Sin título. (Serie: Danza Khmer,
 Camboya)* 1996
 Fotografía digital Giclée
 42 x 30 cm

CE00016
Muñoz, José
Circo Mundial, Bilbao, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 40 x 57 cm

CE00502
Muñoz, Juan
Del Borrar, 1986
 Hierro y barro
 150 x 325 x 20 cm

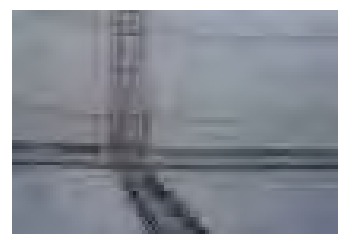
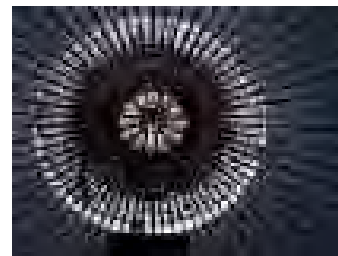
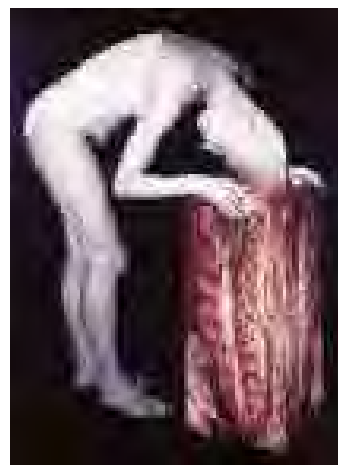
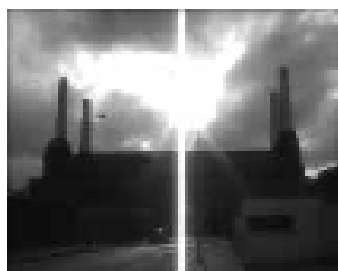
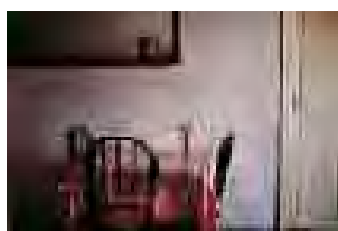
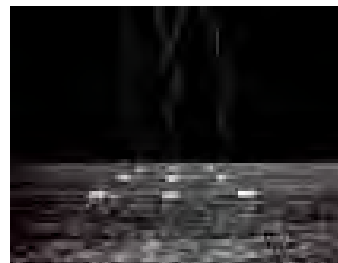
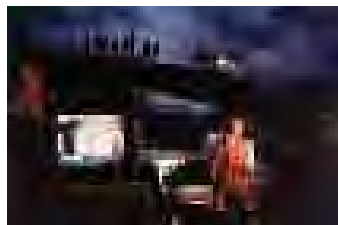
CE00058
Navarro, Juan Miguel
Palmera, 1993
 Madera tallada
 246 x 88 x 14 cm

CE00320
Muñoz, Rosa
Panadería, 1998
 Fotografía en color
 91 x 110 cm

CE00006
Nadal, Guillem
Romeguers i Espines, El Castic, 1989
 Óleo sobre lienzo
 162 x 200 cm

CE00064
Navarro Baldeweg, Juan
Xaló, 1984
 Acrílico sobre lienzo
 145 x 392 cm

CE00063
Navarro, Miquel
Cuberta, 1986
 Madera y zinc
 110 x 60 x 21 cm



CE00243
Navia, José Manuel
Barcelona, barrio de El Carmelo, 1999
 Fotografía en color
 40 x 60 cm

CE00246
Navia, José Manuel
Málaga, comedor de una fonda en Garcín, 1999
 Fotografía en color
 39,5 x 59,5 cm

CE00799
Negro, Álvaro
Battersea Station, 2003
 DVD
 2' 26"

CE00498
Núñez, Marina
Sin título, 1999
 Fotografía digital (Infografía)
 131,8 x 95 cm

CE00975
Núñez, Marina
Sin título, 2000
 Fotografía digital, (infografía)
 55 x 70 cm

CE00106
Núñez, Marina
Sin título, 1999
 Fotografía digital, (infografía)
 149 x 125 cm

CE01169
Ochoa, Víctor
Severo Ochoa, 2008
 Fundición en bronce
 200 x 100 cm

CE00800
Ojeda Izquierdo, Sergio
El Paroxismo del triunfo (versión 1), 2005
 Videoinstalación (detalle)
 9' 30"

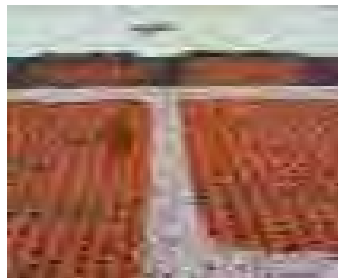
CE01023
Olazábal Cavero, Antonio
Sin título, 2004
 Fotografía digital sistema Lambda
 75 x 100 cm

CE01024
Olazábal Cavero, Antonio
Escalera I, 2004
 Fotografía digital sistema Lambda
 68 x 100 cm

CE00564
Ortega Muñoz, Godofredo
Olivos y encinas fecha
 Óleo sobre lienzo
 73 x 92 cm

CE00565
Ortega Muñoz, Godofredo
Rastrojos, 1976
 Óleo sobre lienzo
 73 x 92 cm

CE00566
Ortega Muñoz, Godofredo
Verano, 1966
 Óleo sobre lienzo
 73 x 92 cm



CE00567
Ortega Muñoz, Godofredo
Tierras, 1971
Óleo sobre lienzo
73 x 92 cm

CE00568
Ortega Muñoz, Godofredo
Olivares, 1962
Óleo sobre lienzo
60,5 x 81,2 cm

CE00569
Ortega Muñoz, Godofredo
Castaños y retamas blancas, 1962
Óleo sobre lienzo
71 x 90 cm

CE00570
Ortega Muñoz, Godofredo
Castilla verano, 1963
Óleo sobre lienzo
73 x 92 cm

CE00571
Ortega Muñoz, Godofredo
Viñas, 1963
Óleo sobre lienzo
38 x 46 cm

CE00274
Ortega Oyonarte, Manuel
Sin título
Óleo sobre lienzo
186 x 136 cm



CE00341
Ortiz, Aitor
Destructuras 005, 2000
Fotografía digital sistema Lambda
49,5 x 123 cm

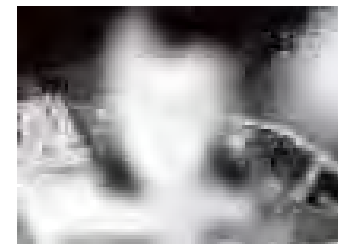
CE00748
Ortuno, Pedro
Blanca sobre negra, 2004
Instalación audiovisual (detalle)
12'. 33 x 25 cm

CE01202
Ortuno, Pedro
Salar: Phantasy Landscape, 2007
Instalación audiovisual (detalle)
8'

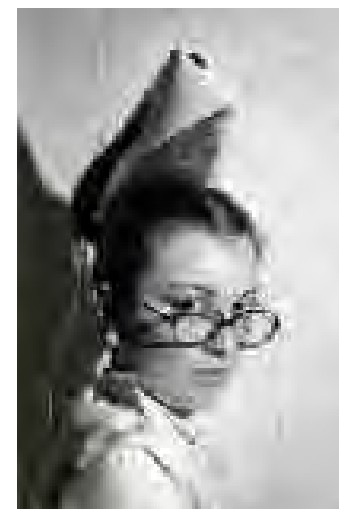
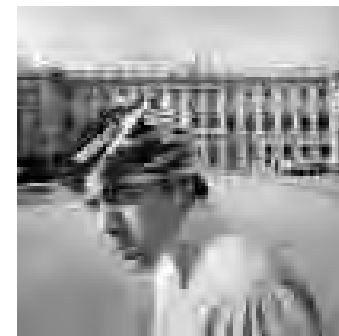
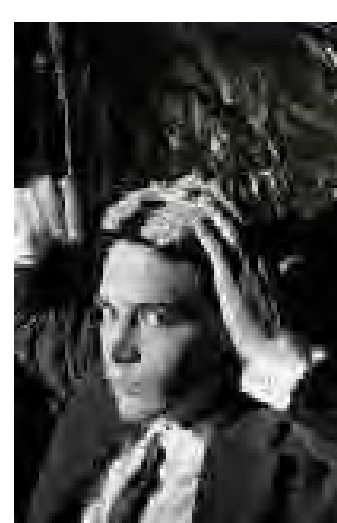
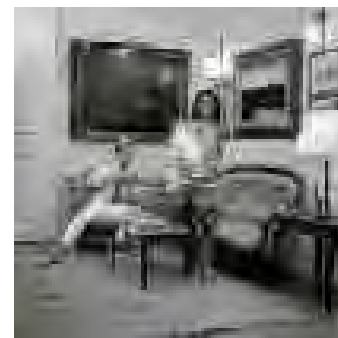
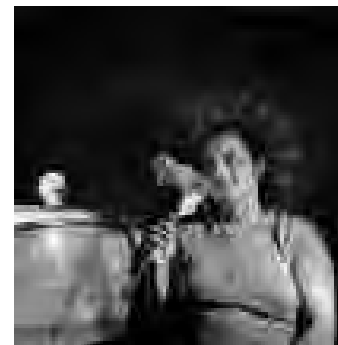
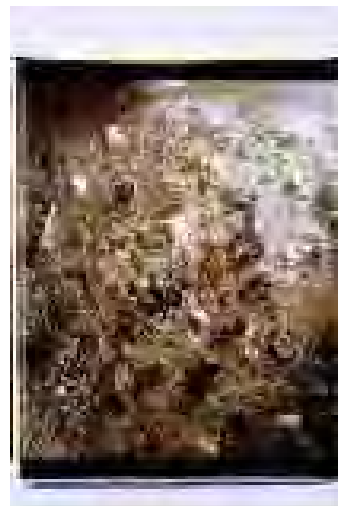
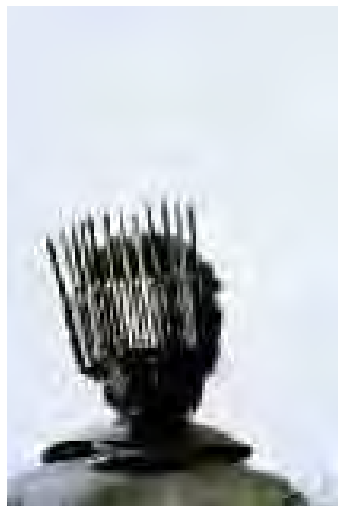
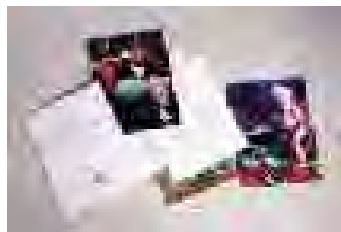


CE00555
Oteiza, Jorge
Piedra FD, 1978
Mármol negro labrado
50 x 29 cm x 30 cm

CE01053
Otero, José
Frontera II, 2006
Óleo sobre lienzo
89 x 116 cm



CE00148
Osuna Plötz, Tomy
Sin título (Serie Blur XI), 1999
Fotografía en blanco y negro
50 x 70 cm



CE00090
Ouka Leele
Llena eres de gracia, 1989
 Fotografía en blanco y negro
 iluminada con acuarela y barnizada
 84 x 110 cm

CE00198
Ouka Leele
Ella sabe que es una princesa, 1996
 Libro de artista (5 fotografías,
 con textos de Josefina Aldecoa)
 30,5 x 23,8 cm

CE00833
Ouka Leele
Alcalá, 31, ¡Mirad!, 2005
 Fotografía digital Giclée
 51 x 38 cm

CE00968
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE00985
Ouka Leele
Tesoros del desierto, 1994
 Polaroid
 70 x 50 cm

CE00986
Ouka Leele
Transparencias, 1994
 Polaroid
 70 x 50 cm

CE00987
Ouka Leele
Bailarina II, 1987
 Polaroid
 70 x 50 cm

CE00988
Ouka Leele
Consuelo, 1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE00989
Ouka Leele
Interior madrileño, 1982
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

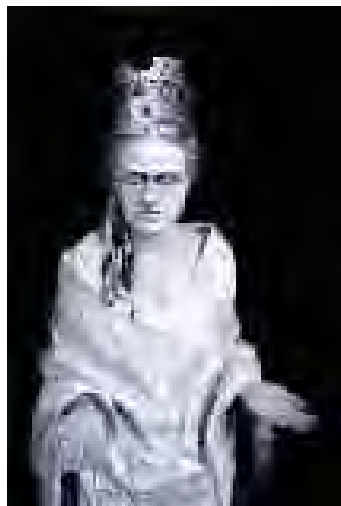
CE00990
Ouka Leele
Prisión, 1984
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE00991
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE00992
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE00993
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

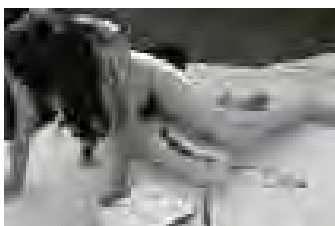
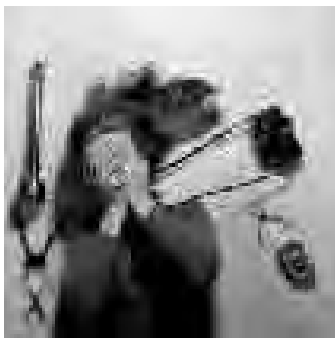
CE00994
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm



CE01043
Ouka Leele
Cibeles. (Autorretrato), 2006
 Fotografía en blanco y negro
 270 x 180 cm

CE01126
Ouka Leele
Carne de mi carne, chuleta de mi corazón, 1985
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

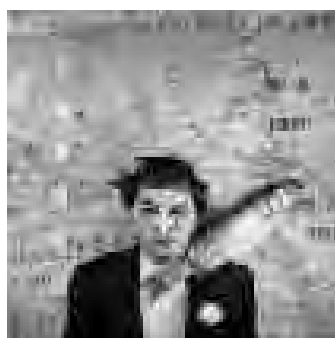
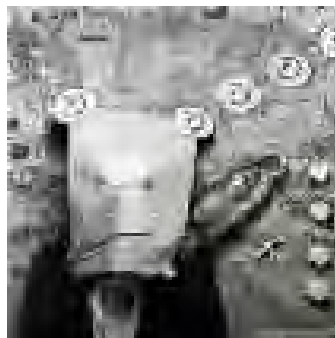
CE01127
Ouka Leele
Lluvia de lápices, 1985
 Fotografía en blanco y negro
 22 x 22 cm



CE01128
Ouka Leele
Yo me quité la corbata, ella se quitó el vestido, 1985
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE01129
Ouka Leele
No quiero ver al Hortelano pero se dibuja en mis manos, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 22 x 22 cm

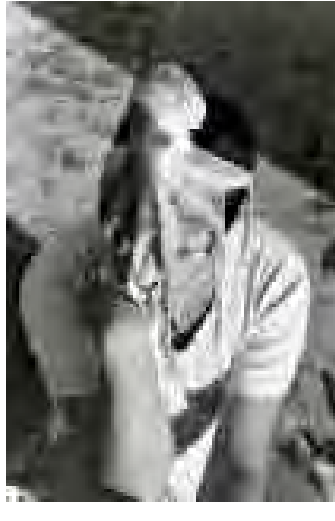
CE01130
Ouka Leele
Sus muslos se me escapaban como peces sorprendidos, 1985
 Fotografía en blanco y negro
 24 x 30 cm



CE01131
Ouka Leele
Descubriendo al Hortelano I, 1980-1981
 Fotografía en blanco y negro
 22 x 22 cm

CE01132
Ouka Leele
Descubriendo al Hortelano II, 1980-1981
 Fotografía en blanco y negro
 22 x 22 cm

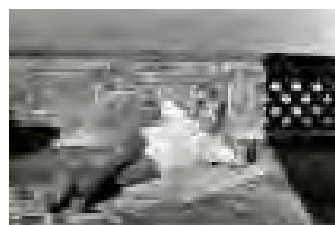
CE01133
Ouka Leele
Descubriendo al Hortelano III, 1980-1981
 Fotografía en blanco y negro
 22 x 22 cm



CE01134
Ouka Leele
Salen las burbujas, 1978
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE01135
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

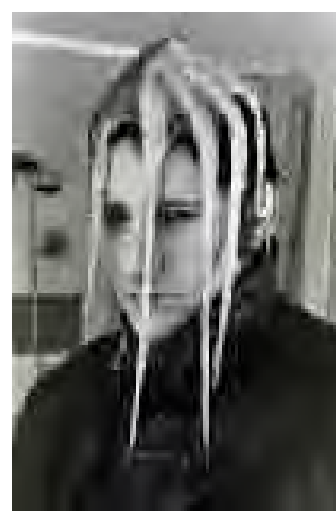
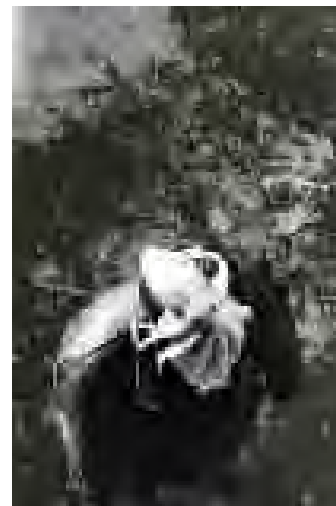
CE01136
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 24 x 30 cm



CE01137
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE01138
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 24 x 30 cm

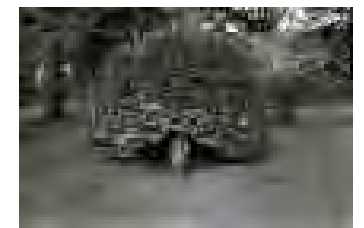
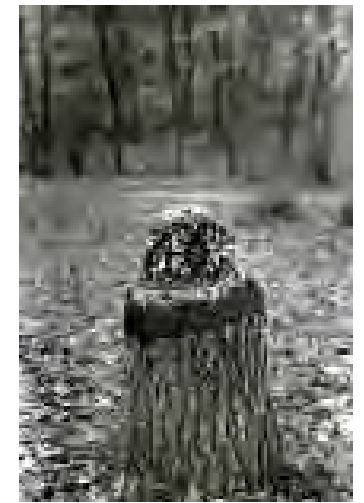
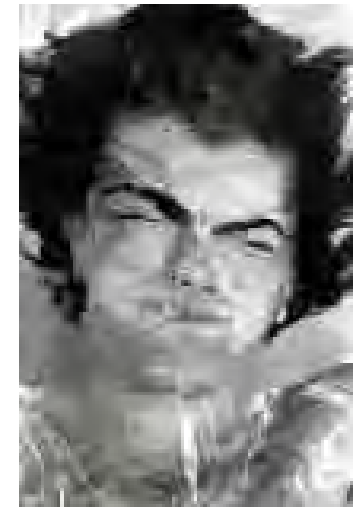
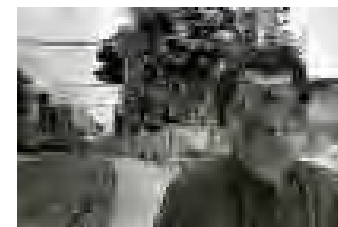
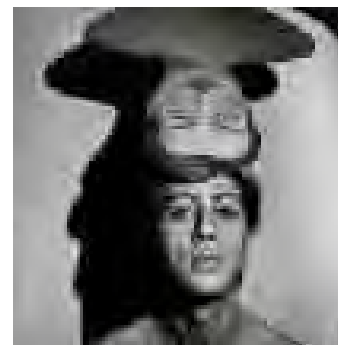
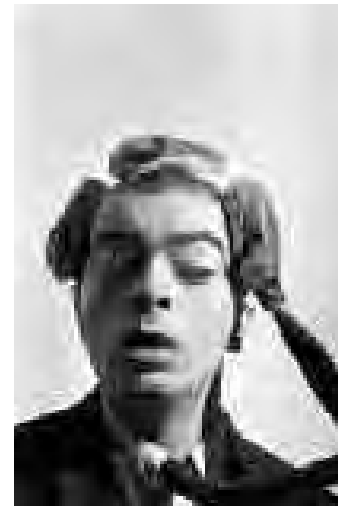
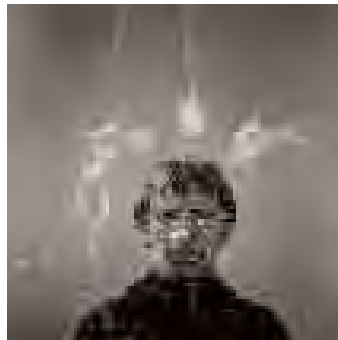
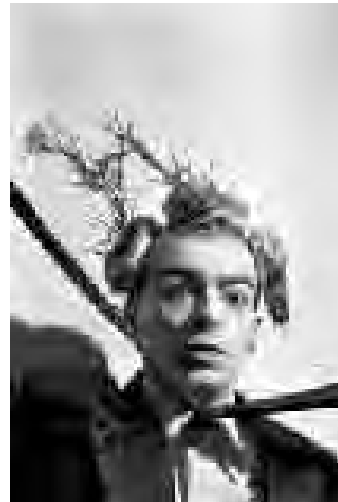
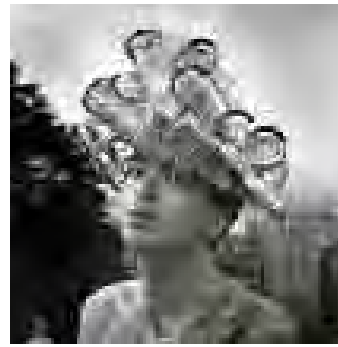
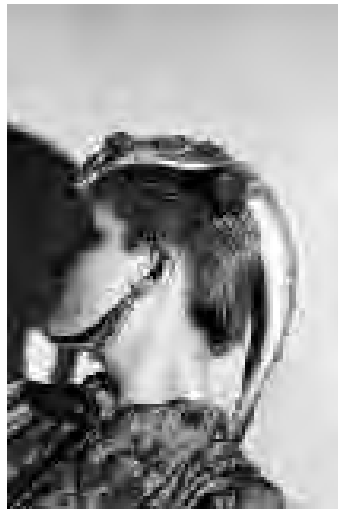
CE01139
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 24 x 30 cm



CE01140
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE01141
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 30 x 24 cm

CE01142
Ouka Leele
Peluquería, 1979-1980
 Fotografía en blanco y negro
 22 x 22 cm



CE01143
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01144
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01145
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01146
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
22 x 22 cm

CE01147
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
22 x 22 cm

CE01148
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
22 x 22 cm

CE01149
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01150
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01151
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01152
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01153
Ouka Leele
Serie: Peluquería, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01154
Ouka Leele
*Un día cualquiera, me lavo los dientes,
me cepillo el pelo y me hago una foto
delante de un rollo de papel, 1979-1980*
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm

CE01155
Ouka Leele
*A pesar de los muros mi sombra siempre
estará contigo, 1982-1984*
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm

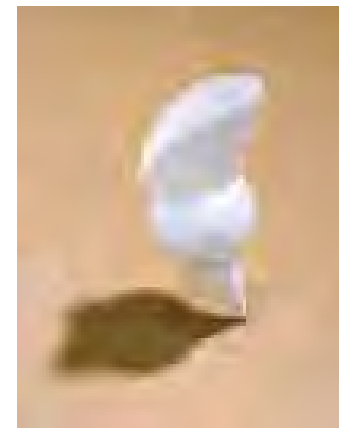
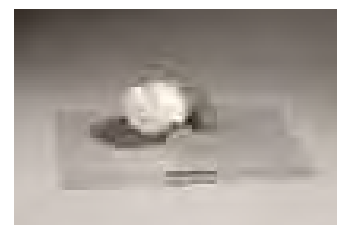
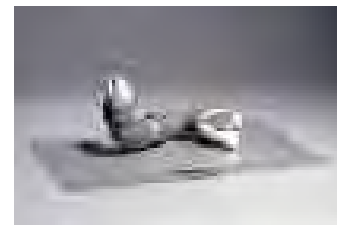
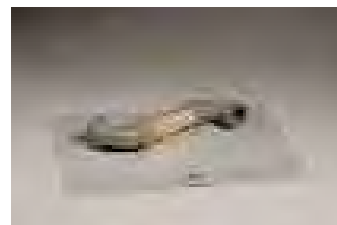
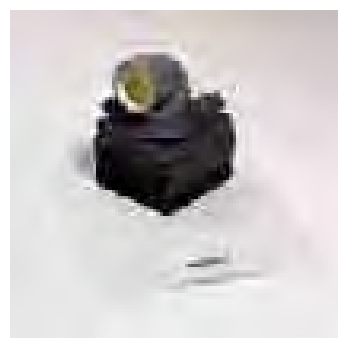
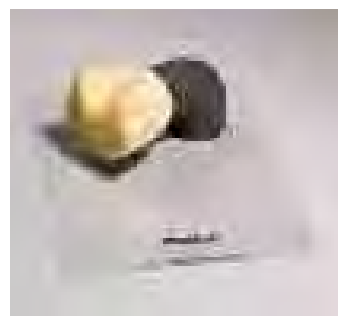
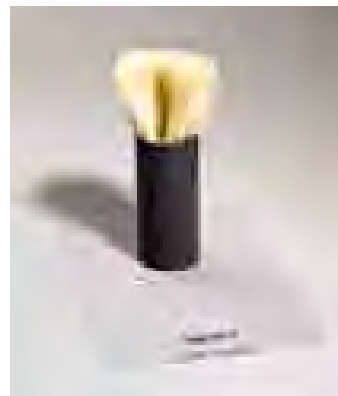
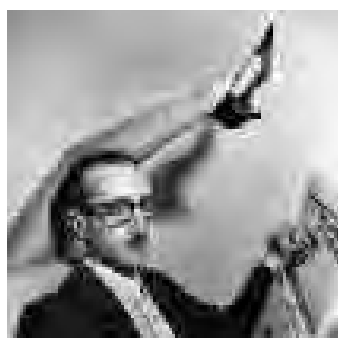
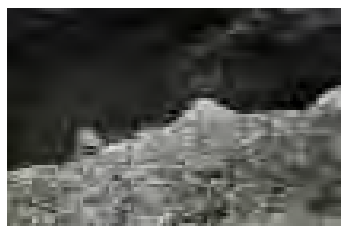
CE01156
Ouka Leele
Lágrima plumilla, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01157
Ouka Leele
Camuflaje, esperando al tren, 1979-1980
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm

CE01158
Ouka Leele
El sapo convirtiéndose en príncipe, 1978
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01159
Ouka Leele
Sin título, 1978
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01160
Ouka Leele
Sin título, 1978
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm



CE01161
Ouka Leele
Sin título, 1976
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm

CE01162
Ouka Leele
Sin título, 1976
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm

CE01163
Ouka Leele
Sin título, 1978
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm

CE01164
Ouka Leele
Sin título, 1978
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm

CE01165
Ouka Leele
Sin título, 1976
Fotografía en blanco y negro
30 x 24 cm

CE01166
Ouka Leele
Dos hermanos entrelazados, 1978
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm

CE01167
Ouka Leele
Escuela de romanos, 1980
Fotografía en blanco y negro
24 x 30 cm

CE00738
Pablo, Jordi
Jo-jo-jo (Serie. *Esculturas fonéticas*), 1971
Ensamblaje
25 x 10 x 10 cm

CE00739
Pablo, Jordi
Bluff!, (Serie. *Esculturas fonéticas*), 1971
Ensamblaje
20 x 10 x 30 cm

CE00740
Pablo, Jordi
Ah, ah, ah!,
(Serie. *Esculturas fonéticas*), 1971
Ensamblaje
20 x 10 x 10 cm

CE00741
Pablo, Jordi
Rot (Eructo),
(Serie. *Esculturas fonéticas*), 1971
Ensamblaje
15 x 10 x 6 cm

CE00742
Pablo, Jordi
*Fa-sol (Fa-sol (notas musicales)
y hace sol (Catalán))*, (Serie.
Esculturas fonéticas), 1971
Ensamblaje
30 x 30 x 20 cm

CE00743
Pablo, Jordi
La-travall-li,
(Serie. *Esculturas fonéticas*), 1971
Ensamblaje
35 x 15 x 6 cm

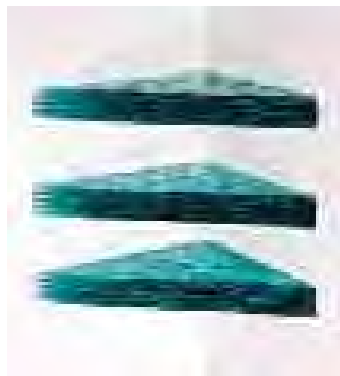
CE00744
Pablo, Jordi
Glu-glop, (Serie. *Esculturas fonéticas*), 1971
Ensamblaje
30 x 10 x 10 cm

CE00745
Pablo, Jordi
Sin título, 1971
Ensamblaje
25 x 10 x 10 cm

CE00746
Pablo, Jordi
Ratatata blau!,
(Serie. *Esculturas fonéticas*), 1971
Ensamblaje
30 x 15 x 8 cm

CE00972
Pablo, Jordi
Peonza irregular (baldyfa irregular), 1971
Ensamblaje
30 x 10 x 10 cm

CE00609
Pagola, Javier
Sin título, 2004
Lápices de colores
110 x 75 cm



CE00024
Palazuelo, Pablo
Sinensis X, 1989-1990
 Lápiz sobre papel
 65,5 x 50,5 cm

CE00875
Palazuelo, Pablo
SYDUS I, 1997
 Óleo sobre lienzo
 177 x 222 cm

CE01358
Parr, Martín
Benidorm, 1998
 Fotografía en color
 105 x 157 cm

CE00606
Partegàs, Ester
Polylumpious tetraflacidontics R, Y, W, 2004
 Esmalte sobre acetato
 104 x 182 cm

CE01539
Pastor, Jesús
Sin título, 2005
 Impresión digital sobre cristal
 70 x 60 x 50 cm

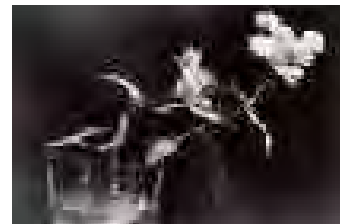
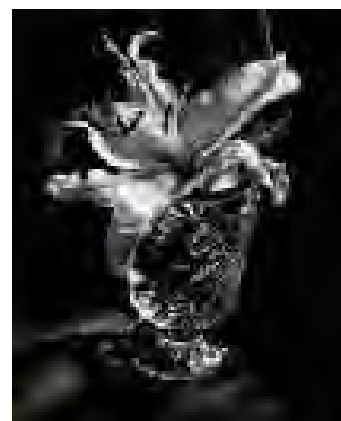
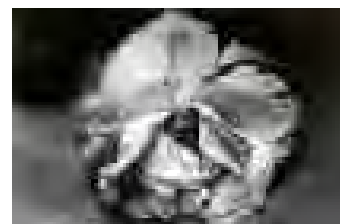
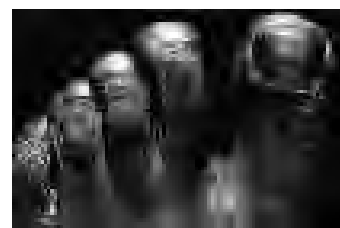
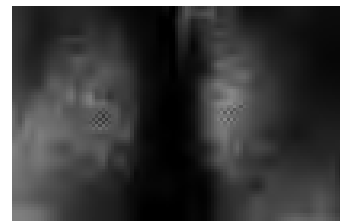
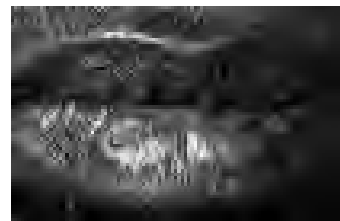
CE01540
Pastor, Jesús
Sin título, 2005
 Fotografía en color
 120 x 120 cm

CE01541
Pastor, Jesús
Sin título, 2005
 Fotografía en color
 120 x 120 cm

CE01351
Pastor, Jesús
Sin título, 2003
 Aluminio troquelado
 90 cm

CE00769
Pazos, Carlos
Nada es como antes, 1995
 Ensamblaje
 37,5 x 39,5 x 39,5 cm

CE01099
Pazos, Carlos
Tokyo flamenco, 2006
 Ensamblaje
 45 x 45 x 45 cm



CE01071
Peña, René
Sin título (Serie: Man Made Materials), 1998
 Fotografía en blanco y negro
 67 x 102 cm

CE01072
Peña, René
Sin título (Serie: Man Made Materials), 1998
 Fotografía en blanco y negro
 67 x 102 cm

CE01073
Peña, René
Sin título (Serie: Man Made Materials), 1998
 Fotografía en blanco y negro
 67 x 102 cm

CE01074
Peña, René
Sin título (Serie: Man Made Materials), 1998
 Fotografía en blanco y negro
 67 x 102 cm

CE01075
Peña, René
Sin título (Serie: Man Made Materials), 1998
 Fotografía en blanco y negro
 67 x 102 cm

CE01076
Peña, René
Sin título (Serie: Man Made Materials), 1998
 Fotografía en blanco y negro
 67 x 102 cm

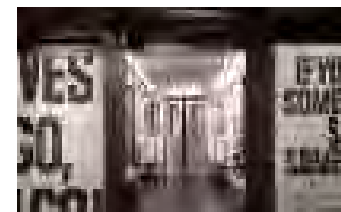
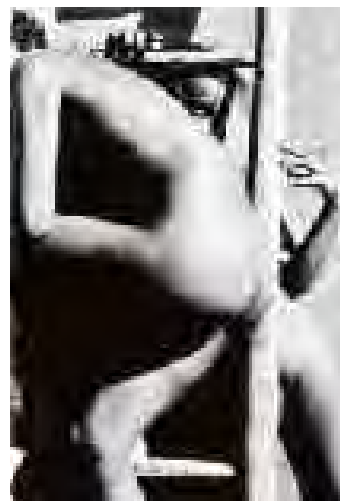
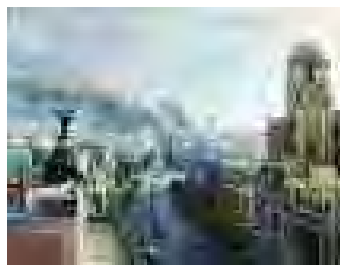
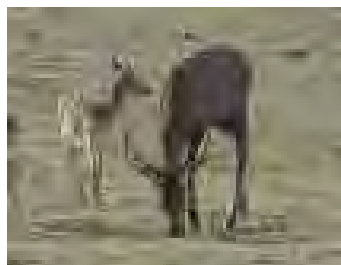
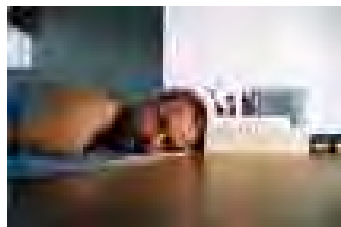
CE00178
Pequeño, Pilar
Rosa, 1993
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 17,4 x 26,5 cm

CE00179
Pequeño, Pilar
Euphorbia, 2000
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 17,4 x 26,5 cm

CE00180
Pequeño, Pilar
Lisianthus, 1993
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 17,3 x 25,5 cm

CE00607
Pequeño, Pilar
Lilium, 2001
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 47 x 38,5 cm

CE00961
Pequeño, Pilar
Bodegón con cebollas, 2005
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 33,5 x 57,5 cm



CE00468
Peregrín, Paco
Estantería (Michael), 2001
 Fotografía en color
 90 x 135 cm

CE01125
Perejaume
Gustave Courbet, 2000
 DVD
 10'

CE01201
Pérez, Concha
Vidrieras, 2005
 Fotografía digital
 100 x 125 cm

CE01388
Pérez, Juan Manuel
Reflejos de Miró, 2000
 Óleo sobre tabla
 122 x 146 cm

CE01389
Pérez, Juan Manuel
Madrid 10, XII, 2002, 2003-2006
 Óleo sobre tabla
 113 x 146 cm

CE00245
Pérez-Mínguez, Luis
Madera de ébano, 1986
 Fotografía en blanco y negro
 56 x 37,7

CE01198- CE01199
Piller, Peter
In Löcher Blicken, 2000-2006
 Impresión digital (16 imágenes, detalle)
 Medidas variables

CE00764
Pimstein, Victor
Válley, 2001-2003
 Óleo sobre tabla
 54 x 450 cm

CE01114
Pitarch, Jaume
Box, 2004
 Instalación
 238 x 155 x 92 cm

CE00386
Pizarro, Esther
Macla urbana, 2000
 Aluminio fundido
 30 x 17 x 16,5 cm

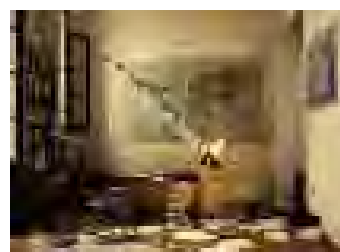
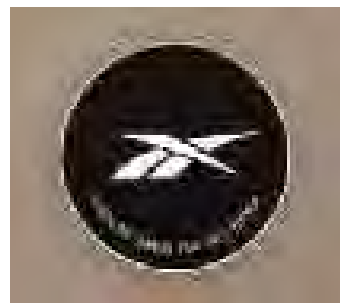
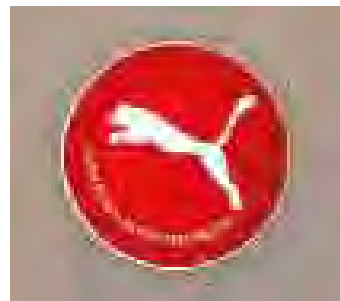
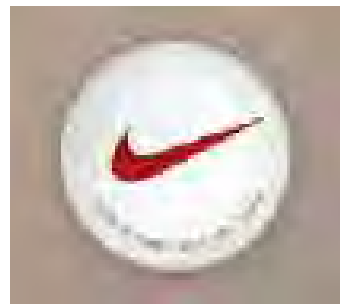
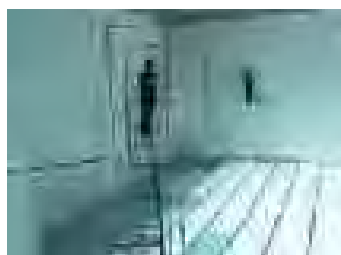
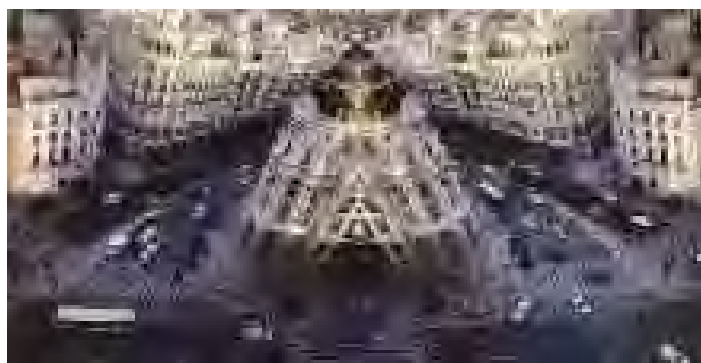
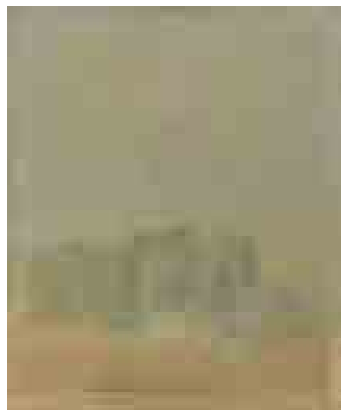
CE00076
Plensa, Jaume
Saché, 1996
 Collage
 34,5 x 34,5 cm

CE00077
Plensa, Jaume
Blind, 1996
 Collage
 34,5 x 34,5 cm

CE01107
Portal, Jesús
The Negro Inside Me? (n° 4), 2006
 Fotografía digital sistema Lambda
 120 x 160 cm

CE00633
Poyo, Txuspo
Cruzando vías, Si ves algo di algo, 2003
 DVD
 3'

CE01108
Poyo, Txuspo
Sadam Hussein, 2006
 Lápiz sobre impresión offset
 40 x 30 cm



CE01064
PSJM
Proyecto Asia (Nike), 2006
 Caja de luz
 45 cm

CE01065
PSJM
Proyecto Asia (Puma), 2006
 Caja de luz
 45 cm

CE01066
PSJM
Proyecto Asia (Reebok), 2006
 Caja de luz
 45 cm

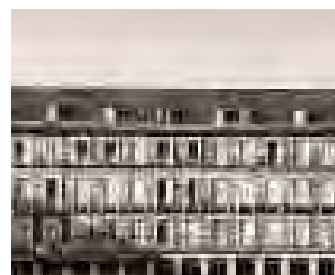
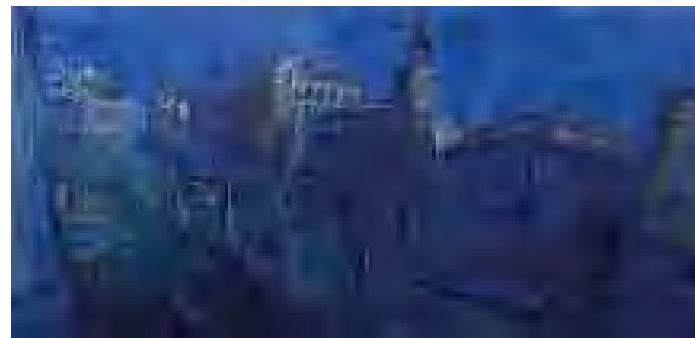
CE00089
Puch, Gonzalo
Homenaje a Vermeer, 1994
 Fotografía en color
 110,5 x 148 cm

CE01385
Prieto, Wilfredo
Magia, 2004
 Instalación
 100 x 60 x 320 cm

CE00257
Prada Romeral, Manuel
Sin título, 1980
 Óleo sobre lienzo
 46 x 38 cm

CE00109
Prada, Concha
Metrópolis-Madrid, 1999
 Fotografía en color
 62 x 125 cm

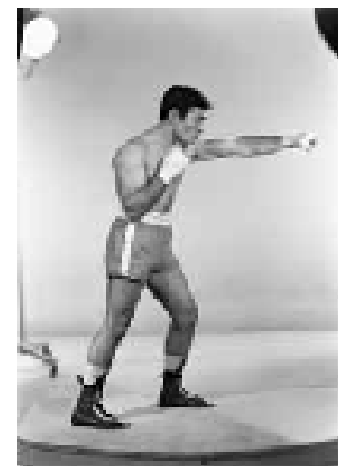
CE01411
Prego, Sergio
Ciclo, 2008
 Vídeo Betacam SP monocanal
 26' 30"



CE00781
Quintero, Daniel
Puerta del Sol, 2004
 Óleo sobre lienzo
 77 x 161 cm

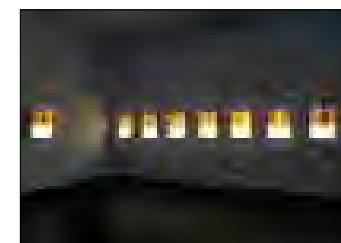
CE00765
Rabascall, Joan
Hommage à Jules Verne, 1964-1967
 Fotocollage
 74,5 x 49,5 cm

CE01021
Rajabi, Said
Plaza Mayor, 2006
 Óleo sobre tabla
 65 x 81 cm



CE01502
Rajabi, Said
Gran Vía, 2009
 Óleo sobre tabla
 105 x 61 cm

CE01377
Ramblas/Fotoestudio
Castuera. (Serie boxeadores), 1960-1970
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 70 cm

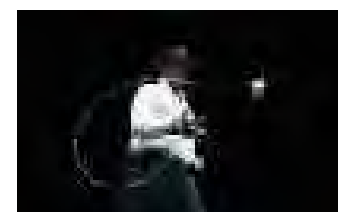
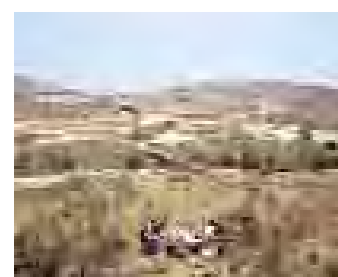
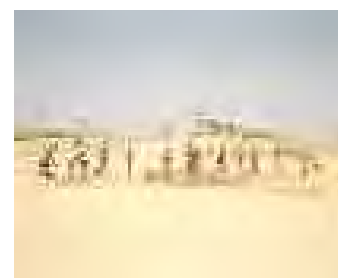
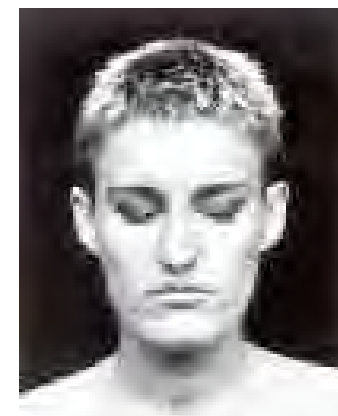
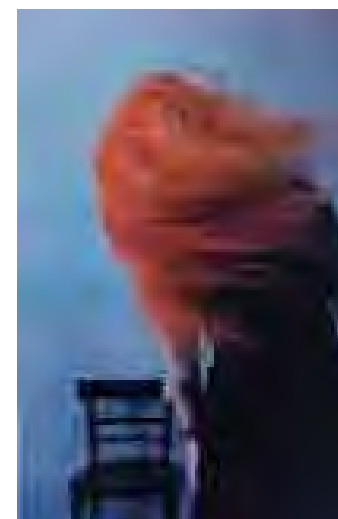
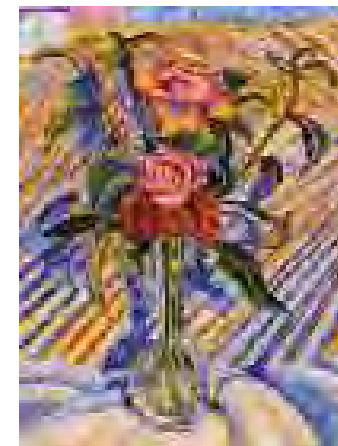
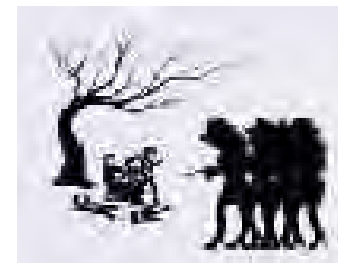
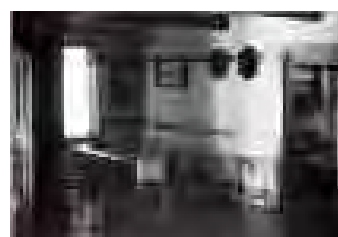
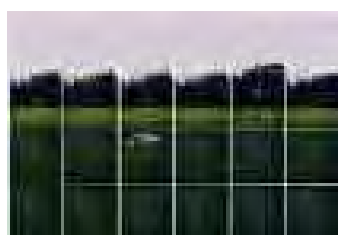
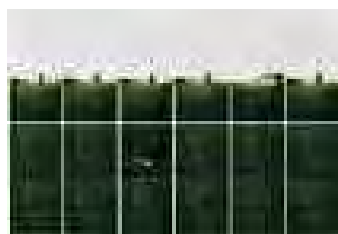
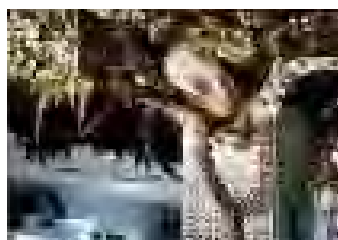
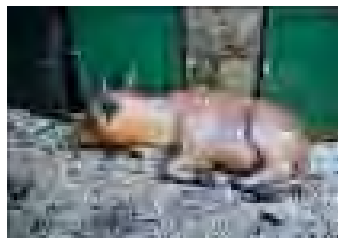


CE01378
Ramblas/Fotoestudio
Perla del Caribe 3, 1960-1970
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 70 cm

CE01379
Ramblas/Fotoestudio
Perla del Caribe 4, 1960-1970
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 70 cm

CE01380
Ramblas/Fotoestudio
Al Brian. (Serie boxeadores), 1960-1970
 Fotografía en blanco y negro
 100 x 70 cm

CE01510
Raq Media Collective
Fragments From A Communist Latento, 2007
 Caja de luz
 60,96 x 45,07 cm



CE01555
Ramo, Sara
Zoo (Grupo F), 2006-2008
 Fotografía en color
 40 x 53 cm

CE01556
Ramo, Sara
Zoo (Grupo F), 2006-2008
 Fotografía en color
 40 x 53 cm

CE01557
Ramo, Sara
Zoo (Grupo F), 2006-2008
 Fotografía en color
 40 x 53 cm

CE01558
Ramo, Sara
Zoo (Grupo F), 2006-2008
 Fotografía en color
 40 x 53 cm

CE01559
Ramo, Sara
Zoo (Grupo F), 2006-2008
 Fotografía en color
 40 x 53 cm

CE01560
Ramo, Sara
Zoo (Grupo F), 2006-2008
 Fotografía en color
 40 x 53 cm

CE00310
Regueiro, María
De repente el último verano (I), 2001
 Fotografía digital
 49 x 72,3 cm

CE00311
Regueiro, María
De repente el último verano (II), 2001
 Fotografía digital
 49 x 72,3 cm

CE00080
Ribalta, Jorge
Sin título, 1995
 Fotografía en blanco y negro
 85 x 105 cm

CE00096
Ribalta, Jorge
Moderno, California, c. 1940, 1996-1997
 Fotografía en blanco y negro
 23,8 x 34,6 cm

CE00097
Ribalta, Jorge
Moderno, Francia, c. 1930, 1996-1997
 Fotografía en blanco y negro
 23,8 x 34,6 cm

CE00098
Ribalta, Jorge
Shaker, C, 1800, 1996-1997
 Fotografía en blanco y negro
 23,8 x 34,6 cm

CE00099
Ribalta, Jorge
Habitaciones, 1996-1997
 Fotografía en blanco y negro
 23,8 x 34,6 cm

CE00100
Ribalta, Jorge
Shaker, C, 1800, 1996-1997
 Fotografía en blanco y negro
 23,8 x 34,6 cm

CE01116
Ribas, Xavier
Sin título, (Duchas), 1994
 Fotografía en color
 120 x 140 cm

CE01117
Ribas, Xavier
Sin título, (Familia leyendo), 1995
 Fotografía en color
 120 x 140 cm

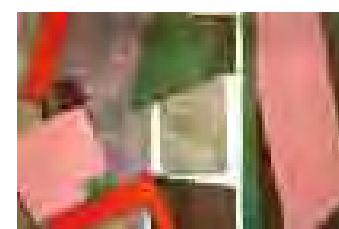
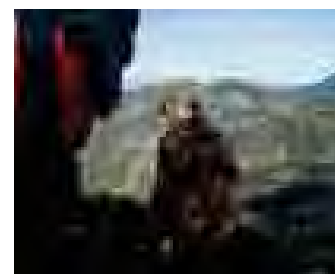
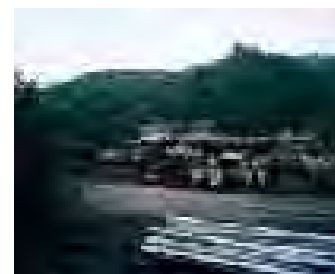
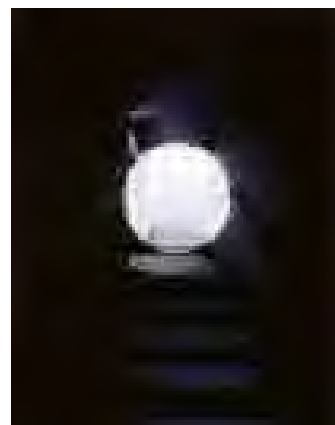
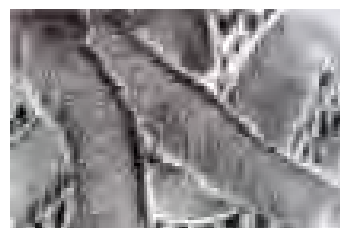
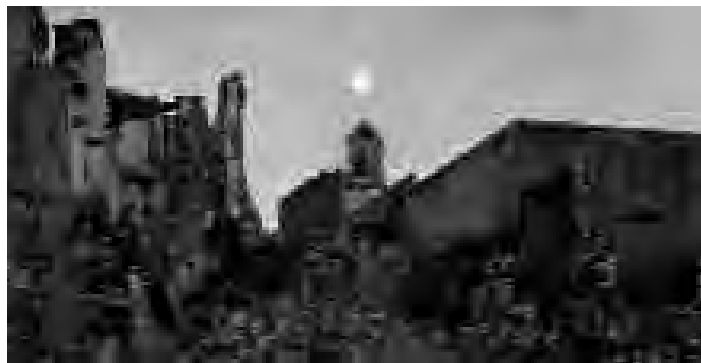
CE01375
Ribes, Jordi
Fusilamientos, 2008
 Tinta china sobre papel
 50 x 60 cm

CE00322
Riera Compte, Daniel
Alaska, mayo 1999, 1999
 Fotografía en color
 70 x 45 cm

CE01196
Ríos, Miguel Ángel
Sin título, (Serie: Fuego amigo), 2007
 Fotografía digital
 125 x 200 cm

CE00255
Ripollés
Sin título, 1951
 Óleo sobre lienzo
 60 x 45 cm

CE00043
Rivas, Humberto
Merçé, 1986
 Fotografía en blanco y negro
 45,2 x 36,5 cm



CE00142
Rivas, Humberto
Corbera de Ebro, 1998
Fotografía en blanco y negro
23,5 x 47 cm

CE00143
Rivas, Humberto
Mataró, 2000
Fotografía en blanco y negro
23,5 x 47 cm

CE00113
Rivera Guiral, Mapi
Máscara de ocultación del llanto, 1997
Fotografía en color
200 x 124,2 cm

CE00114
Rivera Guiral, Mapi
Ella tenía el trabajo que hacer de cuidarse a sí misma, 1997
Fotografía en color
100 x 80 cm

CE00371
Rivera Turmo, Salvador
Sin título, (Ideografías), 1989
Fotografía en blanco y negro
100 x 150 cm

CE00497
Rivera Turmo, Salvador
Ideografías n° 7, 2000
Fotografía en blanco y negro
100 x 150 cm

CE00459
Rodero, Mila
Shangai 2001, 2001
Fotografía en blanco y negro
59,5 x 90 cm

CE00183
Romero Herrera, Beatriz
Sin título, 1997
Cibachrome
50,5 x 76,5 cm

CE00103
Rosenberg, Sara
Serie 3, La libertad es uno de los más preciosos dones, 1997
Fotografía en blanco y negro
35 x 149 cm

CE01012
Rousse, Georges
Madrid noir, 2006
Fotografía en color
166 x 130 cm

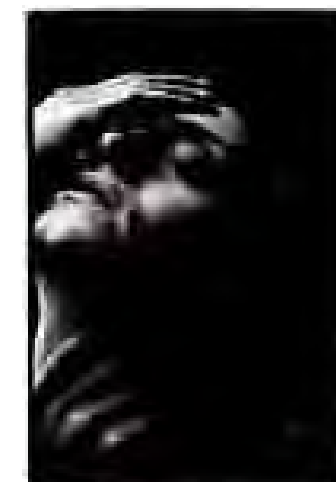
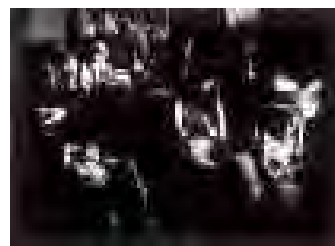
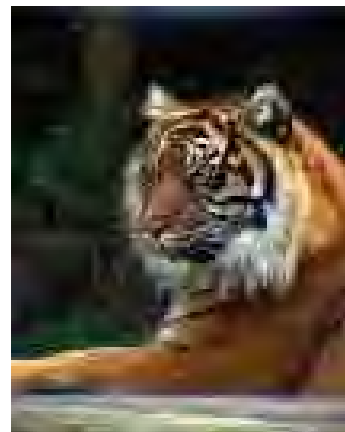
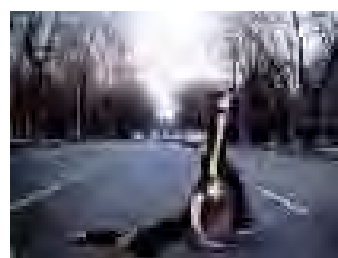
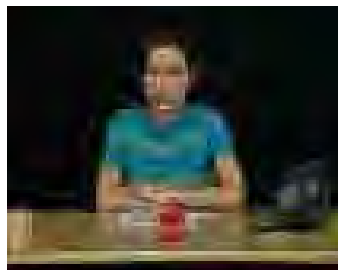
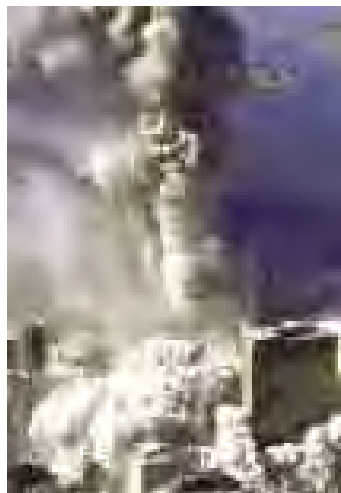
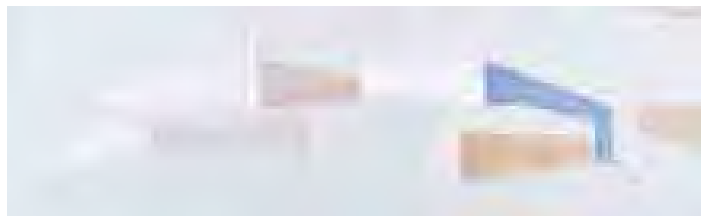
CE01013
Rousse, Georges
Madrid blanc, 2006
Fotografía en color
166 x 130 cm

CE01398
Rubia, Ángel de la
Pozo Sotón, Carretera a Pola de la Viana, 2007
Fotografía en color
120 x 147 cm

CE01399
Rubia, Ángel de la
Caza de Jabalí, 2008
Fotografía en color
147 x 120 cm

CE01055
Rubio Infante, Paula
Entre pecho y espalda, 2006
DVD
15'

CE01331
Rueda, Gerardo
Sin título, 1995
Soldadura de hierro con pintura acrílica
527 x 785 cm



CE00999
Rueda, Gerardo
Imagen VI, 1957
Óleo sobre lienzo
40 x 130 cm

CE01466
Ruff, Thomas
jpeg NY 15, 2007
Fotografía digital
263 x 188 cm

CE00276
Ruibal, Beatriz
La brújula del cuerpo, 2000
Serie de 20 fotografías
en blanco y negro
132 x 250 cm

CE00634
Ruido, María
La voz humana, 1997
Instalación
Vídeo Betacam
7'

CE00088
Ruiz de Infante, Francisco
Regla y nivel 1, 1996
Instalación
18 x 93 x 9 cm

CE01092
Ruiz, Francesc
World Nights (Collection), 2007
Instalación
26 x 80 cm x 20 cm

CE00471
Sádaba Fernández, Ixone
Citerón 1, 2002
Fotografía digital
100,5 x 133 cm

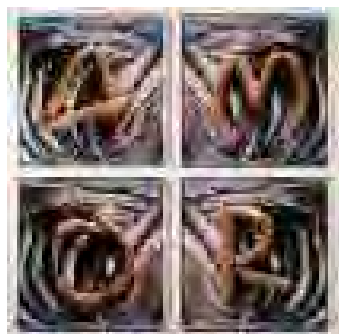
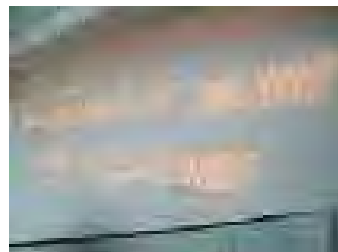
CE00773
Saiz, Manuel
Parallel Universes Meet at Infinity, 2004
Videoinstalación en dos canales
12' 29"

CE01187
Saiz, Manuel
Let's Think Positive, 2003
Instalación
40 x 220 cm

CE01089
Saldívar, César
Aire casi nube
(Serie: *Transiciones Juárez II*), 2006
Fotografía en blanco y negro
100 x 150 cm

CE01090
Saldívar, César
Nunca siempre nunca
(Serie: *Círculos Juárez III*), 2006
Fotografía en blanco y negro
150 x 100 cm

CE01497
Saldívar, César
Transiciones, Juárez II, 2006
Fotografía en blanco y negro
150 x 100 cm



CE00009
Sampedro, Martín
Tú, 1993
 Fotografía en color (papel fotográfico de color texturizado)(díptico)
 100 x 100 cm

CE00557
Sampedro, Martín
AMOR, 1991
 Cibachrome (políptico)
 200 x 200 cm

CE01525
Sánchez, Alberto
Monumento a los pájaros, 1957- 1958
 Fundición en bronce
 105 x 60 x 35 cm

CE00038
Sánchez, América
Sin título, 1985
 Fotografía en color
 21,5 x 20 cm

CE00039
Sánchez, América
Sin título, 1985
 Fotografía en color
 23,4 x 18,3 cm

CE01177
Sánchez Castillo, Fernando
Rich Cat Dies of Heart
Attack in Chicago, 2003
 Instalación
 80 x 200 cm

CE00250
Sánchez Fernández, Gervasio
El adolescente Salih Azem, torturado y asesinado, es abrazado por su padre, 1998
 Fotografía en blanco y negro
 58,5 x 90 cm

CE00251
Sánchez Fernández, Gervasio
Niño mutilado con su madre en el centro ortopédico, 1996
 Fotografía en blanco y negro
 50 x 37 cm

CE00252
Sánchez Fernández, Gervasio
Jugando a trineos en la pendiente, 1994
 Fotografía en blanco y negro
 36,5 x 56,5 cm

CE00334
Sancho Avellán, Fernando
Jaime Ostos, Matador de toros, 2000
 Fotografía digital
 170,5 x 89,5 cm

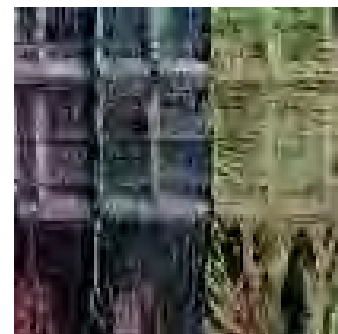
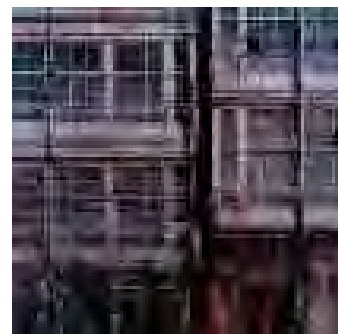
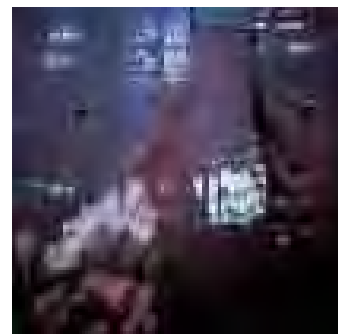
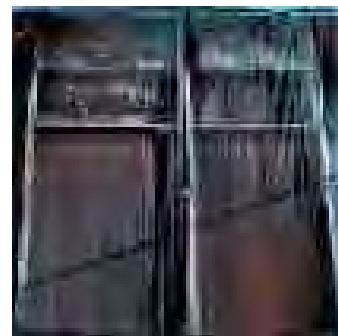
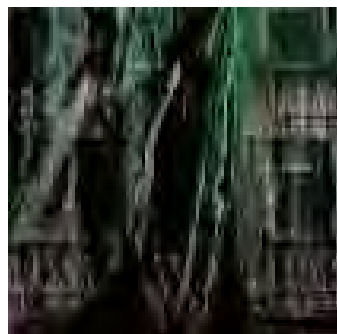
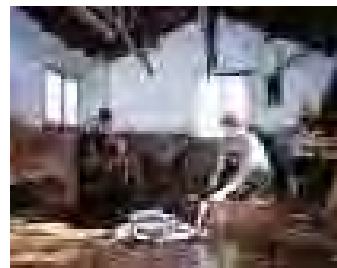
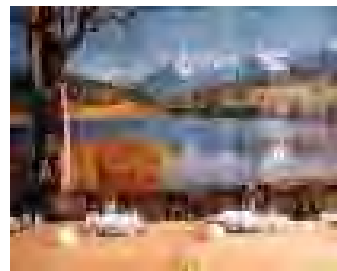
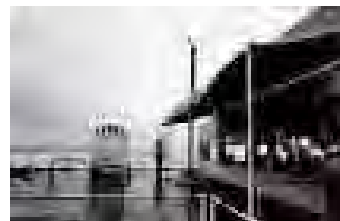
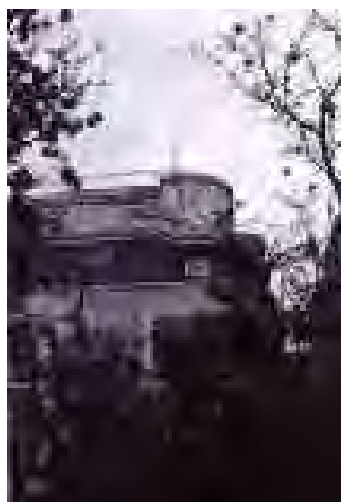
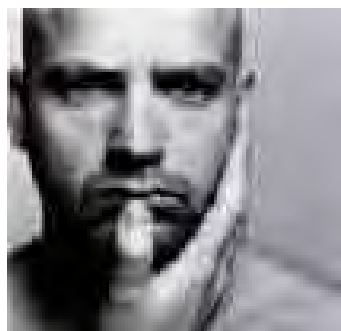
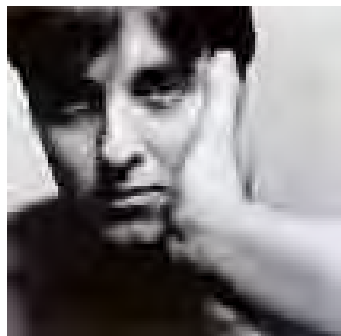
CE00590
Sande, Juan de
Sin título, 2002
 Fotografía en color
 103,5 x 80,5 cm

CE01468
Santalla, José Luis
Mónica Carroquino, 2006
 Fotografía digital Giclée
 88 x 73,5 cm

CE01469
Santalla, José Luis
Toño Camuñas, 2005
 Fotografía digital Giclée
 88 x 73,5 cm

CE01470
Santalla, José Luis
Beatriz Romero, 2005
 Fotografía digital Giclée
 88 x 73,5 cm

CE01471
Santalla, José Luis
Simone Nicotra, 2005
 Fotografía digital Giclée
 88 x 73,5 cm



CE00081
Santana, Juan Pablo
Pedro y yo, 1996
 Fotografía en blanco y negro
 65 x 65 cm

CE00082
Santana, Juan Pablo
Aíco y yo, 1996
 Fotografía en blanco y negro
 65 x 65 cm

CE01059
Santolaya de Suñer, Andrea
Cinema Europa, 2006
 Fotografía en blanco y negro
 27 x 18,5 cm

CE00503
Santos, Paz
Latidos, 2002
 Técnica mixta
 49,5 x 87 x 102 cm

CE00504
Santos, Paz
Latidos, 2002
 Técnica mixta
 36 x 68,5 x 104 cm

CE00056
Sanz, Ángel
Praia Ancora, 1993
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 83,5 x 125 cm

CE01091
Sarduy, Severo
Paisaje, 1990
 Acrílico sobre papel
 58 x 48,5 cm

CE00601
Sastre, Martín
Montevideo, The Dark
Side of the Pop, 2004
 DVD
 13' 26"

CE00316
Sendón, Manuel
Sin título (Serie: Paisaxes), 1989-1991
 Fotografía en color
 50,6 x 59,6 cm

CE00317
Sendón, Manuel
Secadoiro de congnos, 1992
 Fotografía en color
 102 x 124,5 cm

CE01526
Sendón, Manuel
Sin título (Serie: Detrás da pel, Fachadas), 2004
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01527
Sendón, Manuel
Sin título (Serie: Detrás da pel, Fachadas), 2004
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01528
Sendón, Manuel
Sin título (Serie: Detrás da pel, Fachadas), 2004
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01529
Sendón, Manuel
Sin título (Serie: Detrás da pel, Fachadas), 2004
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01530
Sendón, Manuel
Sin título (Serie: Detrás da pel, Fachadas), 2004
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE01531
Sendón, Manuel
Sin título (Serie: Detrás da pel, Fachadas), 2004
 Fotografía en color
 100 x 100 cm

CE00269
Serrano Rueda, Santiago
Yocasta, 1986
 Óleo sobre lienzo
 225 x 150 cm



CE00049
Serrano, Carlos. G,A,H,
Berlín, Julio 1988, 1995
 Fotografía en blanco y negro
 28,1 x 19,1 cm

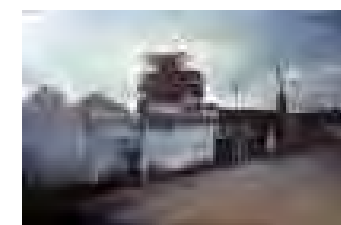
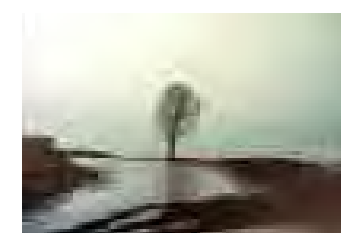
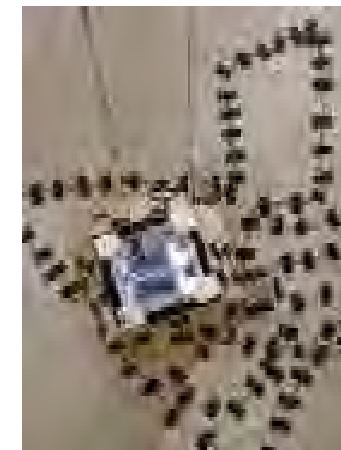
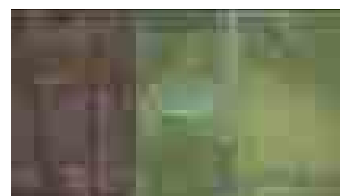
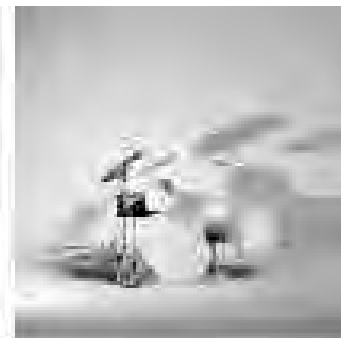
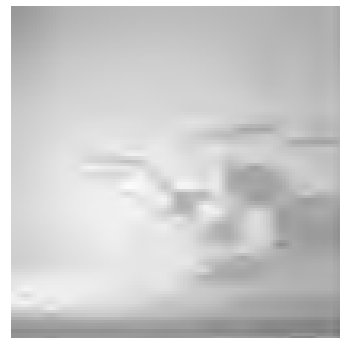
CE00050
Serrano, Carlos. G,A,H,
Perfil Femenino
(Roma, Noviembre 1988), 1995
 Fotografía en blanco y negro
 28 x 19,2 cm

CE00051
Serrano, Carlos. G,A,H,
Apolo Belvedere
(El Vaticano, Diciembre 1988), 1995
 Fotografía en blanco y negro
 28 x 19,2 cm

CE00052
Serrano, Carlos. G,A,H,
El Vaticano, Diciembre 1988, 1995
 Fotografía en blanco y negro
 28 x 19,2 cm

CE00756
Sicilia, José María
Black and White Frame Flower VI
Tulipanes y Flores, 1986
 Acrílico sobre lienzo
 260 x 300 cm

CE01467
Sierra, Santiago
Obstrucción de una vía
con un contenedor de carga, 1998
 Fotografía en blanco y negro (díptico)
 216 x 316 cm



CE01195
Silva, Carolina
Solo Player, 2007
 Fotografía digital (Políptico)
 73 x 73 cm cada una

CE00801
Silvo, Daniel
Rothkovision 2.0, 2003
 DVD
 4'

CE00553
Solano, Susana
Mar de Galilea, 1986
 Hierro soldado
 38 x 140 x 307 cm

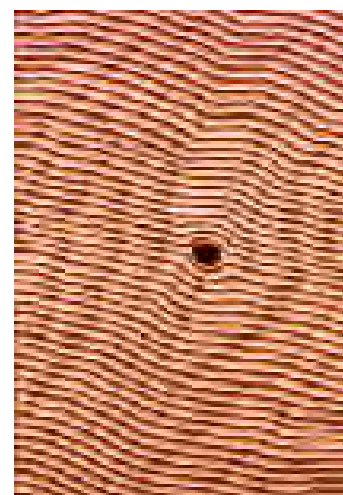
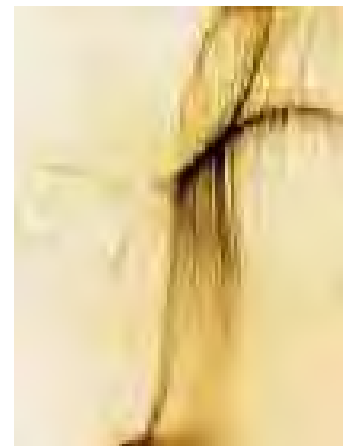
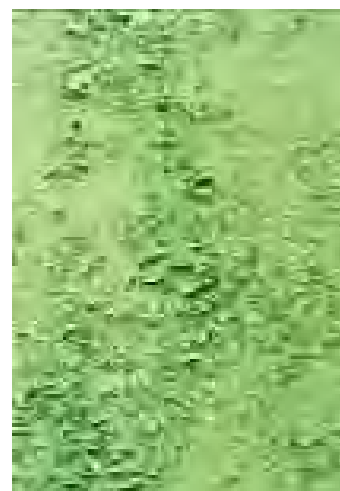
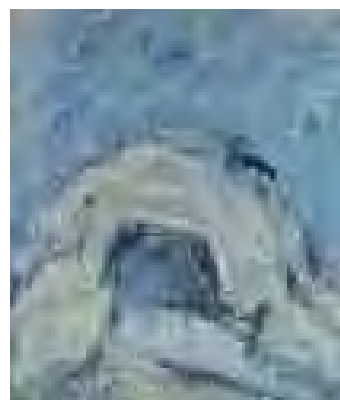
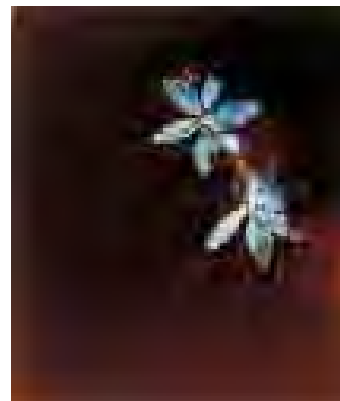
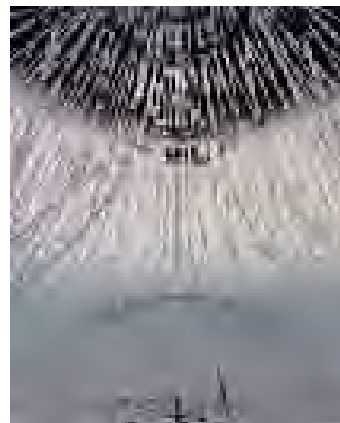
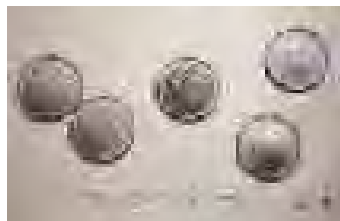
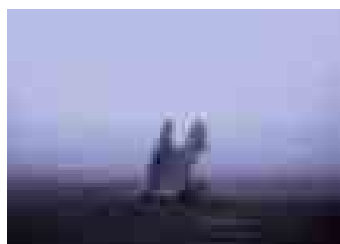
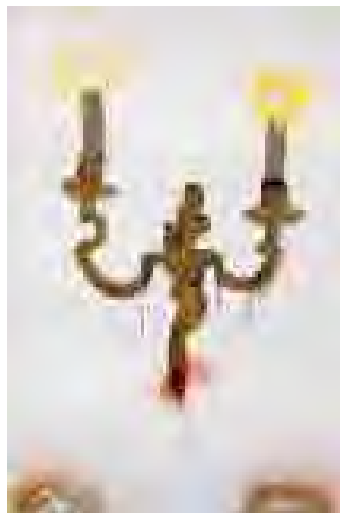
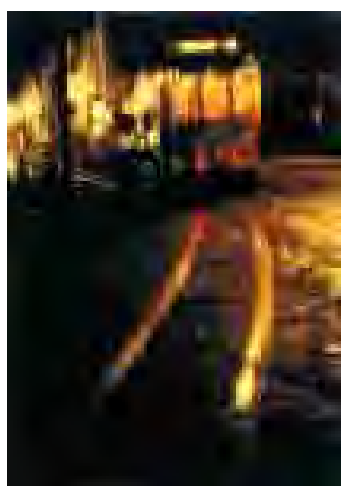
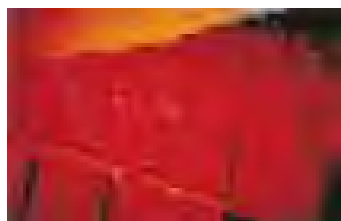
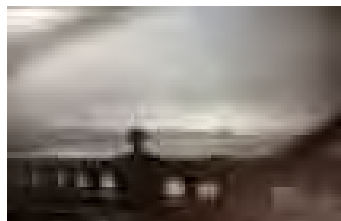
CE00610
Solís, Mar
Testamento, 2003
 Bronce patinado y chapa
 de hierro grabada a mano
 42 x 25 x 25 cm

CE01002
SON DA
Audio Video Constellation, 2005-2006
 Instalación multimedia (detalle)

CE00065
Sonseca Vega, Manuel
Camino de Miranda do Douro, 1995
 Cibachrome
 15 x 22,3 cm

CE00066
Sonseca Vega, Manuel
Algarbe, 1993
 Cibachrome
 15 x 22,3 cm

CE00067
Sonseca Vega, Manuel
Tías os Montes, 1993
 Cibachrome
 15 x 22,3 cm



CE00068
Sonseca Vega, Manuel
A Ver o Mar, 1993
Cibachrome
15 x 22,3 cm

CE00373
Sonseca Vega, Manuel
Cine Duplex, 1994
Fotografía en color
62,5 x 92,5 cm

CE00374
Sonseca Vega, Manuel
Lisboa, 1993
Fotografía en color
62,5 x 92,5 cm

CE01101
SOÑAB
Cinética - Transformante - Presencia I, 2007
Técnica mixta sobre papel
150 x 100 cm

CE00107
Soto, Montserrat
Sin título, 1998
Fotografía en color
83 x 120 cm

CE00500
Stefanova, Dora
Eclosión, 2002
Instalación
Medidas variables

CE01106
Studzinska, Jolanta
Al - Wzrok, 2006
Acrílico sobre lienzo
190 x 150 cm

CE00140
Suárez, Antonio
Sin título, (La Coruña), 1987
Fotografía en blanco y negro
39 x 58,2 cm

CE00141
Suárez, Antonio
Escuela de Guardias Jóvenes, 1983
Fotografía en blanco y negro
38 x 57 cm

CE00048
Taberno, Antonio
Rais de lune, 1994
Fotografía en color
57 x 47,5 cm

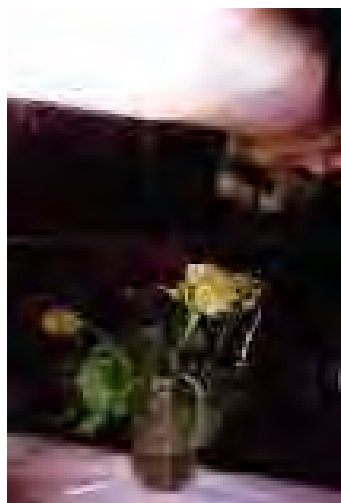
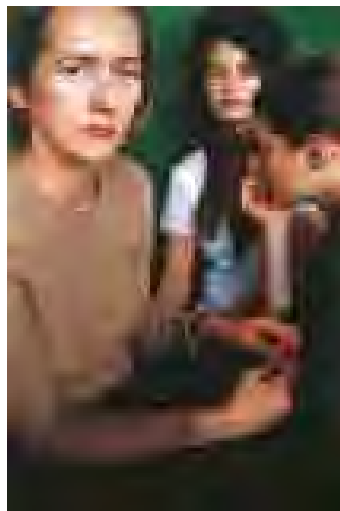
CE00062
Teixidor, Jordi
Sin título, 1984
Óleo sobre lienzo
190 x 160 cm

CE01018
Teixidor, Jordi
Rojo, 1996
Óleo sobre lienzo
180 x 100 cm

CE01487
Thiel, Frank
Stadt 12/20 (Berlin), 2005
Fotografía en color
240 x 178 cm

CE01372
Tillmans, Wolfgang
Freischwimmer 38, 2004
Fotografía en color
240 x 180 cm

CE00578
Tjungurrayi, Helicopter Joey
Wandagu, 1999
Acrílico sobre lienzo
119 x 80 cm



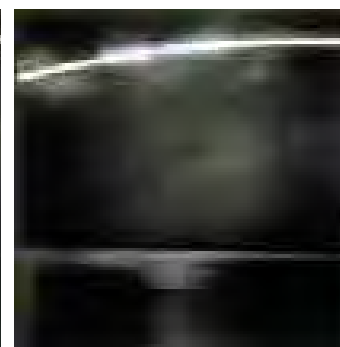
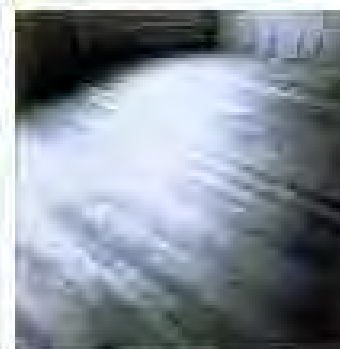
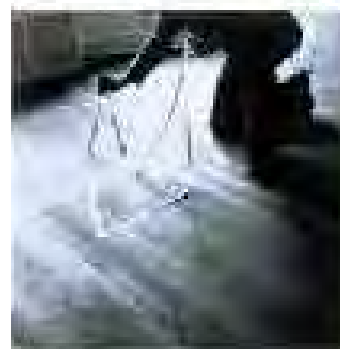
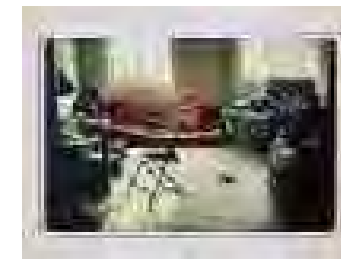
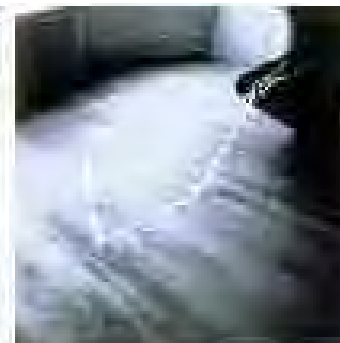
CE01400
Tornero, Miguel Ángel
Hay algo ahí fuera que también está aquí dentro, 2008
 Fotocollage
 Medidas variables

CE01401
Tornero, Miguel Ángel
Hipersensibilidad, 2008
 Fotografía en color
 152 x 98,5 cm

CE00461
Torrado Zamora, Laura
Las esquinas del espejo II, 2000
 Fotografía en color
 190 x 124 cm

CE00591
Torres, Francesc
Sin título (Mercedes), 2002
 Fotografía en blanco y negro
 220 x 127 cm

CE00613
Torres, Francesc
Libro: Frágil es la llama, 2003
 7 Fotografías en blanco y negro con texto (detalle)
 40 x 30 cm (cada una)

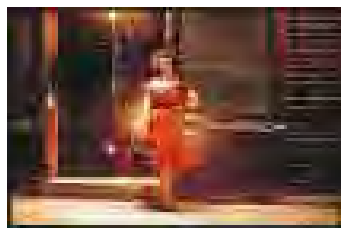


CE01009
Torres, Francesc
Three-dimensional Analysis of a Triangle, 1973
 Fotografía en blanco y negro (políptico)
 113 x 113 cm

CE01010
Torres, Francesc
Tivo Distances, 1972
 Fotografía en blanco y negro (díptico)
 50 x 100 cm

CE01011
Torres, Francesc
5 Apartaments, 1974
 Maleta con diapositivas y documentos (detalle)

CE00326
Trejo Lejido, Juan Pedro
Sandra, enero 2001, 2001
 Fotografía en blanco y negro virada al selenio
 49 x 49 cm



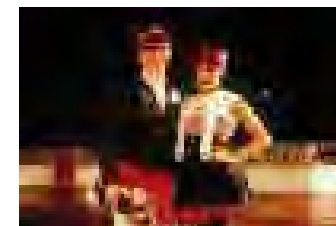
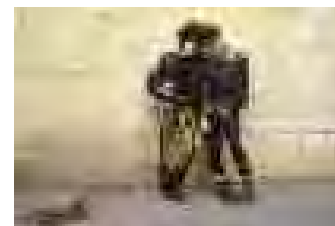
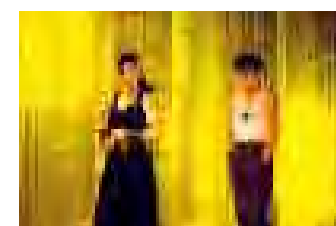
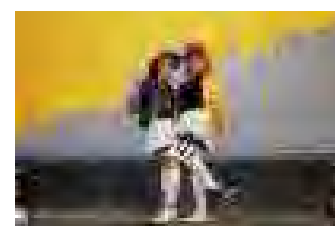
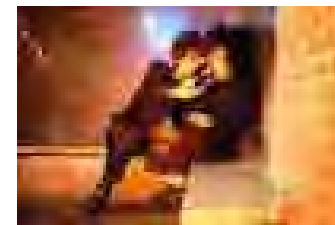
CE00156
Trillo, Miguel
En la puerta del pub King Créole, 1989
Cibachrome
36,8 x 56,6 cm

CE00157
Trillo, Miguel
Fondo sur del Estadio Bernabéu, 1990
Cibachrome
37 x 57 cm

CE01094
Trillo, Miguel
Retratos del fanzine Rockocó, Madrid, 1980-1984
Fotografía digital en blanco y negro sistema Lambda
124 x 200 cm

CE01095
Trillo, Miguel
Pop Purri, La Nueva Ola Madrileña en vivo, 1979-1984
Fotografía digital sistema Lambda
124,5 x 197 cm

CE01096
Trillo, Miguel
Madrid en los años 80, 1980-1990
Fotografía digital sistema Lambda
124 x 200 cm



CE01429
Trillo, Miguel
Domingo en Azca-Nuevos Ministerios, 1989
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01430
Trillo, Miguel
Miembros de Rolling Breakers en Azca- Nuevos Ministerios, 1986
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01431
Trillo, Miguel
En la puerta del pub Tránsito Sur, 1989
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01432
Trillo, Miguel
Domingo en el Rastro, 1983
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01433
Trillo, Miguel
En la Plaza de los Cubos, 1989
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01434
Trillo, Miguel
En la sala Rock-Ola, 1983
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01435
Trillo, Miguel
Junto al bar La Bobia, 1982
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

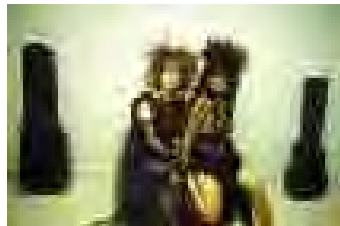
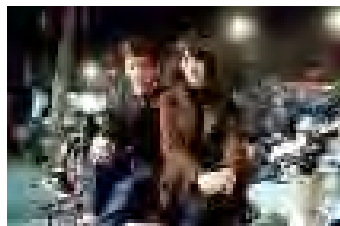
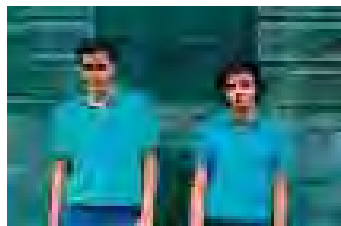
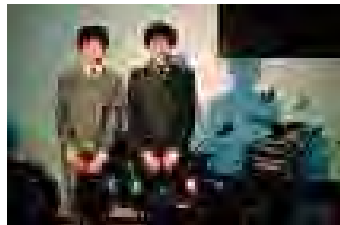
CE01436
Trillo, Miguel
En el concierto de Rolling Stones en el estadio Calderón, 1982
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01437
Trillo, Miguel
Por el centro, 1995
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01438
Trillo, Miguel
Miembros de Cadena Perpetua junto a la sala Rock-Ola, 1983
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01439
Trillo, Miguel
Ana y Pito en el concierto de Parálisis Permanente en el Colegio mayor Méndez, 1983
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01440
Trillo, Miguel
En la discoteca Four Roses, 1988
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm



CE01441
Trillo, Miguel
 Junto a la discoteca Voltereta, 1990
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01442
Trillo, Miguel
 Celia y May en la sala Rock-Ola, 1983
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01443
Trillo, Miguel
 Junto a la discoteca Pachá, 1987
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01444
Trillo, Miguel
 B-boys en el barrio de Entrevías, 1994
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01445
Trillo, Miguel
 Junto a la discoteca La Cueva en una concentración mod, 1991
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01446
Trillo, Miguel
 Junto al pub King Creole, 1989
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

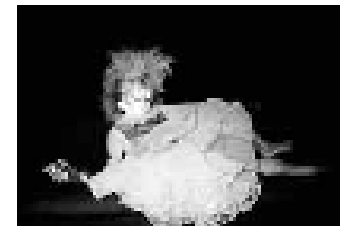
CE01447
Trillo, Miguel
 Junto a la sala Universal, 1986
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01448
Trillo, Miguel
 Guitarristas de Cadena Perpetua en el camerino del festival Lega-Rock, 1984
Fotografía digital sistema Lambda
50 x 70 cm

CE01449
Trillo, Miguel
 Guitarrista de Los Forajidos con un compañero de trabajo, 1991
Fotografía digital sistema Lambda
60 x 60 cm

CE01450
Trillo, Miguel
 Rayo y Klaus (BBP) junto a uno de sus grafitis, 1991
Fotografía digital sistema Lambda
60 x 60 cm

CE01451
Trillo, Miguel
 Junto al pub El Císter, 1986
Fotografía digital en blanco y negro sistema Lambda
60 x 70 cm



CE01452
Trillo, Miguel
 Junto a la sala Tránsito Sur, 1989
Fotografía digital en blanco y negro sistema Lambda
60 x 70 cm

CE01453
Trillo, Miguel
 A la salida de El Gran Musical en la sala Consulado, 1983
Fotografía digital en blanco y negro sistema Lambda
60 x 70 cm

CE01454
Trillo, Miguel
 A la salida de El Gran Musical en la sala Consulado, 1980
Fotografía digital en blanco y negro sistema Lambda
60 x 70 cm

CE01455
Trillo, Miguel
 En el concurso de Rock Diputación en la Plaza de las Ventas, 1986
Fotografía digital en blanco y negro sistema Lambda
60 x 70 cm

CE01456
Trillo, Miguel
 En el Rock Festival, 1983
Fotografía digital en blanco y negro sistema Lambda
60 x 70 cm

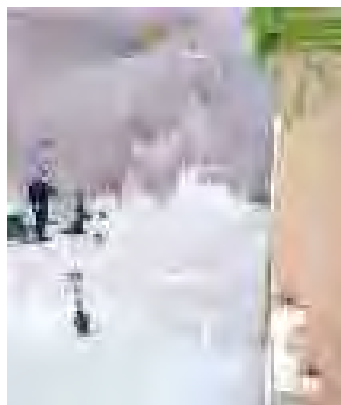
CE01457
Trillo, Miguel
 May en la sala Rock-Ola, 1982
Fotografía digital en blanco y negro sistema Lambda
60 x 70 cm

CE01458
Trillo, Miguel
 En Leicester Square, 1981
Fotografía digital en blanco y negro sistema Lambda
60 x 70 cm

CE00149
Trobat Bernier, Rafael
 Mediodía, 1997
Fotografía en blanco y negro
38 x 56,5 cm

CE00150
Trobat Bernier, Rafael
 La vendedora de la catedral, 1993
Fotografía en blanco y negro
38 x 56,5 cm

CE00372
Trobat Bernier, Rafael
 Tomás y las Águedas, febrero 2000, 2000
Fotografía en blanco y negro virada al selenio
61,5 x 91 cm



CE00501
Troya, Ana
Dibujando con luz, 2002
 Fotografía en color (políptico)
 33 x 50 cm (cada una)

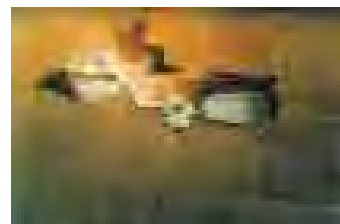
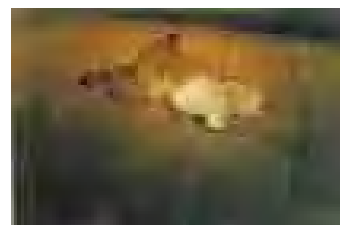
CE01428
Ugalde, Juan
Viaje a lo desconocido, 2008
 Técnica mixta sobre tela
 230 x 200 cm

CE00473
Urraco
Sandro, 2002
 Fotografía en color
 129 cm x 97,8 cm



CE01459
Urzay, Darío
Vértice del observador (tan cerca) II, 2008
 Técnica mixta sobre aluminio
 280 x 200 cm

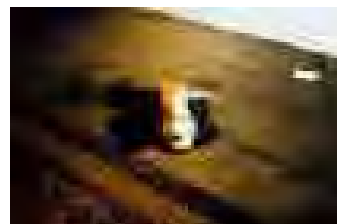
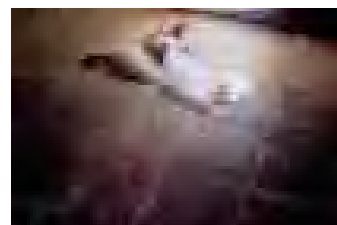
CE00324
Valbuena Carabaña, Juan
Sin título (Serie: La ancha frontera),
 noviembre 1999, 1999
 Fotografía en blanco y negro
 virada al sulfuro
 27,7 x 27,7 cm



CE00325
Valbuena Carabaña, Juan
Sin título (Serie: La ancha frontera),
 diciembre 2000, 2000
 Fotografía en blanco y negro
 virada al sulfuro
 27,7 x 27,7 cm

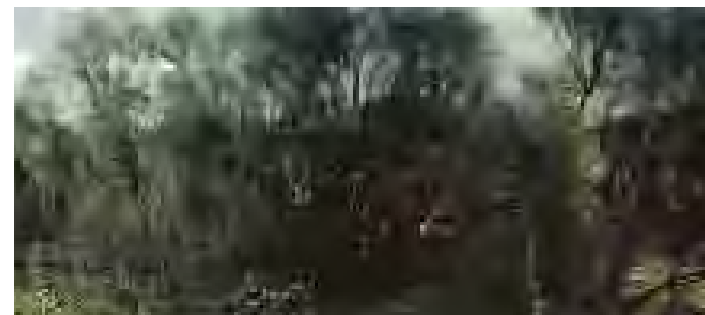
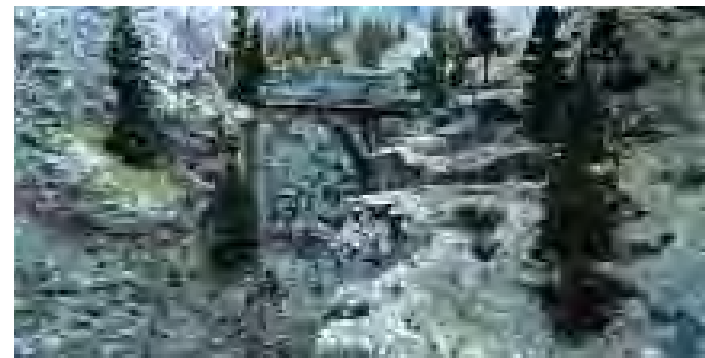
CE00091
Valldosera, Eulalia
Charco III, 1992-1993
 Fotografía en color
 50 x 75 cm

CE00092
Valldosera, Eulalia
Charco II, 1992-1993
 Fotografía en color
 50 x 75 cm



CE00802
Valldosera, Eulalia
Charco I, 1992-1993
 Fotografía en color
 50 x 75 cm

CE01176
Valldosera, Eulalia
Charco IV, 1993
 Fotografía en color
 50 x 74,5 cm

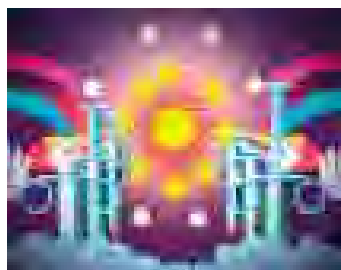
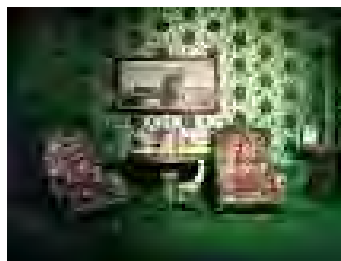
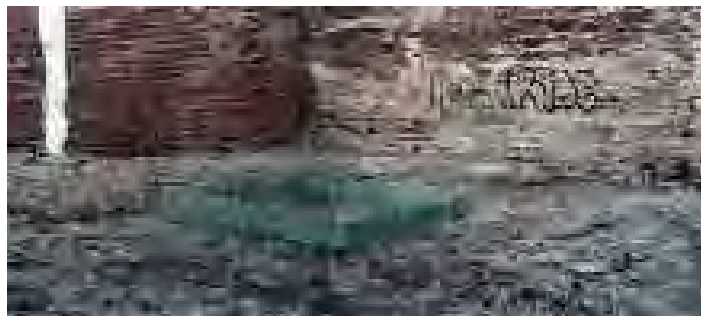


CE00248
Vallhonrat, Javier
ETH # 4, (Wiesner corta), 2000
 Fotografía en color (Procedimiento
 híbrido digital y químico Cymbolic)
 116 x 236,6 cm

CE00249
Vallhonrat, Javier
ETH # 19, (Maqueta 2), 2000
 Fotografía en color (Procedimiento
 híbrido digital y químico Cymbolic)
 116 x 236,6 cm

CE00462
Vallhonrat, Javier
Acaso # 28, 2001
 Fotografía digital
 91 x 170 cm

CE01406
Vallhonrat, Javier
Limpicristal # 74, 2003
 Fotografía en color
 92 x 170,5 cm

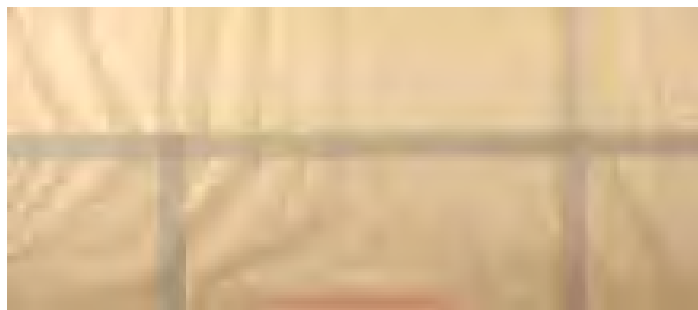
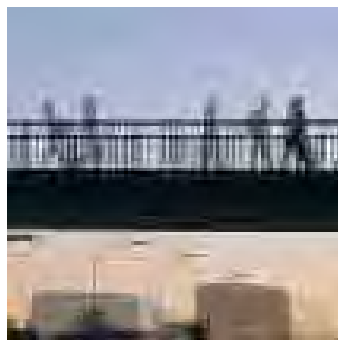


CE01407
Vallhonrat, Javier
Corralito # 34, 2001
 Fotografía en color
 170,5 x 92 cm

CE00152
Vallhonrat, Valentin
Sin título (Room for Love), 2000
 Fotografía en color
 173,5 x 218 cm

CE01069
Vasa, Nuno
If I Knew You Were Coming I'd Have Painted Myself, 2005
 Collage
 200 x 200 cm

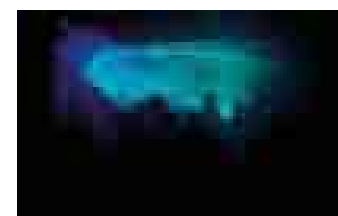
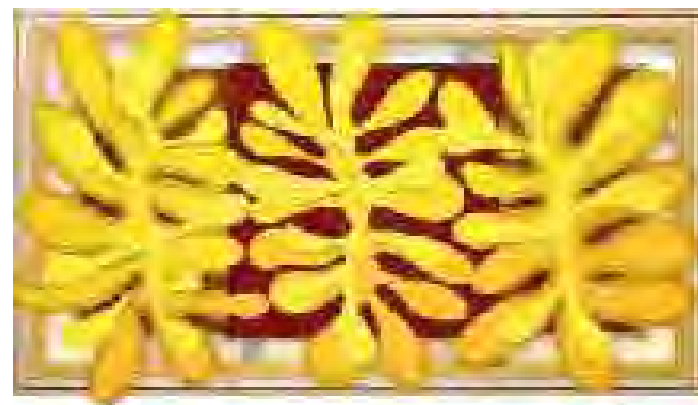
CE00751
Vasava Artworks
Jerry's Backenzahnoperationsträumelein, 2004
 DVD (Infografía)
 4'



CE01098
Vázquez, Manuel
East West 002, 2007
 Fotografía en color
 55 x 133 cm

CE00779
Vélez, Patricio
Sin título (Serie: Piel de boa, 1), 1977
 Pintura con base de caseína
 60,7 x 136 cm

CE00780
Vélez, Patricio
Sin título (Serie: Piel de boa, 2), 1977
 Pintura con base de caseína
 60,7 x 136 cm

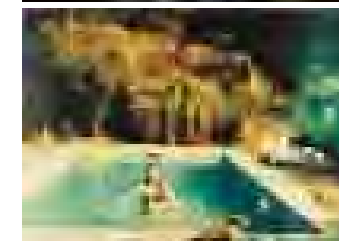
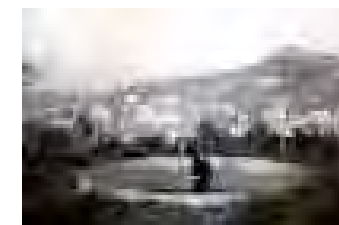


CE00794
Verbis, Daniel
Avance vegetal, 2004
 Collage
 163 x 293 cm

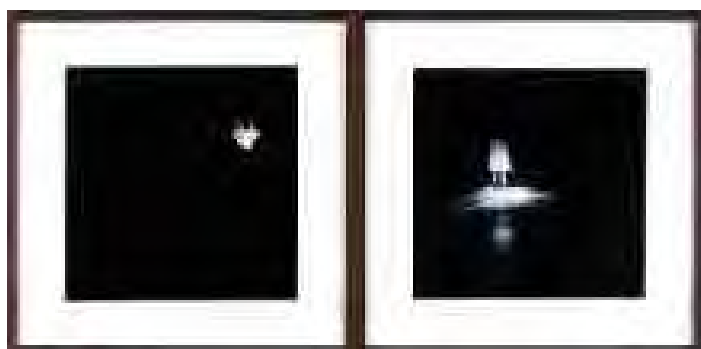
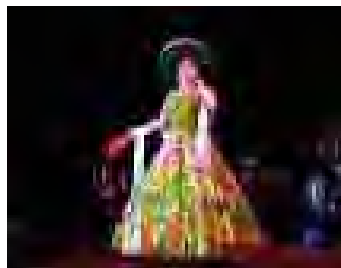
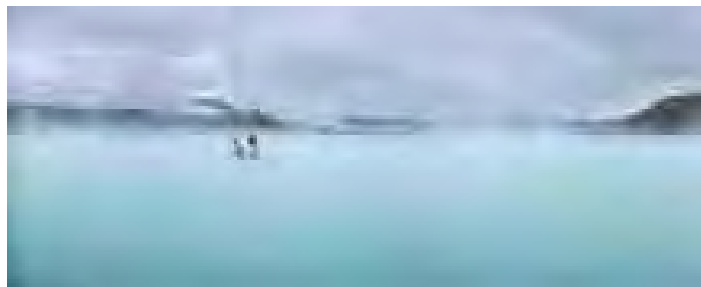
CE00463
Vidal Mari, Susana
Making Relations Revision (Fanny), 2002
 Fotografía digital
 125,5 x 140,2 cm

CE01206
Vidal, Alejandro
From the Painful Truth, 2007
 Fotografía en color
 125 x 185 cm

CE01207
Vidal, Alejandro
Pushing up the Power, 2007
 Video monocal
 1' 40"



CE00120
Vieta, Mayte
Tan sólo son mis fantasmas, 1996
 Fotografía en color (diptico)
 67,7 x 98 cm (cada una)



CE01115
Vieta, Mayte
En la nada II, 2007
Fotografía en color
100 x 250 cm

CE00753
Villalonga, Rocío
La muerte chiquita, 2003
DVD en sistema PAL
90'

CE01047
Villar Vázquez, Francisco
El Bosque (Olga y la piscina), 2006
Fotografía en blanco y negro (diptico)
48x 96 cm

CE00339
Villarrubia, Álvaro
Life on Mars, 2000
Fotografía en color
140 x 100 cm

CE00479
Villarrubia, Álvaro
Sangre I, 2002
Fotografía en color
125 x 100 cm

CE00798
Villarrubia, Álvaro
Salomé, 2004
Fotografía en color
125 x 100 cm

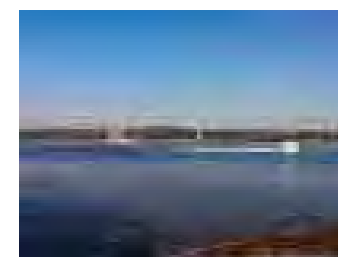
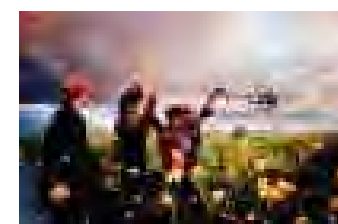


CE00335
Vioque, Luis
Es Grau, Menorca, julio 1997, 1997
Fotografía en blanco y negro
virada al sulfuro
10 x 33,7 cm

CE00336
Vioque, Luis
Praia de Barril, 2001
Fotografía en blanco y negro
virada al sulfuro
10,2 x 33,9 cm

CE00337
Vioque, Luis
Cuenca, 2001
Fotografía en blanco y negro
virada al sulfuro
11 x 33,7 cm

CE00338
Vioque, Luis
Membrilla, Ciudad Real,
noviembre 1998, 1998
Fotografía en blanco y negro
virada al sulfuro
10,3 x 33,7 cm

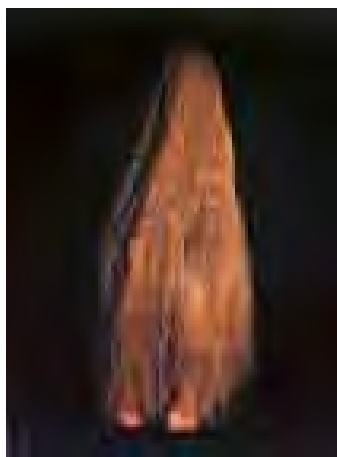
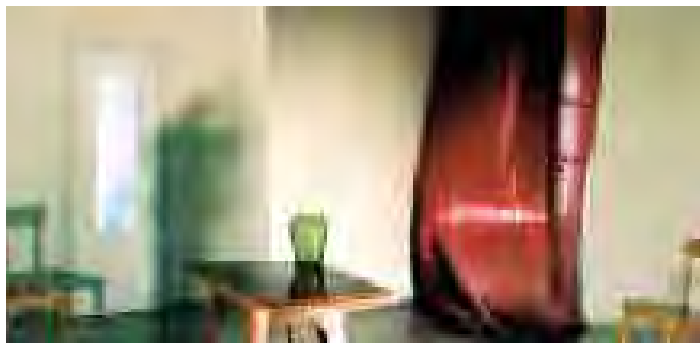
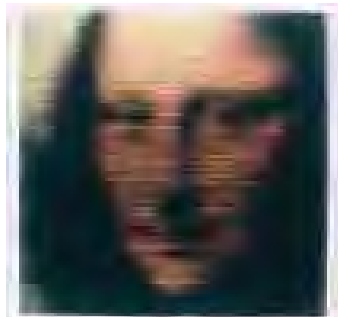
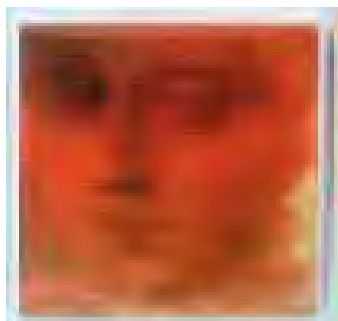
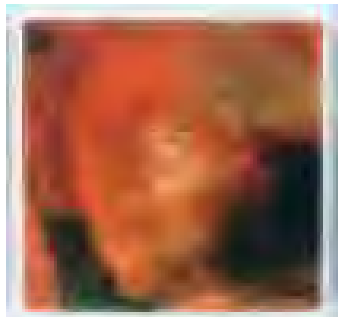
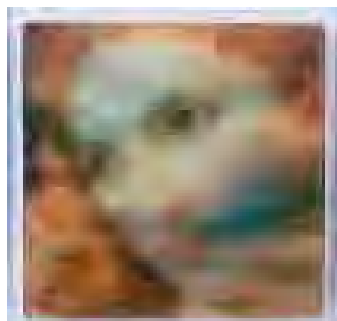
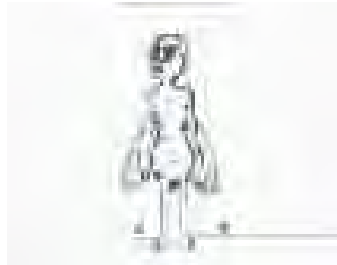
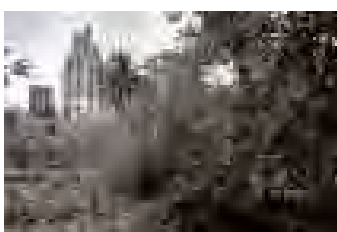
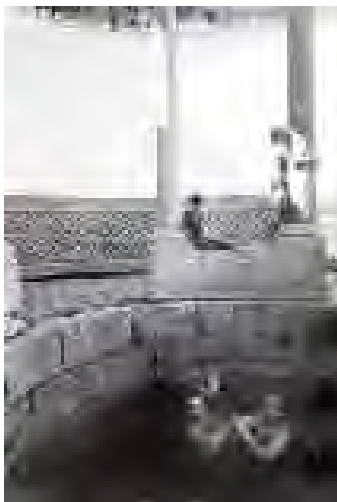
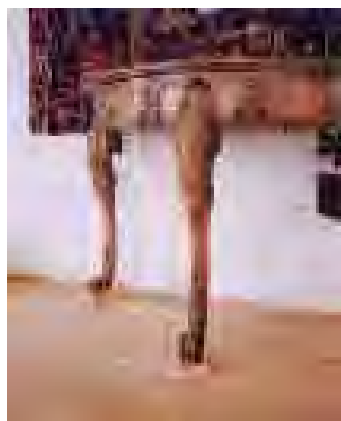
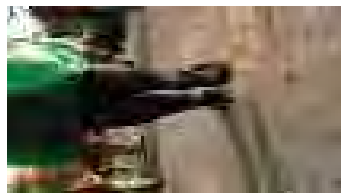
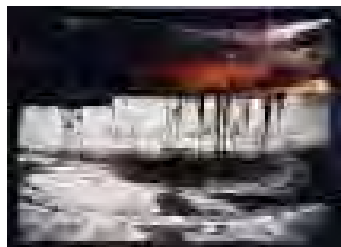


CE00323
Visitación, Óscar Riera Compte, Daniel
Sin título (Vampiro), 1999
Fotografía en blanco y negro
34,5 x 70 cm

CE00979
Vostell, Wolf
Dé-coll/age video films 1963-1971
Vídeo Betacam digital
49'

CE00778
Webb, Alex
San Ysidro, California, Maxico
(Serie: Border Crossings), 1979
Fotografía en color
46,3 x 71 cm

CE01197
Welch, Roger
Hudson River, 2005
DVD monocal
6' 65"



CE01357
Wet, Ryno de
Bleeding Sky
 (Serie: "No man's Land), 2007
 Fotografía digital Gicleé
 62,7 x 84,1 cm

CE01356
Whettnall, Sophie
Over the sea, 2007
 Vídeo HDV
 9' 58"

CE00982
Wurm, Erwin
Venezianischer Barock, 2005
 Fotografía en color
 81 x 69 cm

CE00124
Zabalza, Ramón
Sin título, 1981
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 57 x 38 cm

CE00125
Zabalza, Ramón
Sin título, 1981
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 38 x 56 cm

CE00126
Zabalza, Ramón
Mondáriz, Pontevedra, 1989
 Fotografía en blanco y negro
 virada al selenio
 29,7 x 44 cm

CE01056
Zamora, Juan
Media sirena, 2006
 Animación en DVD
 10'

CE01057
Zamora, Juan
Media mosca, 2006
 Animación en DVD
 10'

CE00536
Zanzoni, Daniela
Tiziano, 2002
 Impresión digital sobre acetato
 19 x 19,5 cm

CE00537
Zanzoni, Daniela
Ginebra de Leonardo, 2002
 Impresión digital sobre acetato
 19 x 19,5 cm

CE00538
Zanzoni, Daniela
La odalisca de Ingres, 2002
 Impresión digital sobre acetato
 19 x 19,5 cm

CE00539
Zanzoni, Daniela
Rafael, 2002
 Impresión digital sobre acetato
 19 x 19,5 cm

CE00540
Zanzoni, Daniela
Leonardo, 2002
 Impresión digital sobre acetato
 19 x 19,5 cm

CE00541
Zanzoni, Daniela
La Gioconda de Leonardo, 2002
 Impresión digital sobre acetato
 19 x 19,5 cm

CE00145
Zárraga, María
Joya verde, 2000
 Fotografía en color
 210 x 410,8 cm

CE00297
Zárraga, María
Eléctrica I, 1998
 Fotografía en color
 170 x 120 cm

CE01394
Zárraga, María
Ciudad rota I, 2007
 Instalación (fotografía digital
 sobre duraclear y fluorescentes)
 150 x 320 cm

Índice de artistas
Artist Index

Aballí, Ignasi	30, 233	Bigas Luna, Juan José	244	Dávila, Ricky	267
Abramovic, Marina	32, 233	Bjarnadottir, Magrét	112, 299	Delgado, Evaristo	267
Acevedo, Gabriel	233	Blanco, Miguel Ángel	244	DFS Discoteca Flaming Star	267, 268
Acosta, Rubén	233	Blanco, Vicente	245	Días & Riedweg	82, 268
Adillo, José	233	Blasco, Elena	245	Díaz Burgos, Juan Manuel	268
AES + F Group	34, 233	Blasco, Isidro	245	Díaz Cue, Iván	268
Agredano, Rafael	233	Blassi, Jaume	246	Díaz Maroto, José María	269
Aguilar, Sergi	234	Bleda y Rosa	66, 246	Diego, Amaia de	269
Aláez, Ana Laura	36, 234	Bofarull-Viladás, Ángel	246	Dis Berlin	269
Albarracín, Pilar	38, 234	Bonet Mulet, Pep	246	Doiz, Miren	269
Alcaín, Alfredo	234	Bracho, Juan Carlos	246	Dolcet, Elías	269
Alcolea, Carlos	234	Brun, Rosa	246	Dolcet, Juan	270
Allende, Patricia	234	Bush, Andrew	247, 248	Domingo Castellanos, Manuel	270
Almárcegui, Lara	40, 234				
Alonso, Pablo	234, 235	Cabello / Carceller	68, 248	El Hortelano	270
Álvarez Yagüe, Julio	235	Cabrera, Patricio	248	El Perro	84, 270
Álvarez, Rafael	235	Calapez, Pedro	248	Emperador, Leopoldo	270
Alvargonzález, Chema	235	Calvet, Carlos	248	Entrena, Rosa	270
Amat, Frederic	235	Calvo, Carmen	70, 248, 249	Equipo 57	86, 270, 271
Amondarain, José Ramón	236	Campano, Javier	249, 250	Erró, Gudmundur	88, 271
Ampudia, Eugenio	42, 236	Campoy, Alex	250	Esclusa, Manuel	271
Anderloni, Guido	236	Cano, Jorge	250	Eskinja, Igor	271
Andrada, Genín	236	Cano Ambrós, Juan Luis	250, 251		
Andrés, Carlos de	236	Canogar, Diego	251	Falces, Manuel	271
Anleo, Xoán	236	Canogar, Rafael	251	Fernández de Agirre, Alberto	271
Anta, Paula	236	Cánovas, Carlos	251	Ferrer, Andrés	272
Apóstol, Alexander	44, 237	Capllonch, Biel	251, 252	Ferrer, Esther	90, 272
Aramberri, Ibon	46, 237	Caramés, Vari	252	Font Marqués, Antoni	272
Arce, Javier	48, 237	Cardells, Joan	252	Fontcuberta, Joan	272
Arias Lozano, Cristina	237	Cardelús, Maggie	72, 252	Förg, Gunther	272
Arroyo, Eduardo	237	Carrasco, Nuria	253	Formiguera, Pere	272
Asín Lapique, Luis	237, 238	Carrera Muñoz, José Antonio	253	Francés, Álex	273
Athanassiadis, Christos	238	Casajús, Concha	253	Freixa, Ferrán	273
Aya, Atín	238, 239	Casares, Ignacio	253	Frisuelos, José	273
Ayguavives, Mario de	239	Casas, Ana	253	Fröhlich, Philipp	92, 273
		Cases, Ricardo	254	Fuentes Fonseca, José Emilio	273
Badiola, Txomin	50, 239	Castillo, Naia del	254		
Ballen, Roger	239	Castro Prieto, Juan Manuel	74, 254-262	Gadea, Patricia	274
Ballester, Juan Pablo	239	Castro Ortega, Pedro	263	Gagnum, Nicole	274
Ballester Moreno, Antonio	52, 240	Catalá, Roca	263	Gaillard, Cyprien	94, 274
Ballester, José Manuel	54, 240	Catania, Ricardo	263	Galindo, Jorge	96, 274
Balsells, Sandra	240	Catany, Toni	263, 264	Gallar, Rafa	275
Banet, Rosalía	240	Ceballos, Tomy	264	García, Carmela	98, 32, 275
Baroja Collet, Juan Luis	240	Ceesepe	264	García, Dora	100, 275
Basaguren, Endika	240	Chancho, Joaquim	264	García Collado, Raúl	275
Basilico, Gabriele	56, 240	Chirino, Martín	264	García Rodero, Cristina	102, 276, 277
Baylón, Luis	58, 241	Chust Peters, Daniel	264	García Román, Benito	277
Bayona, Fernando	242	Cobo, Chema	264	García Sáenz, Alberto	277
Belinchón, Raúl	242	Conesa, Chema	76, 265	García-Alix, Alberto	104, 277-293
Belinchón, Sergio	242, 243	Congost, Carles	78, 265		
Ben-Ner, Guy	60, 243	Costa, Matías	265	Gargallo, Pablo	293
Bergasa, Miguel	243	Costus	265	Garraza, Kepa	293
Berkowitz, Terry	243	Curto, Enric	265, 266	Garrido, Amparo	294
Bermejo, Karmelo	62, 243	Curto, Félix	266	Gaüeca, Miguel Ángel	294
Bermejo, Natividad	243			Genovés, Pablo	294
Bernabeu, Mira	244	D'Ors, Esperanza	266	Giacometti-Stampa, Alberto	294
Bernard, Clemente	244	Dahlberg, Jonás	80, 266	Gligorov, Robert	294
Berner, Darya Von	244	Dávila, José	266	Goded, Maya	295
Bestué/Vives	64, 244	Dávila, Josechu	266, 267	Goldblatt, David	106, 295

Gómez González, Germán	295	Lens, Jorge	311	Muñoz, Juan	158, 341	Regueiro, María	360	Thiel, Frank	373
Gómez Jiménez, Pedro	296	Leo, Jana	311	Muñoz, Juan Miguel	341	Ribalta, Jorge	360, 361	Tillmans, Wolfgang	210, 373
Gómez Redondo, María José	296	León, Carlos	311	Muñoz, Rosa	341	Ribas, Xavier	361	Tjungurrayi, Helicopter Joey	373
Gómez, Susy	296	Liaño Cortejosa, Rafael	312			Ribes, Jordi	361	Tornero, Miguel Ángel	374
Gonnord, Pierre	108, 297	Lindstrom, Bengt	312	Nadal, Guillem	341	Riera Compte, Daniel	361	Torrado Zamora, Laura	374
González, Dionisio	297	Llamazares, Elías	312	Navarro Baldeweg, Juan	341	Ríos, Miguel Ángel	361	Torres, Francesc	212, 374, 375
González, Julio	297	Llop Valero, Francisco	312	Navarro, Miquel	341	Ripollés	361	Trejo Lejido, Juan Pedro	375
Gordillo, Luis	110, 297	Lobo Altuna, José Ignacio	312, 313	Navarro, Rafael	342	Rivas, Humberto	192, 361, 362	Trillo, Miguel	214, 376-379
Grau, Carmen	297	López Cañas, Pedro	313	Navia, José Manuel	342	Rivera Guiral, Mapi	362	Trobat Bernier, Rafael	379
Grech, Gabriela	298	López, Juan	126, 313	Negro, Álvaro	342	Rivera Turmo, Salvador	362	Troya, Ana	380
Grupo Filosofía Canalla	298	Lozano Hemmer, Rafael	128, 313	Núñez, Marina	160, 342	Rodero, Mila	362		
Guerrero, José	298	Lucas, Cristina	130, 313			Romero Herrera, Beatriz	362	Ugalde, Juan	216, 380
Guimarães, Cao	298			Ochoa, Victor	343	Rosenberg, Sara	363	Urraco	380
Gutiérrez, Ciuco	298	Mackaoui, Sean	314	Ojeda Izquierdo, Sergio	343	Rousse, Georges	194, 363	Urzay, Darío	218, 380
Guzmán, Federico	299	Madoz, Chema	132, 314	Olazábal Cavero, Antonio	343	Rubia, Ángel de la	196, 363		
Gyenes	299	Magraner, Amador	314	Ortega Muñoz, Godofredo	343, 344	Rubio Infante, Paula	363	Valbuena Carabaña, Juan	380
		Malagrida, Anna	315	Ortega Oyonarte, Manuel	344	Rueda, Gerardo	363, 364	Valldosera, Eulalia	380, 381
Hansdóttir, Elín	112, 299	Maljkovic, David	134, 315	Ortiz, Aitor	162, 345	Ruff, Thomas	198, 364	Vallhonrat, Javier	220, 381, 382
Hara, Cristobal	299	Mandelbaum, Ann	315	Ortuño, Pedro	164, 345	Ruibal, Beatriz	364	Vallhonrat, Valentín	222, 382
Hazekamp, Risk	300	Mann, Sally	315	Osuna Plötz, Tomy	345	Ruido, María	364	Vasa, Nuno	382
Hellenschmidt, Evelyn	300	Marco, Ángeles	315	Oteiza, Jorge	345	Ruiz de Infante, Francisco	364	Vasava Artworks	382
Herbello, Fran	300, 301	Marcos, Antonio	316	Otero, José	345	Ruiz, Francesc	200, 364	Vázquez, Manuel	382
Herráez Gómez, Fernando	301	Margolles, Teresa	136, 316	Ouka-Leele	166, 346-352			Vélez, Patricio	382
Höfer, Cándida	301	Marín, Encarna	316			Sádaba Fernández, Ixone	364	Verbis, Daniel	224, 383
Hütte, Axel	114, 301, 302	Marín, Matilde	316	Pablo, Jordi	352, 353	Saiz, Manuel	365	Vidal Marí, Susana	383
		Martín Begué, Sigfrido	316	Pagola, Javier	353	Saldívar, César	365	Vidal, Alejandro	383
Igualador, Alfredo	302	Martín Francés, Agustín	317	Palazuelo, Pablo	168, 354	Sampedro, Martín	366	Vieta, Mayte	383, 384
Insertis, Pilar	302	Martín Morales, Ricardo	317	Parr, Martín	170, 354	Sánchez, Alberto	366	Villalonga, Rocío	384
Irazábal, Prudencio	302	Martín Ruiz, Javier	317	Partegàs, Ester	172, 354	Sánchez, América	366	Villar Vázquez, Francisco	384
Irazu, Pello	116, 302	Martín Villanueva, Alicia	138, 317	Pastor, Jesús	354	Sánchez Castillo, Fernando	202, 366	Villarrubia, Álvaro	384
Iturbide, Graciela	302	Martín, Jacinto	318	Pazos, Carlos	174, 354	Sánchez Fernández, Gervasio	366, 367	Vioque Vázquez, Luis	385
		Masats, Ramón	140, 318-333	Peña, René	355	Sancho Avellán, Fernando	367	Visitación, Óscar	385
Jack, Sofia	303	Masó, Mireya	333	Pequeño, Pilar	355	Sande, Juan de	367	Vostell, Wolf	226, 385
Jacoby, Daniel	303	Maté, Mateo	142, 333	Peregrín, Paco	356	Santalla, José Luis	367		
Jara, Jaime de la	303	Matos, Ana de	333	Perejaume	176, 356	Santana, Juan Pablo	368	Webb, Alex	385
Jerez, Concha	303	Meiselas, Susan	333	Pérez, Concha	178, 356	Santolaya de Suñer, Andrea	368	Welch, Roger	385
Jiménez Casado, David	303	Mellado Martínez, José María	334	Pérez, Juan Manuel	356	Santos, Paz	368	Wet, Ryno de	386
Jodice, Francesco	118, 303	Menéndez, Nacho	334	Pérez-Mínguez, Luis	356	Sanz, Ángel	368	Whettnall, Sophie	386
Juan, Javier de	304	Micó, Jesús	334	Piller, Peter	180, 357	Sarduy, Severo	368	Wurm, Erwin	228, 386
Juanes, Gonzalo	304, 305	Miller, Jill	144, 334	Pimstein, Victor	357	Sastre, Martín	368		
		Miñambres Lara, Tomás	334, 335	Pitarch, Jaume	182, 357	Sendón, Manuel	369	Zabalza, Ramón	386
Katayama, Kaoru	305	Miralda, Antoni	146, 335	Pizarro, Esther	357	Serrano Rueda, Santiago	369	Zamora, Juan	386
Katsuba, Valery	306-308	Miura, Mitsuo	335	Plensa, Jaume	357	Serrano, Carlos. G,A,H,	370	Zanzoni, Daniela	386, 387
Kawashima, Keiji	308			Portal, Jesús	357	Sicilia, José María	370	Zárraga, María	387
Kemp, Lindsay	308	Molder, Jorge	148, 335	Poyo, Txuspo	357	Sierra, Santiago	204, 370		
Keyzer, Carl de	308	Moleres, Fernando	335-336	Prada Romeral, Manuel	358	Silva, Carolina	206, 371		
Kobayashi, Mirai	308	Molina, Óscar	336	Prada, Concha	358	Silvo, Daniel	371		
Koester, Joachim	120, 309	Montes Pérez, Santos	337	Prego, Sergio	184, 358	Solano, Susana	371		
Komu, Riyas	310	Montilla, Julia	337	Prieto, Wilfredo	186, 358	Solís, Mar	371		
Köner, Thomas	310	Moreno, Felicidad	337	PSJM	358	SON DA	371		
		Moura, Leonel	337	Puch, Gonzalo	188, 358	Sonsecá Vega, Manuel	371, 372		
Laboratorio de Luz	310	Moysés, Beth	337			SOÑAB	372		
Lanceta Aragonés, Teresa	310	MP & MP Rosado	150, 338	Quintero, Daniel	359	Soto, Montserrat	208, 372		
Landau, Sigalit	122, 310	Müller, Nicolás	338			Stefanova, Dora	372		
Lara, Aitor	310	Müller, Ana	338	Rabascall, Joan	359	Studzinska, Jolanta	372		
Larsson, Annika	124, 311	Muniz, Vik	152, 339	Rajabi, Said	359	Suárez, Antonio	372		
Lasheras, Virginia	311	Muntadas, Antoni	154, 339	Ramblas/Fotoestudio	359				
Latorre, Óscar	311	Muñoz, Isabel	156, 339, 340	Raqs Media Collective	190, 359				
Leal, Miki	311	Muñoz, José	340	Ramo, Sara	360	Tabernero, Antonio	373		
						Teixidor, Jordi	373		

