

LARA ALMARCEGUI

ZARAGOZA, ESPAÑA / SPAIN, 1972

Descampados de Ámsterdam (Wastelands of Amsterdam), 1998-99

Dos juegos de cuarenta diapositivas, mapa de Ámsterdam 1:25.000 y proyector / Two sets of forty slides, map of Amsterdam 1:25.000 and slide projector

Medidas variables / Dimensions variable

Donación de la artista / Gift of the artist 1999



En las dos últimas décadas Lara Almarcegui se ha dedicado a estudiar procesos de transformación urbana originados por cambios políticos, sociales y económicos, centrandó su trabajo sobre todo en aspectos que suelen soslayarse: solares, materiales de construcción, elementos invisibles. Almarcegui fotografía esos espacios desocupados y hace acopio de datos históricos, geográficos y sociológicos sobre ellos antes de su transformación en nuevos desarrollos urbanísticos. Como si fuera una arqueóloga, recopila la información en guías, folletos y paneles que presentan de manera objetiva y factual el pasado, presente y futuro de esos espacios vacíos.

Esta obra de sus comienzos es el punto de partida de una investigación que se despliega de distintas formas y que en este caso consiste en una serie de diapositivas que documentan espacios y edificios abandonados de la ciudad de Ámsterdam, donde la artista vive desde hace muchos años.

For the past two decades, Lara Almarcegui has been examining processes of urban transformation brought about by political, social, and economic change. She has focused her attention on urban features that are usually overlooked: wastelands, construction materials, invisible elements. She photographs the sites, and collects historical, geographic, ecological, and sociological data about those vacant areas before they are transformed into new developments. Acting like an archaeologist of sorts, she compiles the information she gathers in guides, brochures and panels that present the past, present, and future of the vacant lots in an objective and matter-of-fact fashion.

This early work marks the beginning of a research that has unfolded in many forms. It consists of a series of slides that document abandoned spaces and buildings in the city of Amsterdam, where the artist has been living for many years.



BASMA ALSHARIF

KUWAIT, 1983

Corniche Beirut (Cornisas de Beirut), 2010

10 fotografías, inyección de tinta, negativos 35 mm color / 10 photographs, inkjet prints, negative 35 mm color

50 x 72 cm c/u

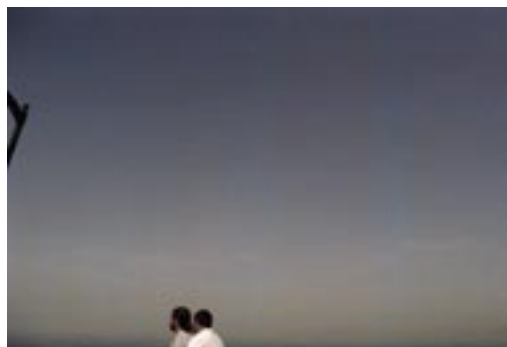
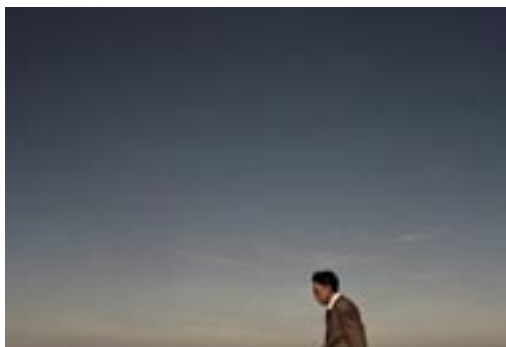
Donación de la artista / Gift of the artist 2011

La condición nómada y de desarraigo de esta artista impregna toda su obra. Basma Alsharif nació en Kuwait de padres palestinos, se educó en Francia y Estados Unidos y regresa ocasionalmente a Gaza, donde parte de su familia continúa viviendo. Sus narrativas toman a menudo la forma de instalaciones multimedia, a las que incorpora fotografías, dibujos y películas de creación propia que mezcla con imágenes, textos y sonidos encontrados en los medios de comunicación o las redes sociales. Alsharif entretiene ficción y realidad en su reflexión sobre la especial relación que el pueblo palestino mantiene con su país de origen, Palestina, un país cada vez más abstracto —o ficticio—, sobre todo para el número creciente de sus habitantes que se ven obligados al exilio. En su trabajo la artista investiga cómo crear un hogar desprovisto de localización geográfica, apuntando a la vez a la fuerte sensación de extrañamiento que esa condición de nomadismo forzoso estaría, de algún modo, generando, y aludiendo también al estado de un mundo en el que las migraciones son moneda corriente y en el que nos vemos obligados a reinventar nuestra propia identidad.

Alsharif tomó la decena de grandes fotografías que componen *Corniche Beirut* en el famoso paseo beirutí que conecta el centro histórico de la ciudad con sus barrios más recientes de arquitectura occidental y que fue construido durante el período en que Siria y Líbano se encontraban bajo dominio francés. Un lugar perfecto para el encuentro social, la Corniche es también testigo del carácter evolutivo de la ciudad y presenta rastros de una historia que va del Estado colonial a la guerra civil y más allá. Los protagonistas de las fotos son viandantes anónimos y el dinamismo de las imágenes es producto del contraste que se da entre el telón de fondo de un cielo de un azul perfecto y una luz natural que evoca el carácter neutro del estudio fotográfico, por un lado, y el fuerte simbolismo del lugar por otro. Hay algo de cinematográfico en el formato y en la forma en que Alsharif expone esta serie de imágenes.

Basma Alsharif's entire body of work is permeated by her nomadic and uprooted status – she was born in Kuwait to Palestinian parents in exile and was raised in France and the USA, occasionally returning to Gaza, where she still has family. Her narratives often take the guise of multi-media installations, in which she incorporates her own photographs, drawings and films, mixing them with images, texts and sounds she has culled from the media or social networks. She weaves together fiction and fact, as a means of reflecting upon the specific nature of the relationship the Palestinian people maintain with Palestine, a country that is increasingly abstract—or fictional—particularly for the growing number of those who live in forced exile. Thus, she explores the way to create a home without any geographical location, also pointing to the strong feeling of estrangement this state of obligatory nomadism somehow generates. This also alludes to the state of a world where migration has become quite common, and wherein one has to re-invent one's identity.

Alsharif shot the ten large-scale photographs that form *Corniche Beirut* on the famous seaside promenade built during the French Mandate over Syria and Lebanon, which links the historical centre of Beirut with the more recent, Western-style neighbourhoods. A quintessential place for social gatherings, the Corniche is also a witness of the evolving nature of the city and bears marks of its history, from its colonial state to the civil war and beyond. The protagonists are anonymous passers-by. The dynamics of the images lie in the contrast that may exist between the backdrop of a perfect blue sky and natural light that evokes the neutrality of a photographic studio, and the strong symbolic nature of the place. There is a cinematic quality in the format and display of this series of images.



LEONOR ANTUNES

LISBOA / LISBON, PORTUGAL, 1972

Random intersection #14, 2017

Cuero y cáñamo / Leather and hemp rope

Dimensiones variables / Variable dimensions

Adquirida / Acquired 2017

Conceptualmente hablando, la obra de Leonor Antunes es heredera del minimalismo y del arte conceptual. Sus intervenciones escultóricas se adaptan específicamente al lugar de exhibición. En su práctica habitual, Antunes incorpora elementos escultóricos al espacio expositivo, convertido así en elemento esencial de unas obras para cuya creación tiene en cuenta los rasgos propios del espacio, que determina, por tanto, el aspecto final de las instalaciones. Ello confiere un cierto aire efímero a sus creaciones.

Cada vez que se instalan, Antunes las (re)contextualiza a base de cuerdas, elementos de solado, marcos de madera y/o luces de suelo, cambiando así su configuración.

Las formas y materiales empleados por la artista remiten con claridad al diseño del siglo XX, inspirándose a menudo en el trabajo de arquitectos, diseñadores y artistas y en proyectos emblemáticos realizados por ellos. En muchos casos, las figuras a las que alude formalmente en su trabajo han sido olvidadas o ignoradas. Antunes muestra asimismo gran interés por lo artesanal y por el tratamiento tradicional de los materiales, lo que explica su colaboración frecuente con artesanos en la creación de sus obras. Esta circunstancia condiciona igualmente la elección de materiales: metal, madera, cuero o cuerda. Así, sus estructuras de cuerda se inspiran en la elaboración tradicional de las redes de pesca.

Iniciada en 2007, *Random Intersection* es una serie de obras realizadas con elementos de cuero, cuyo diseño hace referencia expresa a las bridas de las caballerías y se inspira en los collages elaborados por el arquitecto italiano Carlo Molino durante la preparación de su diseño para la Società Ippica Torinese, el célebre edificio, hoy desaparecido, que creó para el club hípico de Turín. Esa suerte de arneses se ensamblan formando una ligera estructura colgante, que se amplía y conecta con el espacio expositivo mediante una intrincada red de cuerda, dando lugar en él a una especie de presencia fantasmal que contrasta con la densidad material de la arquitectura circundante.

Leonor Antunes's work conceptually draws upon the heritage of Minimal and Conceptual art. Her sculptural interventions are site specific, normally inserting sculptural elements in the exhibition space, using it both as a venue and as an essential component of her work. She takes her cue from the unique characteristics of each space, which therefore determine the final form of her installations. In that sense, her work bears a certain ephemeral quality, insofar as its form evolves each time it is re-installed: the same sculptures take on a different guise, as she (re)contextualizes them with rope, flooring elements, wood frames and/or floor lighting.

The shapes and materials she uses make clear references to twentieth-century design, often inspired by the work of architects, designers and artists, and emblematic projects they worked on; many of the figures whose work she formally quotes have somehow been forgotten or overlooked. She also has a keen interest in craftsmanship and the traditional way of handling materials, and for that reason she often collaborates with artisans to produce her work. This also informs the choice of material she uses, such as metal, wood, leather or hemp. For instance, her rope structures are derived from traditional hand-woven fishing nets.

Initiated in 2007, *Random Intersection* is an ongoing series of works made of leather elements, whose design refers directly to horse bridles, and are inspired by collages made by Italian architect Carlo Molino as preparatory work for his plans for the Turin Horse Club, a famous building that was then destroyed. These harnesses of sorts are assembled so as to form a fluid hanging structure, and then augmented and connected to the space with an intricate network of hemp rope, creating a kind of ghostly presence in the space, in contrast with the density of the surrounding architecture.



JAVIER ARCE

SANTANDER, ESPAÑA / SPAIN, 1973

Serie estrujados (Struth-L) [Crumpled Series (Struth-L)], 2007

Rotulador sobre papel irrompible / Marker on tearproof paper

220 x 340 cm

Donación del artista / Gift of the artist 2008

Marcel Duchamp creó entre 1935 y 1940 su famosa Boîte-en-valise (Caja en una maleta) que, inspirándose en los muestrarios que transportaban los antiguos representantes de comercio, contenía reproducciones en miniatura de todas las obras que había producido hasta entonces. En 1947, el novelista y teórico del arte André Malraux publicaba «Le musée imaginaire» (El museo imaginario), un ensayo en el que reflexionaba sobre los efectos de las reproducciones artísticas de producción masiva —postales, libros, etc.— como medio poderoso de difusión cultural que, no obstante, aniquila todo sentido de materialidad, significado histórico o contexto. La serie *Estrujados* de Javier Arce consiste en una selección de réplicas de obras de arte históricas, ejecutadas con una tela especial de alta tecnología que se asemeja al papel, pero cuyas propiedades físicas permiten arrugarla y alisarla cuantas veces queramos. Al contrario de las réplicas de Duchamp, estas piezas no son miniaturas; tampoco reproducen obras de Arce. En cambio, sí han sido concebidas para ser transportadas con facilidad, pues caben en pequeñas cajas de cartón, y para instalarse en cualquier lugar, permitiendo poner en pie en un instante un museo de obras emblemáticas. Para este museo imaginario contenido en cajas de cartón Arce ha seleccionado una serie de cuadros clásicos, pero también un gran número de icónicas piezas contemporáneas producidas en las últimas cinco décadas. Algunas obras son bidimensionales, en otros casos se trata de esculturas.

El interés especial de *Estrujados (Struth)* reside en que la obra original que reproduce es *Louvre 4*, una de las célebres fotos de la serie de museos de Thomas Struth en las que el artista alemán presenta a visitantes observando las obras maestras de algunos de los museos más importantes del mundo. En este caso, la obra «original» ha sido reproducida en dos pasos, pues el trabajo de Arce ha sido ejecutado a mano a partir de una fotografía de un cuadro. Mientras Struth reflexiona sobre la relación que se establece entre el visitante del museo y la historia del arte, Arce medita sobre la icónica cualidad y las múltiples capas que encierra la fotografía de Struth.

Between 1935 and 1940, Marcel Duchamp created his famous Boîte-en-valise (Box in a Suitcase), which contained miniatures of all the work he had produced up until then, taking his cue from the box of samples carried by any traveling salesman. In 1947, the novelist and art theorist André Malraux published “Le musée imaginaire” (The Imaginary Museum), an essay in which he pondered on the effects of mass-produced art reproductions—postcards, books, etc.—as a powerful mean to disseminate culture which nevertheless annihilates any sense of materiality, historical significance or context. Javier Arce’s *Estrujados (Crumpled)* series of works consists of a selection of replicas of historical works of art he produced using a special high-tech fabric that resembles paper, but whose physical property enables it to be crumpled and de-crumpled endlessly. Unlike Duchamp’s replicas, these works are not miniatures, and they are not of Arce’s work. However, they are designed to be easily transported, as they fit in small cardboard boxes. They can be installed anywhere, so one can in theory create a museum of iconic works in an instant. For his imaginary museum in cardboard boxes, Arce has selected a number of classical paintings, but also many emblematic contemporary art pieces, produced in the past five decades. Some works are two dimensional, while others are sculptures.

Estrujados (Struth) is particularly interesting, in that the original work it replicates is *Louvre 4*, one of Thomas Struth’s famous Museums series photographs, in which the German artist depicts visitors looking at masterpieces in some of the world’s most important museums. In this case, the “original” work is therefore twice removed—Arce’s work is a hand-executed drawing made from the photograph of a painting. While Struth reflects upon the way museumgoers relate to art history, Arce ponders the multi-layered iconic quality of Struth’s photograph.



ERICK BELTRÁN

MÉXICO DF, MÉXICO CITY, 1974

Multiplicidad del mundo (Multiplicity of the world), 2010

Diagrama en vinilo / Diagram on vinyl

Dimensiones variables / Variable dimensions

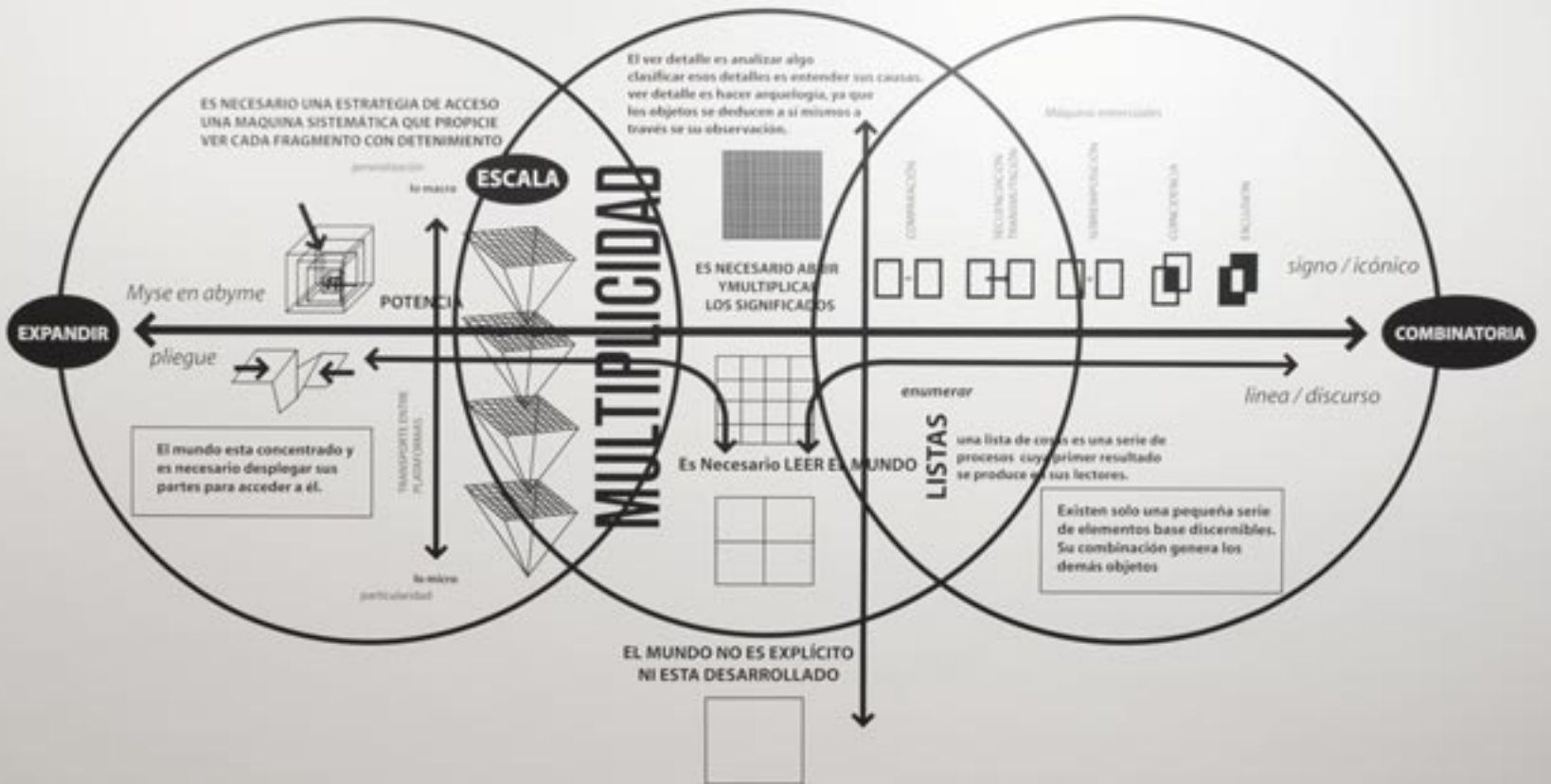
Donación del artista / Gift of the artist 2011

Además de la palabra escrita y la imagen, son muchos los sistemas de representación que forman parte de nuestra existencia cotidiana. Por ejemplo, se supone que todos entendemos los pictogramas como las señales de tráfico o los logos corporativos. Del mismo modo, la ciencia de la visualización de datos, que consiste en presentar información a través de gráficos, diagramas o mapas, es un lenguaje visual que se utiliza para transmitir información compleja en el mínimo de tiempo posible, algo de suma importancia en una sociedad en la que la imagen se ha convertido en el medio preferido para la transmisión eficaz de información.

Erick Beltrán basa su investigación visual en descifrar cómo afecta la visualización de datos a nuestra interpretación de la información. Siendo como es un sistema más de representación, da lugar a discursos políticos, económicos y culturales a su vez generadores de una jerarquía que afecta profundamente a la percepción y contribuye a la configuración de nuestras sociedades contemporáneas. La exploración del vocabulario visual y de la estructura de la visualización de datos en el ámbito de las artes visuales, permite a Beltrán sopesar las diferencias que pudieran existir entre ambos dominios. Así, mientras las artes visuales son vistas como un lenguaje subjetivo, la comunicación a través de gráficos, diagramas o mapas recibe la consideración de ciencia y, por tanto, de lenguaje objetivo. El uso que Beltrán hace de las herramientas de visualización de datos produce obras de arte y, por ende, cuestiona también la delgada línea que separa esas dos estructuras lingüísticas, pero también cómo el desplazamiento de grafismos y diagramas a la pared de la galería puede afectar a nuestra interpretación del contenido, dejando con ello al desnudo la subjetividad inherente a cualquier sistema de representación. Con *Multiplicidad del mundo* Beltrán ha creado un dispositivo de autorreflexión que se vale del vocabulario de visualización de datos para explicar su propio funcionamiento. La ubicación y dimensiones de esta estructura gráfica invitan también a una reflexión sobre su cualidad puramente estética, un factor que rara vez se toma en consideración a la hora de descifrar un mapa, un grafismo o un diagrama en un documento impreso. Cabría también pensar en la arbitrariedad de todos los medios empleados para clasificar y organizar la información, encarnando la Historia del Arte un ejemplo de lo más interesante.

Besides the written word and images, numerous visual systems of representation are part of our everyday lives. Pictograms, for instance are meant to be understood by everyone, as are road signs, or corporate logos. In a similar fashion, the science of data visualization, which consists of presenting information using graphs, charts, or maps, is a visual language used to communicate complex information in the shortest possible amount of time; it is all the more important in a society wherein the image has become the media of choice to convey information effectively.

Erick Beltrán's visual research lies in decrypting the way data visualization affects one's interpretation of information. Indeed, as a system of representation, it generates political, economic and cultural discourses, which in turn creates a hierarchy that profoundly affects perception and shapes our contemporary societies. Exploring the visual vocabulary and structure of data visualization in the realm of the visual arts also enables Beltrán to ponder the differences that may exist between the two. For instance, whereas the visual arts are regarded as a subjective language, communication through charts, graphs, or maps is considered as a science and therefore objective. Beltrán's use of data visualization tools to produce works of art thereby also questions the thin line separating these two linguistic structures, but also how the displacement of graphs and charts onto the wall of the gallery may affect one's understanding of the content, thus exposing the subjectivity of any system of representation. With *Multiplicidad del mundo (Multiplicity of the World)*, Beltrán produces a self-reflexive device, which uses the vocabulary of data visualization to explain how it actually works. The location and the dimension of this graphic structure also calls for a reflection on its purely aesthetic quality, a factor that is rarely taken into consideration when deciphering a map, a chart or a graph in a printed document. One may also think of the arbitrariness of any means to classify and organize information, with art history being an interesting example.



DAVID BESTUÉ

BARCELONA, ESPAÑA / SPAIN, 1981

Elementos del pasado. Dos luces (Elements of the past. Two lights), 2015

Luz de bombilla y halógeno / Light Bulb and halogen

Medidas variables / Dimensions variable

Adquirida / Acquired 2018

Elementos del pasado. Trencadissa (Elements of the past. Trencadissa), 2013

Fragmentos de cerámica romana, vidriera modernista y xibeca / Roman ceramic fragments, modernist stained glass and xibeca

Medidas variables / Dimensions variable

Adquirida / Acquired 2018

La práctica artística de David Bestué se despliega en un primer momento en forma de esculturas, que por lo general instala creando una relación dinámica con el espacio en el que se exponen. Hay algo de arqueológico en la aproximación a las composiciones escultóricas de este artista, a menudo realizadas con objetos encontrados o fragmentos de ellos, que combina para crear nuevas narrativas. En ese sentido su vocabulario visual guarda una estrecha relación con la literatura y quizás más concretamente con la poesía.

Muchas de sus esculturas presentan una cualidad etérea, como si respondieran a una reflexión sobre la transitoriedad de las cosas materiales. A veces la obra de Bestué surge como expresión de un proceso reflexivo, de ahí su ausencia de estabilidad, pues el pensamiento siempre está en movimiento.

Las dos composiciones que aquí se muestran forman parte de *Elementos del pasado*, una serie hecha a base de elementos arquitectónicos decorativos o estructurales que podríamos ver como testigos de un momento histórico concreto. La primera —*Elementos del pasado. Dos luces*— combina dos luminarias de estilos muy diferentes, que dan testimonio de la evolución del diseño y la tecnología de los elementos de iluminación con el paso del tiempo. La segunda —*Elementos del pasado. Trencadissa*— reagrupa fragmentos de cristal manchado y mosaico, es decir, de materiales frágiles, en una composición que nos lleva a pensar en los restos que podríamos encontrar en un edificio abandonado.

Ambas piezas dejan patente la existencia de una tensión entre la cualidad escultórica, poética y en ocasiones incongruente del ensamblaje, y el parco valor estético de cada uno de sus componentes.

David Bestué's artistic practice unfolds primarily as sculptures, which he usually installs in a dynamic relation to the space in which he presents them. There is a somewhat archaeological approach to sculptural compositions that are often made of found objects or fragments thereof, which he combines to create new narratives. In that sense, his visual vocabulary is very much related to literature, and perhaps more specifically to poetry. There is a certain ethereal quality to many of his sculptural works as if to reflect upon the ephemerality of material things. The work may at times appear as the manifestation of a thinking process, and hence bear no stability, given that thoughts keep evolving.

The two compositions on view are part of *Elementos del pasado*, a series of works made with found architectural decorative or structural elements that may be understood as witnesses of a specific historical moment. The first — *Elementos del pasado. Dos luces (Elements of the Past. Two Light Fixtures)* — combines two lights of very different styles, which denote the evolution in the design and technology of lighting devices over the course of time. The second — *Elementos del pasado. Trencadissa (Elements of the Past. Fragility)* — regroups fragments of stained glass and mosaic, all fragile materials. This composition may resemble the kind of remnants one would find in an abandoned building.

In both works, the tension lies between the sculptural, poetic—and somewhat incongruous—quality of the assemblage, and the scant aesthetic value of each of their components.



BLEDA Y ROSA

CASTELLÓN, ESPAÑA / SPAIN, 1969 – ALBACETE, ESPAÑA / SPAIN, 1970

Cráneo de Gibraltar. Forbes Quarry, 2003 | *Homo Spyensis. Spy, 2007*
Homo Floresiensis. Liang Bua, 2007 | *Hombre de Pacitan. Song Terus, 2007*

Fotografías de la serie / Photographs of series *Origen*, 2003-2008

Inyección de tinta sobre papel de algodón, montada sobre Dibond / Inkjet on cotton paper, mounted on Dibond

124 x 222 cm

Edición / Edition 5 + 1 PA / AP

Adquirida / Acquired 2018

María Bleda y José María Rosa llevan más de veinticinco años fotografiando paisajes, siempre con el mismo objetivo: examinar la presencia —o ausencia— de huellas de acontecimientos sucedidos en el pasado en el lugar fotografiado. La composición de sus fotografías —clásica, siempre pictórica y con un cierto aire impersonal— actúa como una especie de prueba forense. Bleda y Rosa trabajan en series, siendo *Campos de batalla* una de sus más amplias y conocidas, una representación de lugares conocidos a través de los libros de historia pero que pocos hemos tenido la oportunidad de visitar o contemplar. Con ello, cuestionan la construcción del conocimiento y el imaginario colectivos. Por ejemplo, asociar el nombre de Waterloo con la imagen bucólica de un estival paisaje campestre tiene poco que ver con la representación de una batalla sangrienta que decidió la suerte del Imperio francés e instauró un nuevo orden geopolítico en Europa. La misma lógica cabe aplicar a otras series, como *Ciudades*, que muestra lugares con pocos rastros visibles —o ninguno— de urbanización; o *Campos de fútbol*, donde la estructura precaria de unas porterías apenas sirve para indicar la función del lugar fotografiado.

Las cuatro obras que aquí se muestran forman parte de *Origen*, una serie en proceso en la que Bleda y Rosa comenzaron a trabajar en 2003. En este caso, el dúo de artistas ha investigado lugares en los que se realizaron grandes descubrimientos antropológicos que sirvieron de demostración de la Teoría de la Evolución de Charles Darwin y ayudaron a comprender el desarrollo de la humanidad durante los últimos 1,8 millones de años. Cada título se compone del nombre de los restos humanos ahí encontrados, seguido del emplazamiento geográfico de su excavación. La imagen documenta el lugar del hallazgo, con el nombre del tipo humano debajo de ella, dando título a la pieza y apuntando asimismo a la discrepancia que existe entre la apariencia de la imagen y la relevancia histórica del sitio. El cráneo de Gibraltar fue encontrado en 1848 y constituye uno de los primeros grandes hallazgos antropológicos; el *Homo Spyensis* fue descubierto a finales del siglo XIX en la Cueva de Spy (Bélgica) y tanto el *Homo Pacitan* como el *Homo Floriensis* fueron encontrados más recientemente en el sudeste asiático y se corresponden con tipos de *Homo Erectus* anteriores al hombre de Neanderthal (hace entre 90.000 y 700.000 años).

María Bleda and José María Rosa have been photographing landscapes for over twenty-five years, always with the same goal of scrutinizing the possible traces of past events, or absence thereof, that have taken place in the location they shoot. The composition is classical, always painterly, somewhat impersonal, and functions as some sort of forensic evidence. They work in series; one of their most extensive and better known is *Campos de batalla (Battlefields)*, which consists of depicting sites we have all learnt about in history books, but few have ever had a chance to visit or see. Therefore, they question the way collective knowledge and the imaginary are constructed. Indeed, the association of a name such as Waterloo with a bucolic picture of the summer countryside has little to do with representing a bloody battle that sealed the fate of the French Empire, instating a new geopolitical order in Europe. The same logic applies to series such as *Ciudades (Cities)*, which feature sites where little or no trace or urbanization can be seen; or *Campos de fútbol (Football fields)*, where little more than the structure of goal posts indicates the purpose of the pictured place.

The four works on display are part of *Origen (Origin)*, an ongoing series Bleda y Rosa started working on in 2003. In this instance, the artistic duo has researched sites where major anthropological discoveries were made, which helped to demonstrate Charles Darwin's Theory of Evolution and to understand the development of humankind over the course of the past 1.8 million years. Each of the titles is composed of the name of the human remains that were discovered, followed by the geographical location where they were excavated. The image documents the site of their discovery, while the name of the type of human appears underneath, as a title for the image, also pointing to the discrepancy between the appearance of the image and the historical relevance of the site. The Gibraltar Skull was found in 1848 and is one of the first major anthropological discoveries; *Homo Spyensis* was discovered in the late 19th Century in the Spy Cave (Belgium); both *Homo Pacitan* and *Homo Floriensis* were encountered more recently in Southeast Asia and belong to types of *Homo Erectus* that precede Neanderthal (about 90,000 to 700,000 years ago.)



00000000



00000000



00000000



00000000

NUNO CERA

BEJA, PORTUGAL, 1972

Symphony of the Unknown (Sinfonía del desconocido), 2012-2013

DVCPRO HD; PAL (1080 p). Color, sonido / Colour, sound. 16'9"

Dimensiones variables / Dimensions variable

MAL 12'30"; ABX 16'50"; BAR 20'40"

Donación del artista / Gift of the artist 2014

Nuno Cera se vale de series fotográficas y películas para llevar a cabo una investigación analítica sobre la arquitectura y el urbanismo de la modernidad. Explora la estructura de edificios emblemáticos para descifrar qué pueden contarnos sobre el momento en que fueron construidos y sobre las utopías que influyeron en su concepción. Cera trata en particular de reflexionar sobre las discrepancias que se dan entre el concepto arquitectónico originario y la forma en la que la vida y el uso cotidiano y el paso del tiempo acaban reconfigurando esas construcciones y el espacio público en torno a ellas. Al hacerlo, analiza la modernidad y, de alguna forma, su fracaso en ofrecer otra cosa que un ideal no realizado.

Sinfonia do Desconhecido reúne tres ejemplos de grandes y complejos edificios representativos —cada uno a su manera— de la arquitectura moderna. Los tres combinan lugares de habitación con espacios públicos de diversa índole dedicados a la interacción social y al encuentro; concebidos para funcionar como sistemas cerrados y autosuficientes, acabaron prácticamente aislados de la ciudad circundante. Con el paso del tiempo todos han puesto de manifiesto las limitaciones del urbanismo moderno. El más antiguo de los tres es el Barbican Centre, ubicado en la City de Londres, concebido a mediados de los sesenta y considerado ejemplo paradigmático de la arquitectura brutalista, bastante en boga en aquel momento. Les Espaces d'Abraxas, diseñado por Ricardo Bofill y construido a finales de los setenta en los alrededores de París, marca el estadio inicial de lo que a menudo se conoce como arquitectura «posmoderna» y del desarrollo de nuevas ciudades en los suburbios de las metrópolis para ofrecer viviendas asequibles a la clase media. Ideado por Alvaro Siza, el tercer complejo, la Quinta da Malagueira en Évora (Portugal), fue construido también en las afueras de la ciudad a fines de los setenta y ejemplifica la utopía de la construcción de alojamientos bien diseñados destinado a la clase obrera. La cámara de Cera recorre los tres complejos, centrándose en detalles que muestran la evolución gradual de la arquitectura, así como su deterioro y su fracaso a la hora de suministrar a sus habitantes unas condiciones de habitabilidad ideales. Los tres filmes se exhiben con la voz en off de un crítico de arquitectura que amplía la visión que se ofrece de cada una de las estructuras tratadas.

Nuno Cera uses photographic series and film to conduct an analytical research on Modernist architecture and urban settings: he explores the structure of significant buildings in order to decipher what they can tell about the time when they were built, and of the utopias that informed their conception. He is particularly keen on reflecting upon the discrepancies that exist between the original architectural concept and the way daily life and usage, as well as the passing of time, have reshaped the buildings and the public space that surrounds them. In doing so, he scrutinizes Modernism and somehow its failure to deliver more than an unrealized ideal.

Sinfonia do Desconhecido (Symphony of the Unknown) brings together three examples of large building complexes, each of which is in ways an epitome of Modernist architecture. All combine living places with various types of public spaces dedicated to social interaction and gatherings; they were conceived to function as self-sufficient closed systems, and are somehow secluded from the rest of the surrounding city. Over the course of time, all have revealed the shortcomings of modern urban planning. The oldest of the three is the Barbican Centre in the City of London, conceived in the mid-1960s, and a quintessential example of Brutalist architecture, which was quite popular at the time. Les Espaces d'Abraxas, designed by Ricardo Bofill and built in the late 1970s outside of Paris, marks the first stages of what is often referred to as "postmodern" architecture, and of the development of new towns in the suburbs of the metropolis, to provide affordable accommodation for the middle class. Designed by Alvaro Siza, the third complex – Quinta da Malagueira, in Evora (Portugal) – was also built on the outskirts of the city in the late 1970s. It exemplifies the utopia of building well-designed housing for the working class. Cera's camera roams around each complex, focusing on details that expose the gradual evolution of the architecture, its decay as much as its failure to provide ideal living conditions for its inhabitants. Each film is presented with the voiceover of an architectural critic, providing further insight into the structure it refers to.



PATRICIA DAUDER

BARCELONA, ESPAÑA / SPAIN, 1973

Les Maliens (a film), 2007

Película super 16 mm transferida a vídeo / Super 16mm film transferred to video

Color, audio / Colour, audio. 12'49"

Edición / Edition 1/5

Donación del artista / Gift of the artist 2008

Durante mucho tiempo el dibujo fue el medio de preferencia de Patricia Dauder. El dibujo es para todo artista la forma más íntima de trabajo manual, una disciplina que revela directamente su propio proceso de elaboración, por lo que, desde ese punto de vista, es el medio más eficiente para transmitir una idea. Pues bien, la manera en la que la artista se aproxima a la creación fílmica es, en cierto modo, parecida. En sus filmes explora lo que subyace en el corazón de este medio: de un lado, el tiempo y la duración, de otro, el montaje. Dauder compone sus imágenes en movimiento de un modo cuasi pictórico. La sucesión de tomas fijas y la materialidad de la imagen funcionan como estructura narrativa. Lucha por exponer el proceso de rodaje, sugiriendo que al encontrarse frente a la imagen, los espectadores accederán a una vivencia de primera mano y no una experiencia intermediada. Filmada en Mali, África Occidental, el propio título de la pieza, *Les Maliens (a Film)* estaría anunciando el interés de Dauder por centrarse ante todo en los habitantes del país. Sin embargo, apenas hay presencia humana en esta pieza, que consiste en una sucesión de tomas largas de paisajes urbanos y rurales de distintos lugares de Mali. La película parece seguir la metodología del viajero que se detiene a fotografiar aquello que llama su atención y pasa después a la toma siguiente, dando así testimonio de la existencia de aquel remoto, y para muchos desconocido, territorio. El filme muestra el paisaje de un modo prácticamente neutro; muestra la ciudad africana, con sus restos de arquitectura colonial, sus calles, el desierto circundante... Evitando representar acontecimientos concretos o referencias temporales, refleja una aproximación distante, casi científica, topográfica, al tema tratado. Conviene asimismo destacar la opción de la artista por proyectar su filme sobre pantalla en lugar de en un monitor plano, como si deseara aludir a su uso de la película de 16mm para producir el material filmado, dotando a la imagen en movimiento de un tipo muy concreto de fisicalidad.

For a long time, Patricia Dauder used drawing as her primary medium. Drawing is the most intimate form of manual work for an artist, one that puts the process of its elaboration directly on display. In that sense, it is the most efficient means of communicating an idea. Her approach to filmmaking is somewhat similar: she explores what lies at the heart of the medium; on the one hand, time and length and, on the other, editing. She composes her moving images almost as paintings; the succession of fixed shots and the materiality of the images serve as a narrative structure. She strives to uncover the process of filming, suggesting that the visitor, upon viewing the image, would get a first-hand experience, rather than a mediated one. Shot in Mali, West Africa, *Les Maliens (a Film)* would seem to announce that Dauder's work focuses primarily on the inhabitants of this country. Yet, there is almost no human presence in this film, which consists of a succession of long steady shots of urban and rural landscapes in different locations around the country. The film adopts the methodology of travellers, who stop to photograph what catches their attention and then move onto the next shot. In that sense, it positions itself as a testimony to the existence of that remote territory, unknown to many. It depicts the landscape in an almost neutral fashion; it features the African city with its remains of colonial architecture, its streets, the surrounding desert, ... Lacking any depiction of concrete events, or time references, it reflects a distant, almost scientific, topographic approach to the subject matter. It is also noteworthy that the artist has chosen to project her film onto a screen, rather than using a flat monitor, as if to allude to her use of 16mm film to produce the footage, which gives the moving image a specific kind of physicality.



PATRICIA ESQUIVIAS

CARACAS, VENEZUELA, 1979

Walking Still, 2014

Video (color y sonido) y frottages de grafito sobre papel / Colour video with sound, and graphite frottage on paper

5'07" y 2 elementos de / and 2 elements of 100 x 70 cm c/u

Edición / Edition 1/5

Adquirida / Acquired 2018

Patricia Esquivias construye sus historias con recuerdos, anécdotas y con información relativa a la temática tratada, que investiga en profundidad. A partir de ahí elabora una narración, escenificándose ella misma leyendo o canturreando (como en el caso de esta obra) mientras la cámara apunta a la pantalla de su ordenador, que va reproduciendo textos e imágenes fijas o en movimiento. Esquivias graba sus, por así llamarlas, conferencias en una sola toma, sin editar el resultado. Su trabajo posee una cierta cualidad performativa, con la improvisación —y los «accidentes» a los que esta puede abocar— constituyendo una parte fundamental del proceso, que intensifica el énfasis en la idea de la perspectiva individual, subjetiva. Clave en esas narraciones es el interés de la artista por confrontar la Historia con el relato de la experiencia individual, revelando con ello la imposibilidad de contar la historia de una manera lineal, simple u objetiva.

Walking Still consiste en una conferencia en vídeo en la que la artista se centra en una pequeña localidad de Colombia a la que viajó mientras disfrutaba de su beca. Le interesaba sobre todo indagar en el impacto del colonialismo en la cultura, usando los motivos decorativos que encontró en las aceras y poniéndolos en relación con estucos descubiertos en Madrid, pero también en Marruecos, país en el que, al parecer, se habría originado esta técnica. Después, al regresar, mediante Google Street View®, a las calles del pueblo colombiano, Esquivias reflexiona también en nuestra relación con el territorio y en el efecto que la tecnología en red tiene en nuestra percepción del mundo. Esa experiencia, en cierto modo virtual, queda equilibrada por la presencia de dos dibujos ejecutados practicando frottage sobre dos estucos encontrados en Madrid durante su investigación.

Patricia Esquivias builds her stories from memory, anecdotes and information related to a subject matter she has researched extensively. She then elaborates a narrative, and stages herself reading or humming (as is the case in this work) while the camera points to the screen of her computer, which features texts, and either still or moving images. She records her lectures of sorts in one shot and does not edit the resulting footage. There is a performative quality to this undertaking: improvisation—and the resulting mishaps this may imply—is an essential part of this process, as it further stresses the notion of an individual, subjective viewpoint. Indeed, key to these narratives is her interest in confronting History with the tale of individual experience, thus revealing the impossibility of narrating history in a linear, simple and objective fashion. *Walking Still* consists of a video lecture in which the artist focuses on the sidewalks of a small town in Colombia where she travelled during the course of her grant. She was particularly interested in deciphering the effect of colonialism on culture, using the decorative patterns she found on the sidewalks, and relating them to stuccoes she had encountered in Madrid as well as in Morocco, where this technique seems to originate. Returning to the streets of the small Colombian town by way of Google Street View®, Esquivias also reflects on the way one relates to territory and the way networked technology affects one's perception of the world. This somewhat virtual experience is balanced by the physical presence of two frottage drawings the artist executed from two stuccoes she encountered in Madrid in the course of her research.



KARLOS GIL

TOLEDO, ESPAÑA / SPAIN, 1984

L'histoire de l'Ergonomie (La historia de la Ergonomía), 2016

6 elementos: aluminio de baja densidad, fibra de vidrio, plástico y pintura metálica / 6 units: low density aluminum, fiberglass, plastic and metallic paint

50 x 20 x 30 cm. c/u / ea.

Adquirida / Acquired 2017

Karlos Gil es un agudo observador de las formas objetuales y un investigador de los procesos de producción, de los que parte para crear unas instalaciones escultóricas que proponen una reflexión sobre cómo los objetos, al deconstruirse y readaptarse a nuevos usos, pueden acabar convertidos en formas abstractas, sin perder por ello una fuerte sensación de familiaridad. La esencia de esas formas reconocibles ofrece un punto de acceso a la narrativa imaginada por el artista. Ese proceso de «ingeniería inversa» alude también a la diferencia entre la observación empírica del mundo y un medio más abstracto para comprenderlo. Últimamente Gil ha centrado su investigación en la relación entre el desarrollo tecnológico y los principios del mundo natural, deteniéndose en el linde entre lo orgánico y lo artificial, lo natural y lo industrial.

L'histoire de l'Ergonomie se inspira en una serie de anotaciones y bocetos que se remontan al periodo central del siglo XIX y que Karlos Gil encontró en el Science Museum de Londres. Su autor, Jacques Dubosc, formaba parte de un grupo de investigadores entre los que se encontraba Wojciech Jastrzebowski, uno de los fundadores de la ergonomía que se dedicaba a observar la naturaleza para dar forma a objetos para su posterior fabricación. Dubosc buscaba desarrollar una máquina destinada al transporte individual, y su investigación ha sido fuente de inspiración para el diseño de motocicletas. Gil creó en primer lugar un molde de arcilla, con el que realizó después una escultura que remite claramente a la forma del asiento y el tanque de una moto. A partir de esa escultura en resina realizó una réplica casi exacta en aluminio. La muestra del tedioso proceso artesanal ofrece un marcado contraste con el otro elemento de la instalación: un par de parabrisas de motocicleta contemporáneos de producción industrial. Un siglo separa un diseño del otro, pero ambos comparten un proceso de reflexión idéntico: el de concebir formas capaces de aumentar, con ayuda de la tecnología, las capacidades del cuerpo humano.

Karlos Gil is a keen observer of objectual forms and a researcher into production processes, which he leverages to create sculptural installations that reflect upon how objects, when deconstructed and repurposed, can become abstract forms, albeit with a strong familiarity. The essence of these recognizable shapes provides a point of entry into the narrative imagined by the artist. This process of “reverse engineering” also alludes to the difference between the empirical observation of the world, and a more abstract means to understand it. Gil has lately centred his research on the relationship between technological development and the principles of the natural world, focusing on the boundary between the organic and the artificial, the natural and the industrial.

L'histoire de l'Ergonomie takes its cue from a series of notes and sketches dating back to the mid-nineteenth century, which Karlos Gil came across in the Science Museum of London. The author, Jacques Dubosc, was part of a group of researchers, which included Wojciech Jastrzebowski, considered one of the founders of ergonomics. They observed nature in order to shape objects that could be industrially produced. Dubosc was looking into developing a machine for individual transportation and his research has been a source of inspiration for motorcycle design. Gil first produced a clay mould that enabled him to make a sculpture, which clearly evokes the shape of the seat and tank of a motorbike. From this resin sculpture, he was able to derive an almost exact replica made in aluminium. The display of this tedious artisanship process comes into stark contrast with the other element of the installation—a pair of industrially produced contemporary motorcycle windshields. A century probably separates the two designs and yet they pertain to the same thinking process: to conceive forms that can augment the capacities of the human body with technology.



CARLOS IRIJALBA

PAMPLONA, ESPAÑA / SPAIN, 1979

Inercia (Inertia), 2012

Vídeo. 3'44"

Edición / Edition 3/5

Adquirida / Acquired 2014

Carlos Irijalba pone en cuestión las dinámicas de la relación entre la vida humana y su entorno, sea este el de otras formas de vida que conforman la naturaleza, sea el de la cultura. En su obra, Irijalba reflexiona sobre cómo los humanos diseñan los objetos basándose en formas y funciones de la naturaleza, y sobre el intento de acomodar la naturaleza a las necesidades humanas. El resultado es una alteración drástica del medio natural y la creación de un tipo de entorno quimérico en el que se ha vuelto imposible distinguir qué cosas son fruto de la fabricación o alteración humana y cuáles continúan manteniendo su condición natural. Irijalba recurre a la fotografía y el vídeo para documentar acciones o recopilar evidencias. Recientemente ha investigado también con materiales manipulados para crear unas esculturas poseedoras de un cierto aire orgánico que estaría reflejando el deseo humano por replicar la naturaleza con materiales artificiales. Su producción alude también a la noción de los ciclos temporales, de lo geológico a lo efímero.

Característica de la fase inicial de esta investigación es la serie *Twilight*, producida entre 2007 y 2009 y consistente en desplazar un sistema de iluminación generalmente empleado en campos de fútbol o instalaciones similares para convertir, literalmente, una zona del bosque de Irati —uno de los mayores y mejor conservados de Europa— en escenario. Se diría que con esa transformación del bosque en espectáculo se intenta desafiar al orden natural del día y la noche. Irijalba documentó ampliamente esa acción con fotografías y un vídeo.

Aunque Irijalba produjo *Inercia* unos años después de crear el proyecto *Twilight*, ambas series están, de algún modo, interrelacionadas. En este caso filma una toma que avanza de noche por lo que parece una pista forestal, usando un conjunto de focos de gran potencia para iluminar la carretera y/o su entorno inmediato. Bajo esa luz, el paisaje aparece y desaparece en la oscuridad con gran teatralidad y evocación cinematográfica.

Carlos Irijalba questions the dynamics of the relationship between human life and its environment, whether it is the other life forms that constitute nature, or whether it is culture. He reflects upon how human beings have designed objects, inspired by forms and functions found in nature; and how in turn they have attempted to adapt nature to their own needs, thus profoundly modifying it. Humankind has indeed created some kind of a chimeric environment wherein it has become impossible to tell apart that which is human made or altered from that which is still natural. He uses photography and video to document actions or collect evidence. More recently, he has also been researching engineered materials to create sculptures with a definite organic flair, reflecting the human desire to replicate nature, using artificial materials. His body of work also addresses the notion of time cycles, from the geological to the ephemeral.

Typical of an early stage of this research is *Twilight*, a series of works Irijalba produced between 2007 and 2009. It consisted of displacing a lighting system usually found on football fields or similar types of installation, to literally stage an area of the Irati forest —one of the largest and best preserved in Europe— as if to defy the natural order of day and night, and thus turning the forest into a spectacle. He extensively documented this action with photographs and a video.

Although Irijalba produced *Inertia* a few years after the *Twilight* project, both are somehow related. In this instance, he shoots a travelling forward shot on what appears to be a forest road at night, using a powerful set of lights to illuminate the road and/or its immediate surroundings. Under the light, a landscape appears and vanishes again in the dark in a highly theatrical fashion that evokes cinema.



ADRIÀ JULIÀ

BARCELONA, ESPAÑA / SPAIN, 1974

Ejercicio para un paisaje sobreexpuesto (Exercise for an Overexposed Landscape) #1, 2017

Papel fotográfico, marco metálico, cilindro y motor / Photographic paper, metal frame, cylinders and motor

254 x 147,5 x 64 cm

Adquirida / Acquired 2018

La fotografía, el vídeo y el cine son los medios principales con los que Adrià Julià explora la posición de la imagen en nuestra cultura contemporánea. Julià se centra tanto en el tema de la imagen como en la forma en que se ha producido, reflexionando así sobre la importancia del punto de vista, pero también sobre la tecnología empleada para crearla, condicionando con ello claramente nuestra comprensión de la misma. Su preocupación se extiende también a la distribución de la imagen, pues el contexto en el que esta se experimenta es también un factor importante para interpretarla.

Dentro de su constante proceso de investigación Julià se ha mostrado particularmente interesado en los orígenes de la imagen impresa, un interés que le ha conducido a la fotografía y al cine. Esta obra en concreto remite a su descubrimiento de Hercule Florence, un artista y explorador del que podría afirmarse que inventó el concepto del papel fotográfico e incluso el término «fotografía». Viajando en los años treinta del siglo XIX por la selva brasileña en una expedición de científicos y artistas, Florence intentó encontrar nuevos medios con los que registrar el entorno natural que no fueran los dibujos o las notas. Aplicó nitrato de plata a una gran lámina de papel que había dispuesto en tierra, en medio de la selva, exponiéndola un día completo a la luz. Después recurrió a la orina para sellar el papel y detener el proceso químico.

En 2016 Adrià Julià marchó a la selva, y recreó meticulosamente el experimento de Hercule Florence. Ideó una estructura mecánica para presentar la fotografía sin cámara, de gran formato, que instaló en bucle sobre un conjunto de tubos en movimiento. El tiempo del pase completo equivale al tiempo en que el papel estuvo expuesto para crear la imagen. Ese bucle infinito alude tanto a la rotación del planeta como al concepto mismo de imagen en movimiento, esencia del cine.

Photography, video and film are the core media Adrià Julià employs to investigate the status of the image in our contemporary culture. He focuses both on the subject of the image and the way it is produced, reflecting as much upon the importance of the point of view as the technology used to produce it – both significantly affecting one's comprehension of the image. His concern also extends to the way an image is distributed, since the context in which an image is experienced is also an important factor in its understanding.

As part of his ongoing research, Julià has been particularly interested in the origins of the printed image, leading to photography and to cinema. This particular work relates to his discovery of Hercule Florence, an artist and explorer who somehow invented the concept of photographic paper – and invented the term “photography”. Traveling through the Brazilian rainforest in the 1830s as part of an expedition comprising scientists and artists, Florence was seeking new means of recording the natural environment, aside from drawings and notes. He applied silver nitrate to a large sheet of paper he then laid on the floor of the forest, exposing it to the light for an entire day. He then sealed the paper – stopping the chemical process – by using urine. In 2016, Adrià Julià went to the rainforest and meticulously re-enacted Hercule Florence's experiment. He then conceived a mechanical structure to present the large-scale, camera-less photograph, setting it as a loop on a set of moving tubes. The time of its complete revolution equates the time during which the paper was exposed to create the image. This perpetual motion therefore refers to the movement of the planet, as much as it does to the notion of the moving image, which is core to cinema.



JUAN LÓPEZ

SANTANDER, ESPAÑA / SPAIN, 1979

Locals Only, 2019

Cemento sobre muro / Cement on wall

500 x 800 cm

Adquirida / Acquired 2018

Juan López realiza frecuentes intervenciones site-specific en espacios expositivos que son resultado de su exhaustiva investigación del espacio urbano. Difuminando las fronteras entre el espacio arquitectónico de la sala de exposición y el exterior, López, bien desplaza fragmentos del paisaje urbano —como farolas o señales—, bien reintegra elementos procedentes de la calle: grafitis, pinturas murales, etc. Señales callejeras, logos y otros tipos de textos públicos suministran a López formas que luego deconstruye y recontextualiza, despojándolas en el proceso de su significado original.

En *Locals Only* se aplica a las paredes interiores de la sala el cemento que normalmente se utiliza en el exterior. En la pared, vemos fragmentos de letras que en algún momento han formado parte del nombre de una empresa, componiendo aquí algo más parecido a la escritura jeroglífica: unas formas abstractas que hablan de la condición evolutiva del paisaje urbano, de su continuado proceso de descomposición y renovación, como un ciclo vital. Se trata de un tipo de trabajo que remite también a una práctica enraizada en el arte minimalista, deudora, en lo formal, de artistas como Sol LeWitt. La obra provoca en nosotros una reflexión sobre la idea de una encarnación efímera de la obra de arte, que de alguna manera funciona como medio para perpetuarla (la obra puede desinstalarse y reinstalarse infinitamente, pues existe tan solo como un conjunto de instrucciones). Así, lo que en otro tiempo fuera un muro abandonado en la ciudad adopta aquí una nueva apariencia: la de un fresco abstracto en el espacio expositivo.

Juan López often works on site-specific interventions in the exhibition space, which result from his meticulous exploration of the urban space. Blurring boundaries between the architectural space of the gallery and the outside, López either displaces fragments of the urban landscape—such as street lighting or signage—or reinstates elements taken from the streets: graffiti, wall paintings, etc. Street signs, logos, and other public writings provide López with forms which he then deconstructs and recontextualizes, thus divesting them of their original meaning in the process.

Locals Only consists of a kind of cement normally used for outside walls, this time applied onto the inside wall of the gallery. On this wall, fragments of letters that once spelled out the name of a company have become hieroglyphs of sorts: they become abstract forms, spelling out the evolving nature of the urban landscape, its continuous decay and renewal, as a cycle of life. This way of working also refers to a practice grounded in Minimal Art, formally borrowing from the likes of Sol LeWitt. One ponders the notion of an ephemeral incarnation of the work of art, which somehow functions as a mean to perpetuate it (the work can be de-installed and re-installed endlessly, existing only as a set of instructions). Thus, what once was an abandoned wall in the city takes on a new guise as an abstract fresco in the exhibition space.



ROGELIO LÓPEZ CUENCA

NERJA, ESPAÑA / SPAIN, 1959

Lauha (pintura), 2000

Óleo sobre tela / Oil on canvas

130 x 165 cm

Donación del artista / Gift of the artist, 2000

Life, 1988

Óleo sobre tela / Oil on canvas

130 x 195 cm

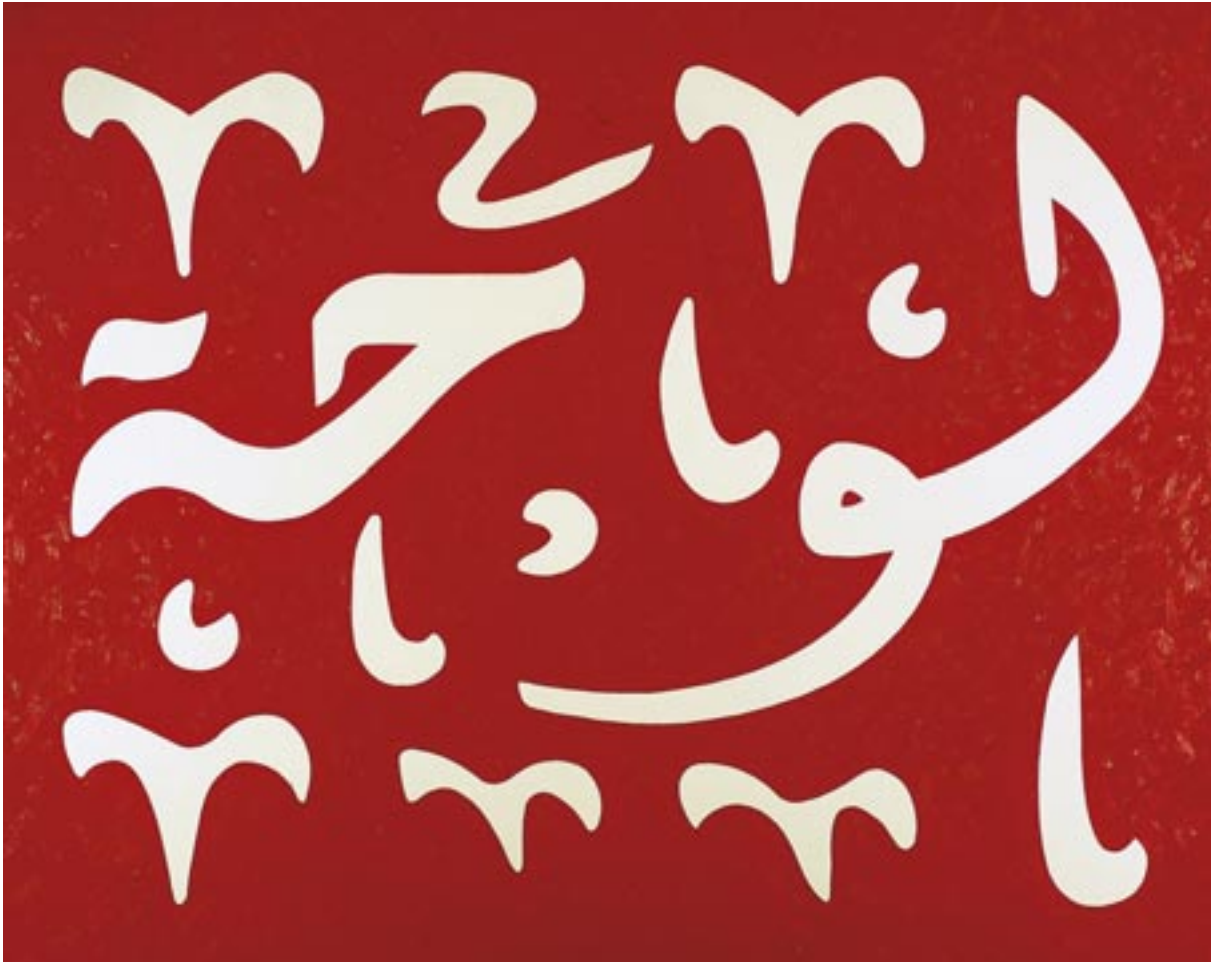
Adquirida / Acquired 2013

La obra de Rogelio López Cuenca está enraizada en su investigación de la palabra escrita y de los múltiples tipos de señalética generados por la cultura contemporánea. Se inició en un colectivo de artistas para desarrollar con posterioridad una estrategia personal que incorpora —en la difusión de su obra— un gran número de modalidades, que van de la publicación a la intervención en el espacio público, sin olvidar las formas artísticas tradicionales de presentación de obra artística en galerías y museos. Su poética plástica, de gran implicación política, mezcla referencias a la historia del arte junto a toda suerte de formatos de la cultura popular. López Cuenca recurre al lenguaje de la publicidad y a otras formas de comunicación corporativa tanto como a los colores primarios del constructivismo ruso, llamándonos con ello la atención sobre los vínculos intrínsecos que existen entre ellos. Aspira a despertar nuestra conciencia sobre situaciones de violencia y discriminación que existieron en el pasado y continúan hoy formando parte de nuestra sociedad. Con la beca que obtuvo al finalizar el pasado siglo, López Cuenca se dispuso a explorar las dinámicas de la relación entre la cultura árabe del Magreb y la cultura española. Nadie puede soslayar la profunda interrelación que existe entre ambas, pero a él le interesó en particular señalar que en lengua árabe «Al Magrib» alude al mundo occidental, mientras en Occidente el término «Maghreb» designa la región septentrional de África: una contradicción en sus términos. Se trata de un giro semántico esencial para la investigación que desde entonces desarrolla. López Cuenca ha continuado utilizando la caligrafía árabe para crear sus composiciones plásticas, un ejercicio que bebe también de la fascinación de la sociedad europea por lo árabe a finales del siglo XIX, ejemplificada por el orientalismo. *Lauha (Pintura)* pertenece a la serie de obras que presentó en 2000 en Itinerarios VII. La caligrafía representada en esta obra es la del término «lauha», pintura en árabe, pero rodeado de unos signos que, si bien sugieren vocales de esa lengua, son en realidad motivos decorativos.

Producida diez años antes, *Life* forma parte de un corpus de obra en el que López Cuenca investiga la estructura de la comunicación visual corporativa a través del logotipo. La nomenclatura de los colores y el tipo de fuente que se utiliza para diseñar un logo constituye un elemento fundamental de la identidad de marca que cada compañía aspira a alcanzar con la máxima eficacia posible de forma que destaque sobre las demás. El ejercicio formal que aquí se plantea es el de crear los tipos más genéricos de logo pero evocando a la vez marcas existentes: ninguno es real ni estaría aludiendo a una actividad económica específica.

The work of Rogelio López Cuenca is rooted in the investigation of the written word and of all kinds of signage produced by contemporary culture. Having first worked in an artist collective, he later developed a personal strategy that incorporates all forms of dissemination of his work, ranging from publications to interventions in the public space as well as more traditional art forms presented in galleries and museum. His politically engaged visual poetry mixes references to art history as well as all forms of popular culture: he uses the language of advertising and other forms of corporate communication as much as the primary colours of Russian constructivism, thus calling our attention to how these are intrinsically linked. He aims at creating an awareness of situations of violence and discrimination that have existed in the past and continue to inform our current society. With the grant he received at the end of last century, López Cuenca set out to explore the dynamics of the relationship between the Arabic culture of the Maghreb and the Spanish one. Indeed, while nobody can ignore the intricacy of the relationship between the two, he was for instance interested to note that, in Arabic language, “Al Magrib” refers to the Western world whereas, in Western culture, “Maghreb” denominates the Northern part of Africa: a contradiction in terms. This semantic shift is core to the investigation he proceeded to carry out. Using Arabic calligraphy López Cuenca kept on elaborating visual compositions. This exercise also took its cue from European society’s fascination with Arabic in the late-nineteenth century, as exemplified by Orientalism. *Lauha (Painting)* is part of the series of works he presented in Itinerarios VII in 2000. The calligraphy in this work refers to “lauha”, the Arabic word for painting. It is however surrounded by signs, which, while evoking Arabic vowels, are actually merely decorative patterns.

Produced about a decade before, *Life* is part of a body of work in which López Cuenca explores the structure of corporate visual communication through the development of logos. The nomenclature of colours and the type of font used for a logo is very much part of the building of brand identity which each company seeks to achieve in the best fashion so that it stands out from the many others. In this instance, the formal exercise is to create the most generic type of logos, while at once evoking existing brands: none of them are real, nor do they seem to refer to any specific economic activity.



RENATA LUCAS

RIBEIRÃO PRETO, BRASIL / BRAZIL, 1971

Caja MHD (MHD Case), 2014

Caja de madera sobre soporte, fotografía lenticular y disco de hormigón / Wood box on support, lenticular photography and concrete disc

132 x 61,5 x 40 cm

Edición / Edition 2/3

Adquirido / Acquired 2015



Renata Lucas trabaja la mayor parte del tiempo con proyectos de gran escala para contextos específicos, que suele producir in situ. Crea también objetos que guardan relación directa con esos trabajos de instalación, funcionando como reliquias o recordatorios. *MHD Case* fue producida como huella de una acción realizada por la artista en 2014 en Río de Janeiro, en un momento en que la principal terminal de autobuses de la ciudad estaba siendo transformada en el nuevo museo de arte contemporáneo. Para reflexionar sobre los cambios urbanos ocasionados por la reconversión del edificio la artista recurre a la apropiación de un elemento característico de la cultura urbana: los frágiles y ligeros exhibidores que los vendedores callejeros utilizan para mostrar sus mercancías. Los diversos elementos expuestos hacen referencia a las diferentes acciones que tuvieron lugar en Río de Janeiro como parte del proyecto y que incluyen una fotografía lenticular con vistas del edificio en sus dos apariencias.

Renata Lucas mostly works on large-scale, context-specific projects, which she usually produced on site. She also produces objects that directly refer to those installation works, which function as relics, or souvenirs. *MHD Case* was produced as a remnant of an action the artist organized in downtown Rio de Janeiro in 2014, during the time when the city's main bus terminal was being transformed into the new museum of contemporary art. The artist has appropriated a typical element of street culture—the lightweight, collapsible displays used by street vendors to showcase their merchandise—to reflect upon the urban changes brought about by the reassignment of the building. The various elements on display refer to the actions that took place in Rio de Janeiro as part of the project, and include a lenticular photograph that offers views of the building in its two different guises.



MATEO MATÉ

MADRID, ESPAÑA / SPAIN, 1964

Desubicado (Disoriented), 2003

Instalación: Cama España, despertador, fotografía y vídeo / Installation: bed shaped as a map of Spain, alarm clock, photography and video

Dimensiones variables / Dimensions variable

Adquirida / Acquired 2014

Mateo Maté recurre a los cánones de la historia del arte y a los acontecimientos y objetos de la existencia cotidiana para explicarse la naturaleza evolutiva de su entorno. Fundiendo referencias a experiencias individuales e íntimas con otras vinculadas a la cultura colectiva, elabora unas inquietantes narrativas que sugieren desplazamiento y con las que invita al espectador a replantearse sus premisas más elementales. Su producción puede adoptar la forma, entre otras, de pintura de paisaje con estampados de camuflaje de distintos ejércitos; de clásicas esculturas de mármol modificadas, o de escudos de armas confeccionados con utensilios de cocina. Esa mezcla de referencias a lo canónico y a lo ordinario apunta asimismo a los efectos de las fronteras difusas entre lo privado y lo público, lo político y lo existencial o lo individual y lo colectivo, y al impacto de esa nueva fluidez sobre las relaciones que mantenemos con otros y sobre el entorno que habitamos.

Desubicado pertenece a una serie de obras inspiradas en la novela de Xavier de Maistre *Voyage autour de ma chambre* (Viaje alrededor de mi habitación), publicada en 1794 y en la que su autor, confinado en arresto domiciliario, decide dar rienda suelta a su imaginación y plantearse cada elemento de su domesticidad forzosa como punto de interés turístico. Maté trata su dormitorio como un lugar de retiro y protección, pero también de fantasía y deseo; como un rico territorio mental. Su cama, en concreto, constituye el lugar de intimidad y descanso por antonomasia; también de sueños y pesadillas. En la habitación de Maté el lecho se ha reconfigurado como un mapa de la Península Ibérica en el que las sábanas se convierten en relieves montañosos y el reloj de la mesilla de noche ha dejado de dar las horas para señalar, en cambio, una dirección, reforzando así la evocación de la idea de viaje. Una fotografía presenta la visión desde arriba de la cama del artista, tomada inmediatamente después de levantarse, pero retocada para asemejarse a un mapa topográfico. Mientras, la proyección de vídeo sobre la pared nos lo presenta como un explorador que deambula desorientado por el paisaje de sus propios sueños.

Mateo Maté refers to both the canons of art history and the common aspects and objects of daily life, to reflect upon the evolving nature of his surrounding world. Blending references to individual and intimate experiences with others related to collective culture, he elaborates eerie narratives that evoke displacement, inviting visitors to reconsider their most basic assumptions. His body of work unfolds as landscape paintings bearing camouflage patterns of various armies; as altered classical marble sculptures; or as coats of arms made out of kitchen utensils, just to name a few. Those mixed references to the canonical and the pedestrian also point to the effects of blurred boundaries between private and public; between political and existential; between individual and collective; and how this new fluidity affects one's relationship with others as well as the realm one lives in.

Desubicado is part of a series of works inspired by *Voyage autour de ma chambre* (A Journey Round My Room), a novel Xavier de Maistre published in 1794, wherein the author, who was under house arrest, decided to let his imagination wander and consider each element of his forced domesticity as a point of touristic interest. Maté addresses the bedroom as a place of retreat and protection, but also a place of fantasy and desire: a rich mental territory. More specifically, the bed is a quintessential locus associated with intimacy and rest, but also dreams and nightmares. In Mateo Maté's bedroom, the bed is reshaped into a map of the Iberian Peninsula, on which the bedsheets become mountain reliefs, while the clock on the night table no longer tells the time, but indicates a direction, further evoking the idea of travel. A photograph presents an overhead view of the artist's bed he took just after getting up, retouched so as to resemble a topographic map; and a video projected on the wall features him as an explorer wandering through the landscape of his own dreams.



JORGE MÉNDEZ BLAKE

GUADALAJARA, MÉXICO, 1974

Du fond d'un naufrage (Desde el fondo de un naufragio), 2011

Ladrillos y libro / Bricks and book

161 x 120 x 106 cm

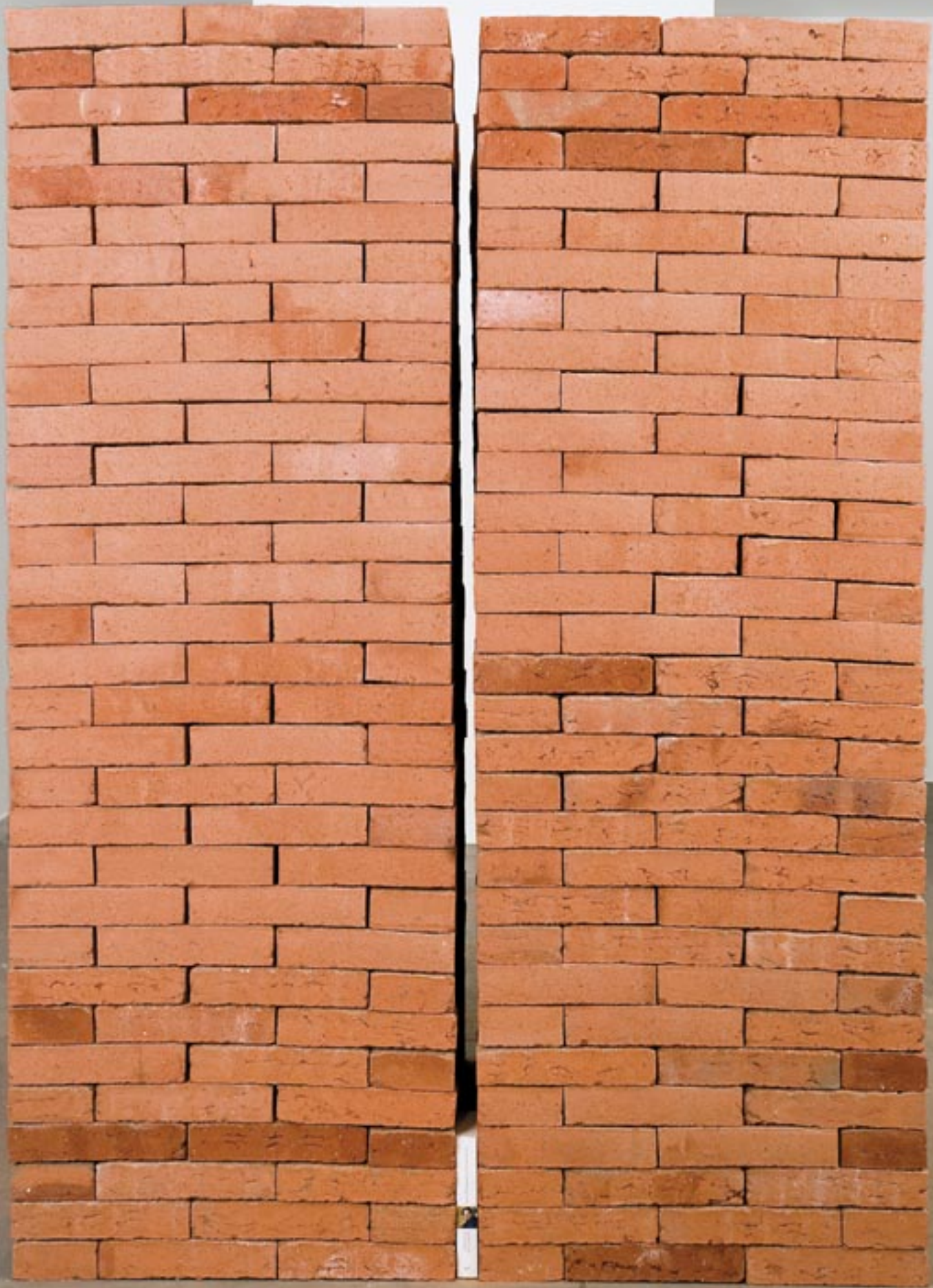
Adquirida / Acquired 2018

Arquitecto de formación y con una fuerte inclinación literaria, ha creado un complejo corpus de dibujos, esculturas, obras sonoras e instalaciones, que indagan en la relación entre literatura y arquitectura, a menudo trasponiendo conceptos entre ambas disciplinas. Méndez Blake tiene una querencia especial por las bibliotecas, no solo como edificios; también por su condición de receptoras, gestoras y organizadoras del conocimiento. En tanto que contenedores, las bibliotecas constituyen también un medio fundamental para la difusión de un contenido que posee una fuerte presencia física. Todo libro guardado en ellas es en sí mismo una estructura, pudiendo por tanto ser evaluado por su mera presencia material. Cabría interpretar el trabajo de Méndez Blake como un sistema de traslación, o quizás de trasposición entre dominios: desde el de la literatura o la arquitectura al del arte.

Du fond d'un naufrage (Desde el fondo de un naufragio) forma parte de un conjunto de obras en las que Méndez Blake lleva los últimos años trabajando, consistentes en unos muros de ladrillo cuyas estructuras se ven afectadas por la inclusión en ellas de libros de alto valor literario, como *El Castillo* o *América* de Franz Kafka y que pueden interpretarse como una presencia simbólica de la biblioteca. Sin embargo, la colocación de los libros supone también una amenaza a la construcción arquitectónica. En ese sentido, los libros —o el conocimiento— son medios disruptivos de un orden de muros que dividen territorios y mantienen a la gente alejada de la cultura. El libro que encontramos en esta obra es una antología de poemas y escritos del poeta simbolista francés Stéphane Mallarmé. El título de este constructo arquitectónico procede de un verso del famoso poema de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Un golpe de dados jamás abolirá el azar).

Trained as an architect, and with a long and strong affinity with literature, Jorge Méndez Blake has unfolded a complex body of drawings, sculpture, sound and installations that addresses the relationship between literature and architecture, often transposing concepts from one to the other. He has been particularly interested in libraries, not only as buildings, but also as recipients, managers and organizers of knowledge. As containers, libraries are also a key means of dissemination of content, with a strong physical presence. Each book it contains is itself a structure, and could therefore be considered for its mere material presence. One could think of Méndez Blake's work as a system of translation, or perhaps of transposition from one realm into the other – from literature and architecture to art.

Du fond d'un naufrage (From the Bottom of a Shipwreck) is part of a body of work Méndez Blake has been working on in the past few years, which consist of brick walls, whose structures are affected by the inclusion of books of high literary value, such as Franz Kafka's *The Castle*, or *Amerika*. Those walls could be read as a symbolic presence of the library. However, the way the books are placed also threatens the integrity of the architectural construct. In that sense, books – or knowledge – are means to disrupt an order of walls that divide territories and keep away people from culture. The book found in this work is a compilation of poems and writings by the French Symbolist poet Stéphane Mallarmé. The title of this architectural construct is drawn from a verse of Mallarmé's famous poem *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (A Throw of the Dice Will Never Abolish Chance).



REGINA DE MIGUEL

MÁLAGA, ESPAÑA / SPAIN, 1977

Isla Decepción (Deception Island), 2017

Vídeo HD / HD Vídeo

Edición / Edition 5 + 1 PA / AP

Adquirida / Acquired 2018

Regina de Miguel crea con dibujos, esculturas, fotografías y filmes unas complejas narrativas en las que analiza, desde distintas perspectivas, la relación entre el espacio (arquitectura, interiores domésticos, el lugar de la memoria) y la identidad personal, cultural o política de las personas que lo habitan. También indaga en los límites, especulativos y ficticios, que existen dentro de los objetos científicos y culturales. Su método se inspira en la investigación científica, observando con meticulosidad y arrojando luz sobre aspectos de la cultura que de otro modo permanecerían en la oscuridad. De Miguel viaja constantemente por el mundo, con frecuencia a lugares situados en los confines de la civilización, como desiertos u otro tipo de territorios con escasa presencia humana.

En 2016 Regina de Miguel tuvo ocasión de participar en una expedición científica a Isla Decepción, una isla volcánica cercana a la Antártida, donde el gobierno español mantiene una estación de investigación. El nombre de la isla procede de una mala traducción del vocablo inglés *deception*, engaño, con el que se bautizó el lugar al constatarse que, a pesar de su aspecto de isla normal, tenía en realidad una configuración anular, algo que los exploradores descubrieron tras pasar por el angosto estrecho que da acceso a una caldera sumergida que constituye uno de los puntos de anclaje más seguros de la zona, lo que, sumado a su localización estratégica, hizo de la isla un lugar codiciado para fines militares, pero también para el comercio y, con el paso del tiempo, para la investigación científica. De Miguel filma la inquietante belleza de un paisaje totalmente desolado, con temperaturas extremas de frío y calor, lo que crea unas condiciones únicas en el mundo. En la isla se dan los extremófilos, formas de vida que han existido durante miles —cuando no millones— de años y que son capaces de soportar condiciones extremas de vida. La artista juega con la idea de enfrentarse ella misma a esas durísimas condiciones tras viajar por barco por mares agitados para llegar ahí. También reflexiona sobre la condición de los seres humanos en un planeta que apenas comprenden y sobre la naturaleza evolutiva de la relación que mantienen con el entorno y las demás formas de vida al adquirir una mayor conciencia y conocimiento. La banda sonora del filme se parece más a la de una película de terror que a la de un documental, y la voz en off ofrece un contexto narrativo a unas imágenes de una cualidad casi pictórica.

Regina de Miguel creates complex narratives using drawing, sculpture, photography and film, in which she analyses the relationship between space (architecture, domestic interior, place of memory) and the personal, cultural or political identity of the people who inhabit it from different perspectives. In a similar fashion, she also analyses the speculative, fictional boundary contained within scientific and cultural objects. Her method borrows from scientific research, as she meticulously observes and uncovers otherwise invisible aspects of culture. She has travelled the world extensively often to the confines of civilization, deserts and other territories where one encounters few human beings. In 2016, Regina de Miguel was given the opportunity to take part in a scientific expedition to Deception Island, a volcanic island located close to the Antarctic where the Spanish government keeps a research station. Deception was named for its peculiar annular shape, only discovered once explorers managed to navigate through the narrow strait that give access to the submerged caldera, one of the safest anchoring places in the area. This, added to its strategic location, made it a coveted military site, but also one for trade, and later, scientific research. De Miguel films the eerie beauty of a completely desolate landscape in which extremes of hot and cold coexist, creating conditions that are unique on the globe. There, one encounters extremophiles – life forms which can withstand extreme living conditions, and which have existed for thousands if not millions of years. She reflects upon the notion of confronting herself with these effectively extreme conditions, having travelled by boat through very rough seas to arrive at this place. She also ponders on the status of human beings on a planet they barely understand, the evolving nature of their relationship to the environment and other living forms as they become more aware, and also to knowledge. The soundtrack of the film is closer to a horror movie than to a documentary and the voiceover provides a narrative context to images with an almost painterly quality.



LETICIA RAMOS

STO. ANTONIO DO PATRULHA, BRASIL, 1976

Historia universal de los terremotos (Universal history of earthquakes), 2017

10 fotografías estroboscópicas, 1 collage fotográfico, 1 grabado y 1 escultura (dispositivo electrónico, motores, arduino, estructura metálica, madera contrachapada, enchufe eléctrico y cable) / 10 stroboscopic photography, 1 photocollage, 1 silver print reproduction and 1 sculpture (eletronic device, motors, arduino, metallic structure, plywood, electric plug and cable)

Instalación. Medidas variables / Installation. Dimensions variable

Adquirida / Acquired 2018

En sus fotografías y filmes, que incorpora también a instalaciones, objetos, publicaciones o performances, Leticia Ramos explora los límites de la producción y la exégesis de la imagen analógica. Su investigación estética se extiende a la invención de nuevos aparatos fotográficos —cámaras, máquinas, maquetas y escenarios— para crear nuevos tipos de imágenes. En ese sentido, su proceso artístico bebe del llevado a cabo por el científico, si bien sus experimentos son esotéricos y no aspiran a llegar a ninguna conclusión científica. Aunque la obra de Ramos parta de hechos reales, las narrativas resultantes son totalmente ficcionales y abstractas. Sus paisajes son ficticios, y sus imágenes, a pesar de registrar acciones concretas y de su condición táctil, a menudo son completamente abstractas, evocando experimentaciones formales llevadas a cabo en el campo de las artes plásticas desde los inicios del siglo XX, al tiempo que su fisicalidad reflexiona sobre la desmaterialización de la imagen que caracteriza al estado actual de la cultura. De algún modo, Ramos crea una nueva evidencia formal bastante expresiva de un mundo en el que cada vez es más difícil distinguir la verdad entre la sobreabundancia de constructos ficticios.

La narrativa de *Historia Universal de los terremotos* se basa en el seísmo y posterior incendio que arrasaron la ciudad de Lisboa en 1775. Se despliega como un conjunto de obras ejecutadas en diversos soportes y dispuestas con cierto desorden en el espacio expositivo, en algunos casos sobre el suelo, como caídas de la pared. Para capturar el movimiento — y la caída— de los objetos y conseguir el efecto terremoto, la artista recurre a la fotografía estroboscópica sobre microfilm. Una foto de un documento histórico —un grabado del interior del Teatro de la Ópera de Lisboa antes de su destrucción— sirve para contextualizar el proyecto mientras un osciloscopio fabricado en el estudio de Ramos, en otro tiempo usado como elemento de atrezzo en algunos de sus experimentos fotográficos, evoca la «gaiola pombalina», una técnica de edificación antisísmica utilizada en la reconstrucción de la ciudad tras la catástrofe de 1775.

Leticia Ramos explores the limits of the production and exegesis of analogue images through photographic and filmic works, which she also develops into installations, objects, publications and performances. Her aesthetic research extends to the invention of new photographic apparatuses —such as cameras, machines, models and sets— to create new kinds of images. In that sense, her artistic process borrows from that of a scientist, although her experiments are esoteric and do not aspire to any scientific conclusion. Her work may originate in actual facts but the resulting narratives are totally fictional and abstract. The landscapes she creates are imaginary. The images, while being concrete recordings of actions and very tactile, are often completely abstract. They evoke the formal experimentations carried out in the field of the visual arts since the early-20th Century, while their physicality also reflects upon the dematerialization of the image that characterizes the current state of culture. Ramos in a way creates new formal evidence which is quite telling of a world wherein distinguishing the truth from the profusion of fictional constructs becomes increasingly more difficult.

The narrative of *Historia Universal de los terremotos* is based on the 1775 earthquake and subsequent fire that destroyed the city of Lisbon. It unfolds as a collection of works carried out in various media and placed in a somewhat disorderly fashion in the exhibition space – some works lie on the floor, as if they had fallen from the wall. She uses stroboscopic photography on microfilm to capture the movement – and fall – of objects, and thus render the effect of an earthquake. A photograph she took of a historical document – an engraving of the inside of Lisbon’s opera house before it was destroyed – contextualizes the project. A studio-made oscilloscope, once used as a prop for some of her photographic experiments, also evokes the “gaiola pombalina,” an anti-seismic construction technique employed to rebuild the city in the wake of the 1775 catastrophe.



FERNANDO SÁNCHEZ CASTILLO

MADRID, ESPAÑA / SPAIN, 1970

Born Again (Renacido), 1999

Dos fotografías y piedra falsa / Two photographs and fake stone
Instalación. Medidas variables / Installation. Dimensions variable
Donación del artista / Gift of the artist 2005

La obra de Fernando Sánchez Castillo parte de una exploración de la historia y de las diversas manifestaciones del orden y el caos en la sociedad. Más específicamente, el artista es conocido por haber creado un gran número de obras que abordan la compleja relación que el pueblo español mantiene con el periodo de la dictadura. Miembro de una generación caracterizada por su escepticismo idealista y estética postheroica, a Sánchez Castillo le interesa encontrar en la comunidad social y artística de hoy un espacio que pueda dar cabida a ideas de utopía y revolución. Producida en 1999 en el Valle de los Caídos, un lugar emblemático para el franquismo, la instalación hace seguimiento a una acción representada en aquel emplazamiento, delante mismo del monumento de triste fama. Consiste en una gran piedra hecha de un material ligero, utilizada durante una performance en la que dos hombres se enfrentan en una lúdica disputa, como encarnando el conflicto que aún pervive entre quienes creen que las auténticas víctimas de la guerra fueron los republicanos, y aquellos que piensan que los caídos en la lucha contra estos últimos deben considerarse mártires de la buena causa.

The work of Fernando Sanchez Castillo is grounded in an exploration of history and the various manifestations of order and chaos in society. More specifically, the artist is known for numerous pieces in which he specifically addresses the complicated relationship the Spanish people maintain with the years of Franco's dictatorship. Part of a generation characterized by idealist scepticism and post-heroic aesthetics, Sanchez Castillo is interested in finding a viable place for the notions of utopia and revolution within the social and artistic community of today. Produced in 1999 at Valle de los Caídos —an emblematic site of Franco's regime— the installation traces an action that took place onsite, with the infamous monument as a background. It consists of a large stone made of light material, used during a performance wherein two men engage in a playful confrontation, as if to incarnate the conflict that continues to exist between those who believe the true victims of the war were the republicans, while others believe that those who fell fighting against them must be considered as martyrs for the good cause.



LEONOR SERRANO RIVAS

MÁLAGA, ESPAÑA / SPAIN, 1986

The dream Follows the Mouth (of the one who interprets it) [El sueño sigue la boca (de aquel que lo interpreta)], 2018

Instalación audiovisual: esculturas y vídeo (2 canales) / Audiovisual installation: sculptures and video (2 channels)

Medidas variables. Dimensions variable

Adquirida / Acquired 2018

Leonor Serrano Rivas se vale de la escultura, la performance, el cine, el dibujo, el audio y el texto para crear unas instalaciones inmersivas de fuerte connotación teatral. Tras formarse como arquitecta, Serrano Rivas eligió emprender el camino de las artes visuales. Sus narrativas tridimensionales funden a la perfección el espacio de las imágenes proyectadas con el espacio expositivo. A menudo, esas composiciones performativas y escultóricas implican el acceso del público a un escenario, desmoronando con ello las jerarquías de la figura/fondo y convirtiendo al espectador, bien en observador, bien en agente activo dentro del espacio. Los elementos escultóricos que vemos a modo de utilería en su material filmico hacen también su aparición en el espacio, rompiendo más aun la división entre lo real y lo imaginado, lo ficcional. *Mimetismo y psicastenia legendaria*, un texto de 1935 del escritor y teórico francés Roger Caillois (1913-1978), constituye la fuente de inspiración principal de la acción coreografiada que se representa en esta pieza de vídeo en dos canales. El ensayo indaga en temas como el mimetismo y el camuflaje y reflexiona sobre los efectos perceptuales vividos por unas criaturas camaleónicas al mimetizarse con su entorno inmediato. De apariencia escénica, la obra comprende dos pantallas situadas frente a frente, entre las que la artista ha colocado unas esculturas de vidrio soplado y metal. Las dos pantallas muestran el mismo vídeo de un grupo de mujeres que interpretan una coreografía de movimientos erráticos que sirve de fondo a una obra inexistente, mientras otra mujer crea, a la manera de una marionetista, el primer plano. Al finalizar la acción, los proyectores se apagan para revelar el conjunto de contenedores, que recuerdan a los empleados por las protagonistas principales del filme, dotando de una sensación de fisicalidad a una acción, por otra parte, desmaterializada. Conviene remarcar también el uso de una gran pantalla que divide en dos el espacio de la instalación, y las dos entradas a la obra imaginadas por la artista: mientras la primera solo da acceso al filme al tiempo que revela su «backstage», la otra deja al descubierto la estructura global de la instalación. Ambas entradas proporcionan una experiencia de la imagen en movimiento francamente poderosa.

Leonor Serrano Rivas employs sculpture, performance, film, drawing, audio and text, to create immersive installations with a strong reference to theatre. Initially trained as an architect, Serrano Rivas then embraced a career in the field of visual arts: her three-dimensional narratives seamlessly blend the space in the projected images with the physicality of the exhibition space. These performative and sculptural compositions often involve the audience entering a stage, thus collapsing figure-background hierarchies and transforming the viewer into a beholder or an active agent in the space. Sculptural elements found as props in the film footage also appear in the space, further breaking the boundary between the real and the imagined, the fictional.

Mimicry and Legendary Psychasthenia, a 1935 text by the French writer and theoretician Roger Caillois (1913-1978), is the core source of inspiration for the choreographed action featured in this two-channel video work. The essay explores themes of mimicry and camouflage, and ponders the perceptual effects these chameleonic creatures experience when blending into the surrounding environment. Serrano Rivas's stage-like work comprises two facing screens between which she has placed a group of blown glass and metal sculptures. The screens show the same video of a group of women performing a choreography of erratic movements, creating a backdrop to a non-existent play, while another woman, like a puppeteer, creates the foreground. Upon the completion of the action, the projectors switch off to reveal the group of vessels, which resemble the ones used by the main protagonists in the film, giving a sense of physicality to the otherwise dematerialized action. Also noteworthy is the use of a large screen that divides the installation space in two, and the two accesses to the work imagined by the artist: while the first only gives access to the film while revealing its "backstage", the other reveals the overall structure of the installation. Both accesses offer a decidedly strong experience of the moving image.



TERESA SOLAR ABBOUD

MADRID, ESPAÑA / SPAIN, 1985

Al Haggara, 2015

Vídeo HD, color, audio / HD Video, colour, audio. 37'

Edición / Edition 1/3

Adquirida / Acquired 2017

Palio de noche (Night Canopy), 2015

Madera, poliuretano y diversos materiales / Wood, polyurethane, and various materials

250 x 120 x 70 cm.

Adquirida / Acquired 2017

Hija de padre español y madre egipcia, Teresa Solar habla árabe, aunque ni lo lee ni lo escribe. Esa circunstancia impregna profundamente una obra en la que todo juega con el tránsito, el lenguaje y sus cambiantes procesos de traducción. Las implicaciones culturales y lingüísticas de la identidad dual de la artista son palpables en su producción, que indaga sin cesar en la transformación de la materia a través de unos objetos híbridos de lo fabricado, lo natural y lo mítico. El imaginario de Solar se caracteriza por una fuerte pulsión narrativa y su proceso creativo a menudo arranca del descubrimiento de una historia o una idea que luego explora en profundidad. Sus exposiciones suelen concebirse como un todo, creando con ellas unos mundos complejos basados en obras literarias de ficción, en la historia natural o en narrativas más terrenas próximas a sus vivencias personales. Para filmar *Al Haggara* Teresa Solar se desplazó a Mokattam, una montaña que de alguna forma ejemplifica la intrincada estratificación cultural de una urbe como El Cairo donde, socialmente, la base la ocupan los coptos, una comunidad cristiana que ha asumido el negocio de reciclar la totalidad de los residuos de la gran ciudad. Conforme se asciende hacia la cima, la montaña se gentrifica, con constructores inmobiliarios creando residencias para una comunidad rica, que vive sin contacto alguno con la minoría copta de la base. Históricamente Mokattam fue también un importante yacimiento minero así como un lugar sagrado para los coptos. El filme se centra en los parientes de Solar que todavía viven en El Cairo, en su mayor parte personas mayores cuyos descendientes se han ido, casi todos, del país. De algún modo, el estado de flujo en el que vive esa familia refleja el de la propia montaña. Solar filmó las imágenes sobre el terreno, pero hay un segundo hilo de ficción que tiene lugar en un estudio y cuyo protagonista, de hecho, lo habita —una capa más de esa existencia en flujo—. *Palio de Noche*, complemento de la película, es una escultura realizada con los elementos del estudio de filmación, cuya presencia física lleva el filme a una tercera dimensión.

The daughter of a Spanish father and an Egyptian mother, Teresa Solar speaks Arabic, although she cannot read or write it. This circumstance has greatly imbued her work, in which everything is a play with transit, language and its changing translation processes. The cultural and linguistic implications of her dual identity are palpable in her work as she constantly explores the transformation of matter, with her objects constituting a hybrid between the manmade, the natural and the mythical. Solar's imaginary has a strong narrative drive and her creative process often begins with the discovery of a story or an idea which she later explores in depth. Her exhibitions usually function as an entire whole, creating complex worlds that either draw from literary works of fiction, Natural History or more terrestrial narratives that are close to her personal story. To shoot *Al Haggara*, Teresa Solar travelled to Mokattam, a mountain that somehow exemplifies the intricate cultural layers of a city like Cairo. From a social standpoint, the bottom is occupied by the Copts, a Christian community which has taken over the business of recycling the entire refuse of the metropolis. As the top of the mountain becomes gentrified, real estate developers create residences for an affluent community who lives completely separated from the Copts. Historically, Mokattam has also been an important mining site as well as a holy place for the Coptic community. The film centres on the part of Solar's family who still lives in Cairo, most of whom are elderly people whose descendants have largely emigrated; the in-flux state of the family somehow echoes the one of the mountain. Solar shot the images on-site, but there is a second fictional thread that takes place in a film set, and whose protagonist is actually an inhabitant of that set – yet another layer of a life in flux. *Palio de Noche (Night Canopy)*, an adjunct to the film, is a sculpture actually made with the elements of the film set, whose physical presence extends the film into the third dimension.



JORGE YEREGUI

SANTANDER, ESPAÑA / SPAIN, 1975

Atajos (Shortcuts), 2015

Instalación. Dimensiones variables / Installation. Dimensions variable

551 fotografías / photographs. 102 x 136 mm. c/u / ea.

Impresión digital láser con revelado químico / Digital laser printing with chemical development (Noritsu QSS 3201). Papel / Paper RC Kodak Endura Premier E

Edición / Edition 1/1 + PA / AP

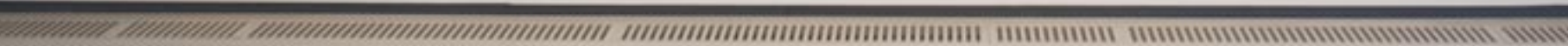
Adquirida / Acquired 2016

Arquitecto de formación, Jorge Yeregui emprendió su carrera artística en el campo de la fotografía, aunque conservando, como docente e investigador, estrechos vínculos con la Arquitectura. La temática de su producción fotográfica, que suele plantear en forma de ensayos visuales, se basa también en su formación y constante investigación arquitectónicas, en las que su perspicaz observación de los entornos y jardines urbanos y de los paisajes alterados por la actividad humana ocupa una posición central. Ese proceso transformativo conduce a un estado a medio camino entre naturaleza y cultura, un constructo que no es del todo ajeno al proceso por el que el fotógrafo transforma un paisaje en imagen. El resultado es la emergencia de un nuevo tipo de naturaleza, evidente muy especialmente cuando toda suerte de formas de vida re-ocupan un territorio en algún momento tomado por los humanos y ahora en situación de abandono. Es el caso de minas o de nuevas urbanizaciones, algunas dejadas a su suerte en mitad de su proceso de transformación a causa de la crisis inmobiliaria que asoló España a finales de la primera década del siglo. En esa línea, en 2006 y 2007 Yeregui produjo una serie titulada *Pre-ruinas*, protagonizada por construcciones y urbanizaciones abandonadas en su fase inicial y que probablemente nunca se llevarán a término.

Atajos es un conjunto formado por más de quinientas fotografías analógicas de pequeño tamaño, que juntas componen una gran imagen abstracta de manera muy parecida a la conformación de la imagen digital mediante píxeles. Vistas de cerca, todas las imágenes representan un espacio en el que un proyecto de desarrollo urbanístico no llegó a materializarse. El resultado es un paisaje de solares vacíos, conectados por una red de carreteras y con el tipo de infraestructura que suele preceder a la construcción de edificios. La estructura reticular de la obra sugiere la red física de conducciones y carreteras que articula los lugares fotografiados y que nos remite a composiciones clásicas de dibujo y pintura, y a los artistas minimalistas y conceptuales que recurrían en su trabajo a la retícula y a otras formas geométricas.

After training as an architect, Jorge Yeregui embraced a career in the field of photography, although he maintains close ties with architecture as a teacher and researcher. The subject of his photographic work, which he usually unfolds as visual essays, is also grounded in his training and continued research: core to it is his keen observation of urban settings and gardens, as well as landscapes that have been altered by human activity. The process of their transformation leads to a state somewhere between nature and culture, a construct that is not far removed from the process in which the photographer transforms a landscape into an image. A new kind of nature emerges, and particularly so when all kinds of life forms re-occupy a territory once taken over by humans and left in disarray. This includes mining sites, or new urban developments, some of which have been abandoned half way in the process of their transformation, due to the severe real estate crisis that hit Spain in the late 2000s. In 2006 and 2007, for instance, he produced a series entitled *Pre-ruinas (Pre-ruins)*, which stage real estate development abandoned at the very beginning, and which will probably never come to completion.

Atajos (Shortcuts) consists of a series of over 500 small analogue photographs which compose a larger abstract image, almost like the way in which pixels form a digital image. Upon close examination, each picture depicts a site where a projected real estate development never came to fruition. The result is a landscape of empty plots of land connected by a network of roads and all kinds of infrastructure usually built before the actual buildings. The grid structure of the work evokes the physical network of pipes and roads that structure the photographed sites. One is reminded of the structure of classical compositions in drawings and paintings, but also the work of Minimal and Conceptual artists who worked with grids and other geometrical forms.



DAVID ZINK YI

LIMA, PERÚ, 1973

Sin título (Untitled), 2013

Impresión en gelatina de plata / Digital prints, silver on jelly

42 x 42 cm. c/u / ea.

Donación del artista / Gift of the Artist, 2013

David Zink Yi nació en Perú de madre china y padre peruano. Recién cumplidos los dieciséis años se trasladó a Berlín. Ese cambio drástico en su vida ha determinado una investigación artística que está constituida por temáticas relativas a la construcción de la identidad cultural, las dinámicas de las estructuras sociales y la relación entre la identidad colectiva y la individual. A Zink Yi le interesan los rituales, pero también los relatos, sonidos y demás elementos definitorios de la cultura y la interacción social. La artesanía es también un elemento esencial en una práctica multidisciplinar, que abarca fotografía, cine, videoinstalaciones multicanal, performance, escultura y cerámica.

A primera vista podríamos confundir estas cuatro fotografías cuadradas en blanco y negro con unos dibujos abstractos. La textura de las imágenes, su composición y la estrategia de presentación elegida por Zink Yi —mostradas sin marco, fijadas directamente a la pared del espacio expositivo— estarían de algún modo conectando formalmente esas fotografías con una práctica artística de carácter más conceptual.

Sin embargo, las fotos forman parte de una serie producida por el artista en 2012, cuando viajaba por la carretera que conecta la localidad montañosa de Chupaca, en Perú, con Cañete, en la costa del Océano Pacífico. El uso intensivo de esa carretera para el transporte, no solo de personas, sino también de la producción minera, deteriora constantemente la carretera obligando a continuas reparaciones rutinarias. Zink Yi documentó meticulosamente los parches de asfalto que iba encontrándose a lo largo de aquella ruta para testimoniar el trabajo intensivo y repetitivo que se requiere para mantener ese medio vital de comunicación. Por su temática, las obras se relacionan con el interés de Zink Yi por documentar aquellos aspectos prosaicos de la existencia cotidiana que mejor definen la condición humana en un país poseedor de una agitada historia de largos años de rebelión y descontento social. En ese sentido, también cabría ver esos parches como heridas cicatrizadas.

David Zink Yi was born to a Chinese mother and a Peruvian father in Peru and moved to Berlin when he turned 16. This drastic change in his life has conditioned an artistic research informed by themes pertaining to the construction of cultural identity, the dynamics of social structures, and the relationship between collective and individual identity. He is interested in the rituals, but also the tales, sounds and other elements that define culture and social interaction. Craftsmanship is also essential to a multi-disciplinary practice that encompasses photography, film, multi-channel video installations, performance, sculpture and ceramics. These four black-and-white square photographs may at first seem to be abstract drawings. The texture of the images, the composition, and the presentation strategy Zink Yi has chosen —the prints are presented without a frame, directly affixed to the wall of the exhibition space— somehow formally link these photographs to a more conceptual kind of artistic practice. However, they are part of a series he produced in 2012, as he travelled down the highway that links the Peruvian mountain town of Chupaca with Cañete, on the shore of the Pacific Ocean. The intensive use of that road to move not only people, but also the products of the mining industry leads to its continuous deterioration and the subsequent routine of constant repair. Zink Yi has meticulously documented the patches of asphalt he has encountered while travelling down the road, as a testimony to the intensive and repetitive labour required to maintain this essential mean of communication. The subject matter relates these works to the interest Zink Yi has had in documenting menial aspects of daily life that best mark the human condition in a country with an intense history of rebellion and social unrest for many years. In that sense, one could also think of the patches as healed wounds of sorts.

