

EL PRESENTE EN EL PASADO

PILAR ALBARRACÍN • ANDREA BLUM • LOUISE BOURGEOIS • JOSÉ MANUEL BROTO • PEDRO DUQUE CORNEJO • VALIE EXPORT • ANDREAS FOGARASI • MARIAJOSÉ GALLARDO • CRISTINA IGLESIAS • VALERIANO LÓPEZ • REINHARD MUCHA • AGUSTÍN DE PEREA Y JUAN DE VALENCIA • TXUSPO POYO • MARTHA ROSLER • ANTONI TÀPIES • ISIDRO DE VILLOLDO

El profesor norteamericano Andreas Huyssen ha señalado cómo en las últimas décadas se ha producido en Occidente un deslizamiento que privilegia la mirada hacia atrás frente a la que ponía el foco en las transformaciones que estarían a punto de llegar. Si la Modernidad fue impulsada por lo que podría denominarse como “futuros presentes”, la Postmodernidad estaría caracterizada por los “pretéritos presentes”.

Esta última noción es empleada en esta exposición, que nace de una realidad que, lejos de ser una oposición, es un complemento a esta institución: el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo tiene su sede en un complejo edificio que no sólo es un Bien de Interés Cultural, sino que forma parte de la Historia y está cargado de historias. El presente, el arte actual, producido en las últimas décadas, se muestra en un recinto del pasado que ha modificando sus funciones con los siglos. Ha sido ermita franciscana, monasterio cartujo desde 1399, cuartel militar durante la invasión napoleónica, fábrica de cerámica de 1841 a 1982, pabellón real durante la Exposición Universal de Sevilla de 1992, posteriormente conjunto monu-

mental y, definitivamente, centro de arte contemporáneo desde 1997.

Aunque la Desamortización llevó a que sus principales obras de arte salieran de los muros de La Cartuja, algunas de ellas permanecieron, se recuperaron o volvieron con el tiempo. Así, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo no sólo es el encargado de conservar y mantener este amplio conjunto monumental, sino que también tutela la colección vinculada a su rica y variada historia, compuesta principalmente por restos arqueológicos, cerámicas, obras en cristal, esculturas y algunas pinturas.

Esta muestra busca indagar cómo el presente se encuentra en el pasado: no sólo es que parta de él, que hunda ahí sus raíces, sino que, mediante diálogos y confrontaciones de obras de las dos colecciones que conserva el CAAC, expuestas en la denominada Zona Monumental –aquella que más conserva el recuerdo de la historia del edificio– pensemos que, como advierte Huyssen, “la memoria siempre es transitoria” y, en tanto que cuestión pública, “está sometida al cambio –político, generacional e individual–”.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo | 17 ABR. 2015 – 17 ABR. 2016 | Sesión expositiva: 25 ANIVERSARIO



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE



THE PRESENT IN THE PAST

PILAR ALBARRACÍN • ANDREA BLUM • LOUISE BOURGEOIS • JOSÉ MANUEL BROTO • PEDRO DUQUE CORNEJO • VALIE EXPORT • ANDREAS FOGARASI • MARIAJOSÉ GALLARDO • CRISTINA IGLESIAS • VALERIANO LÓPEZ • REINHARD MUCHA • AGUSTÍN DE PEREA Y JUAN DE VALENCIA • TXUSPO POYO • MARTHA ROSLER • ANTONI TÀPIES • ISIDRO DE VILLOLDO

American professor Andreas Huyssen has remarked that, in recent decades, the perspective of Western culture has shifted, turning back to the past rather than focusing on impending transformations in the immediate future. While modernity was driven by what we might call “present futures”, postmodernity seems to be obsessed with “present pasts”.

The latter concept is used in this exhibition to denote a reality which, though seemingly contradictory, is in fact complementary: the place that the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo calls home is not only a unique building on Spain’s National Heritage List but also part of our history with a thousand stories to tell. The present—contemporary art from the last few decades—is displayed in a structure from the past. Over the centuries, this site has served a number of purposes: Franciscan chapel, Carthusian monastery after 1399, military barracks during the Napoleonic invasion, porcelain factory from 1841 to 1982, royal pavilion during Expo ‘92 Seville and, finally, contemporary art centre since 1997.

Although many of the most important artistic treasures were removed from the monastery during the Ecclesiastical Confiscations of 1836, some works remained, were recovered or returned in time. Consequently, the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo is responsible not only for preserving and maintaining this sprawling historic monument but also for safeguarding a collection of objects associated with its rich and varied history, consisting primarily of archaeological artefacts, pottery, glass objects, sculptures and a number of paintings.

This exhibition attempts to explore how the present exists in the past. The present is undoubtedly part of the past, rooted in its rich soil, but by allowing works from the CAAC’s two collections to converse and confront each other in the “Monument Zone”, an area filled with reminders of the building’s fascinating past, we also hope to show that, as Huyssen has noted, “memory is always transitory” and, in its public facet, “subject to change—political, generational, individual”.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo | APR. 17. 2015 – APR. 17. 2016 | Exhibition Session: 25th ANNIVERSARY



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE



IGLESIA / Dispositivos

El filósofo francés Gilles Deleuze definió en 1988 qué es un dispositivo: “máquina para hacer ver y máquina para hacer hablar”. Así, en el espacio principal del antiguo Monasterio de la Cartuja se han reunido dispositivos para ver y ser vistos, para cantar o escuchar. Por una parte, la sillería de coro desde la que asistían a la oración los hermanos legos que realizaban los trabajos productivos, diferenciados de los padres, que se dedicaban a la contemplación, lectura espiritual y rezo. Realizada entre 1697 y 1702 por Juan de Valencia y Agustín de Perea, este último discípulo de Pedro Roldán, por primera vez se muestra en su emplazamiento original desde que fuera desmontada por Charles Pickman al convertir el monasterio en fábrica de cerámica a mediados del siglo XIX.

En relación con esta obra patrimonial, se presentan tres instalaciones contemporáneas. Por un lado, la concebida por Andrea Blum para la visualización de vídeos en la que pueden verse, en contraposición a la ausencia de mujeres en estos espacios en la época monástica, obras de tres mujeres artistas: VALIE EXPORT, Martha Rosler y Pilar Albarracín. Por otra parte, en la zona del altar se presenta una videoinstalación de Andreas Fogarasi, un cubo en el que, estableciéndose una relación singular entre el espectador y el film, puede visualizarse uno de los trabajos de su serie dedicada a los antiguos centros culturales comunistas de Budapest que, como consecuencia de los cambios políticos y sociales, han tenido usos antagónicos. Finalmente, la obra de Reinhard Mucha entronca con la tradición conceptual, pero también tiene relación con el mobiliario. Por un lado en apariencia, pues guarda cierta similitud con una estantería invertida o vitrina cegada, y por otro desde el punto de vista constructivo, pues está realizado reutilizando materiales procedentes de los espacios expositivos, como contrachapado, cristal serigrafiado y telas de aspecto envejecido.

Todas las obras reunidas en este espacio guardan además una relación directa con la arquitectura –pues todo dispositivo al fin y al cabo lo es- y dialogan no solo entre ellas, sino también con el emblemático lugar en el que se encuentran, la antigua iglesia de lo que fue el monasterio cartujo.

Yolanda Torrúbia

CHURCH / Apparatuses

In 1988, French philosopher Gilles Deleuze defined the apparatus or *dispositif* as a machine “which makes one see and speak”. Various apparatuses for seeing and being seen, for singing or listening have been assembled in the main section of the former Monastery of La Cartuja. The first is the choir stall where the order’s lay members sat during prayers. While the monks spent their time in meditation, scripture reading and prayer, the lay members did chores and productive work. Created between 1697 and 1702 by Juan de Valencia and Augustín de Perea (a disciple of Pedro Roldán), the stall is now being shown in its original location for the first time since Charles Pickman had it removed in the mid-19th century, when he turned the monastery into a porcelain factory.

This historical heritage piece is accompanied by three contemporary installations. The first is a video viewing station devised by Andrea Blum, which counters the absence of women in these areas during the monastery’s heyday with works by three women artists: VALIE EXPORT, Martha Rosler and Pilar Albarracín. The altar contains a video installation by Andreas Fogarasi, a cube that establishes a unique relationship between the film and viewers as they watch a piece from his series dedicated to Budapest’s old communist cultural centres which, as a result of socio-political changes, have been used for very different purposes. Finally, a work by Reinhard Mucha ties in to conceptual tradition but is also related to furniture, in terms of its appearance—in a way it resembles an inverted bookshelf or closed display case—and from a constructive point of view, as he made it by reusing materials from the exhibition rooms, such as plywood, screenprinted glass and aged fabrics.

Moreover, all of the works in this space are directly related to architecture—as all apparatuses ultimately are—and dialogue not only with each other but also with their iconic setting, the old church of what was once the Carthusian monastery.

Yolanda Torrubia

AGUSTÍN DE PEREA Y JUAN DE VALENCIA
Sillería de coro (Coro de Legos), 1697 – 1702
Choir Stalls (Lay Brothers Choir)

Madera de roble, caoba y pino tallada sin policromar
Medidas variables (450 x 548 x 620 cm cada módulo)

ANDREA BLUM (Nueva York, EE.UU, 1950)

***Video Viewing Station*, 1995**

Estación para la visualización de vídeos

Madera aglomerada

675 x 225 cm

Vídeos expuestos:

MARTHA ROSLER (Nueva York, EE.UU, 1943)

***Semiotics of the Kitchen*, 1975**

Semióticas de la cocina

Vídeo, b/n, sonido

6' 9"

VALIE EXPORT (Linz, Austria, 1940)

***Touch Cinema*, 1975**

Cine táctil

Vídeo, b/n, sonido

1' 8"

PILAR ALBARRACÍN (Sevilla, 1968)

***Lunares*, 2004**

Dots

Vídeo, color, sonido

1' 26"

REINHARD MUCHA (Düsseldorf, Alemania, 1950)

***Bantin*, 2003**

Instalación. Madera, aluminio, cristal,
esmalte aplicado en el reverso del cristal, tela
de algodón y alfombra

153,67 x 407,67 x 44,77 cm

ANDREAS FOGARASI (Viena, 1977)

***Kultur und Freizeit - Periphery*, 2006**

Cultura y ocio - Periferia

Videoinstalación.

2 módulos de madera: 250 x 285 x 210 cm y 210 x 285 x 45 cm

Vídeo, color, sonido

6' 4"

CAPILLA DE SANTA ANA / **Espiritualidad**

“Espiritual”, según el diccionario, es alguien muy sensible y poco interesado por lo material. En esta sala se reúnen dos tipos de piezas muy diferentes, pero paradójicamente paralelas, por cuanto pueden ser calificadas como obras espirituales, esto es, que no reflejan algo prosaico, cotidiano, mundano.

Como en cualquier convento católico, en la Cartuja de Santa María de Las Cuevas (ss. XV–XIX) abundaban las imágenes de culto. Especialmente en algunas zonas de Italia y en España se generó durante el Barroco una especialidad escultórica, la talla en madera, que proporcionaba, gracias a la posterior policromía (realizada generalmente por pintores), unas realizaciones de gran naturalismo que se destinaban no sólo a transmitir a los fieles los misterios de la fe (la Biblia de los iletrados), sino también a suscitar la piedad y la oración. En ese sentido, es interesante señalar, que este mismo espacio albergó una obra maestra, el *Cristo de la Clemencia*, de Martínez Montañés, hoy en la catedral de Sevilla. En realidad los grandes escultores de la escuela sevillana trabajarían para el monasterio, como Juan de Mesa, Pedro Roldán y su nieto, Pedro Duque Cornejo, del que vemos aquí algunas obras.

José Manuel Broto es un pintor comprometido férreamente con el lenguaje de la abstracción, en su vertiente lírica y expresiva. De él se ofrece una selección con unos títulos de evocación muy espiritual. Se realizaron a raíz de la conmemoración del IV centenario de la muerte de San Juan de la Cruz.

A pesar del tiempo que las separan y de que sus caminos comunicativos son opuestos (naturalismo/abstracción) estas esculturas y pinturas presentan un hilo conductor que las conectan armoniosamente: cada una de ellas es una plataforma de elevación conceptual.

Juan Bosco Gallardo

SAINT ANNE'S CHAPEL / **Spirituality**

According to the dictionary, a “spiritual” person is someone not concerned with material values or pursuits. This gallery brings together two types of pieces that are very different yet paradoxically parallel to each other, as they can both be called spiritual works in the sense that they do not reflect anything prosaic, material or mundane.

The Carthusian Monastery of Santa María de Las Cuevas (15th-19th century), like any closed Catholic community, contained an abundance of sacred images. During the Baroque period, a number of sculptors, particularly in Spain and certain parts of Italy, specialized in wood carving. This method allowed artists to create highly lifelike images, enhanced by the addition of polychromy (usually done by painters), which were intended not only to instruct the devout in the mysteries of the faith by illustrating the Bible for the illiterate, but also to move people to piety and prayer. It is interesting to note that this very space housed a masterpiece, a carving by Martínez Montañés depicting *Our Lord of Mercy*, now in the Cathedral of Seville. In fact, all the great sculptors of the Seville School worked for the monastery at one time or another, such as Juan de Mesa, Pedro Roldán and his grandson Pedro Duque Cornejo, who is represented here by several pieces.

The painter José Manuel Broto is an uncompromising devotee of the language of abstraction in its most lyrical, expressive form. The selected works shown here bear titles that are unmistakably evocative of the spiritual realm and were produced to mark the 400th anniversary of the death of St. John of the Cross.

Despite the centuries that separate them and the fact that their communicative channels are polar opposites (naturalism v. abstraction), these sculptures and paintings have one thing in common that creates a harmonious connection: each is a platform of conceptual elevation.

Juan Bosco Gallardo

JOSÉ MANUEL BROTO

(Zaragoza, 1949)

De izquierda a derecha:

From left to right:

1. ***Alma***, 1991
Soul
2. ***Paso***, 1991
Step
3. ***Pasión***, 1991
Passion
4. ***Lumbre***, 1991
Fire
5. ***Sabiduría***, 1991
Wisdom
6. ***Mundo***, 1991
World
7. ***Vuelo***, 1991
Flight

Acrílicos sobre lienzo
300 x 260 cm

PEDRO DUQUE CORNEJO

(Sevilla, 1677 – Córdoba, 1757)

De izquierda a derecha:

From left to right:

1. **San Bruno.** Primer tercio s. XVIII
Saint Bruno
Madera tallada policromada y estofada
95 x 46 x 38 cm

2. **Dolorosa.** Primer tercio s. XVIII
Lady of Sorrow
Madera tallada policromada y estofada
195 x 100 x 45 cm

3. **San Juan Bautista.** Primer tercio s. XVIII
Saint Jean Baptiste
Madera tallada policromada y estofada
177 x 85 x 72 cm

4. **San Hugo.** Primer tercio s. XVIII
Saint Hugh
Madera tallada policromada y estofada
97 x 40 x 35 cm

CAPILLA DE PROFUNDIS / Cruces

El espacio de esta sala, tal como indica su denominación histórica, *De profundis*, está cargado de una solemne gravedad. Durante más de tres siglos los cartujos velaron aquí a sus difuntos. Con la exposición de una obra de uno de los pintores contemporáneos más profundos, Antoni Tàpies, se refuerza dicha inercia procedente del pasado hacia la hondura.

Este cuadro lo realizó con motivo de la celebración del IV centenario de la muerte de uno de los mayores poetas de la lengua española, San Juan de la Cruz. De hecho, en la composición, Tàpies escribió claramente su nombre (ángulo inferior derecho) y eligió como fondo, el color marrón, propio del hábito carmelita. En sus modestas dimensiones, el cuadro es un ejemplo perfecto de las realizaciones de Tàpies, el cual introdujo la materia como elemento esencial del lenguaje pictórico, frente a la tradicional primacía de la forma y el color. A cambio, el artista ofrece otros recursos plásticos, como las texturas, los objetos adheridos y los símbolos de interpretación ambigua. Tàpies es también el pintor del cuerpo fragmentado, sintiendo especial atracción por los pies, unas extremidades tan útiles como las manos que, sin embargo, no gozan del mismo reconocimiento.

La cruz es uno de los símbolos más utilizados por la humanidad cuyo sentido más genérico es la unión de lo material y lo espiritual. Tàpies también utiliza la cruz de tau, por coincidir con la inicial de su apellido y el nombre de su mujer, Teresa.

En la antigüedad la cruz hacía referencia a un instrumento de tortura, que solo con la llegada del cristianismo se reconvirtió en un símbolo positivo, en concreto de la Salvación. Isidro de Villoldo realizaría este calvario (Crucificado con la Virgen y San Juan) a finales del siglo XVI para el ático del retablo de la iglesia.

Juan Bosco Gallardo

DE PROFUNDIS CHAPEL / **Crosses**

This hall, as its historical name of *De profundis* suggests, is a space steeped in sober solemnity. For more than three centuries, the Carthusians mourned their dead here. This historical focus on depth is emphasized with the display of a work by one of the most profound contemporary painters, Antoni Tàpies, in this room.

Tàpies created the painting on the occasion of the 400th anniversary of the death of St. John of the Cross, one of the greatest Spanish-language poets of all time. He even wrote the saint's name quite clearly in the lower right-hand corner of the composition, and deliberately used the brown of the Carmelite habit as his background. This painting of modest dimensions is a perfect example of Tàpies's style, characterized by the use of matter as an essential element of pictorial language. Disregarding the conventional primacy of form and colour, he introduced other plastic resources such as textures, objects stuck to the canvas and symbols of ambiguous significance. Tàpies also loved to paint the fragmented human body and was especially fascinated by feet, extremities which are just as useful as hands yet generally do not receive the same attention or consideration.

The cross is one of the most widely used symbols in human culture, whose most generic meaning is the union of the material and the spiritual. Tàpies also used the tau cross because it matched the first letter of his surname and his wife's name, Teresa.

In Antiquity, the cross was a symbol of torture, and only with the advent of Christianity did it become a positive symbol, specifically of salvation. Isidro de Villoldo created this Calvary scene (Crucified Christ with the Virgin Mary and St. John) in the late 16th century for the pinnacle of the church's altarpiece.

Juan Bosco Gallardo

ISIDRO DE VILLOLDO (? - Sevilla, 1560)

Calvario, 1550 – 1560

Calvary

Madera tallada, policromada y estofada

Medidas variables

ANTONI TÀPIES (Barcelona, 1923 – 2012)
IV Centenario de San Juan de la Cruz, 1991
The Fourth Centenary of Saint John of the Cross

Acrílico sobre tela
80 x 60 cm

SACRISTIA / Refugio e histeria

Para los cartujos la Virgen era su madre protectora. De hecho, en este espacio, la antigua sacristía, uno de los tres lienzos de Zurbarán que se ubicaban exactamente en las molduras de yeserías conservadas, estaba dedicado a Santa María de Las Cuevas, la titular de su fundación. El cuadro, que puede verse en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, junto a los otros dos que componen la serie dedicada a la vida o virtudes cartujas, reproducía la iconografía medieval de la Virgen de la Misericordia, es decir, una madre bondadosa que, bajo la capa protectora de su manto, cobija y da calor a sus hijos.

Para Louise Bourgeois esta idea de la madre como refugio asume una iconografía muy distinta en la forma de su célebre araña, la cual, con su capacidad de tejer (como ella misma tejía reparando los fragmentos de los tapices en el taller familiar) pasa a ser una metáfora de la reparación y la sanación. Bourgeois fue una niña con carencias afectivas muy significativas. Sufrió el machismo de su padre, el cual solía “sustituir” a su madre por otras mujeres, incluso en el seno del propio hogar familiar. Por ello, la casa, la arquitectura como escenario o contenedor de los vínculos y relaciones humanas, asume en su obra una grandísima carga psicológica y emotiva.

Las celdas o células como ésta también son estructuras arquitectónicas alegóricas. A través de ellas genera espacios simbólicos donde Bourgeois se protege del pasado encerrando en ellos sus fantasmas y deseos. Como en los sueños, se confunden las vivencias y los anhelos más íntimos. En la manta del lecho puede leerse *Je t'aime*, (te amo), que como un castigo escolar repetido 1.000 veces, parece reafirmar su historia de desamparo.

Juan Bosco Gallardo

SACRISTY / **Refuge and Hysteria**

The Carthusian monks saw the Virgin Mary as their mother and guardian. In fact, in this space, the former sacristy, one of the three Zurbarán canvases precisely framed by the extant plaster mouldings featured Our Lady of the Caves, to whom the monastery was dedicated at its founding. This painting, now on display at the Museo de Bellas Artes of Seville, and the other two in the series devoted to the Carthusian life or virtues depicted the medieval iconography associated with Our Lady of Mercy—in other words, with the idea of Mary as a gentle mother who spreads her protective cloak over her children, giving them warmth and shelter.

For Louise Bourgeois, this idea of the mother as a refuge takes on the very different iconographic form of her famous spider, whose ability to spin and weave (like the artist herself, who wove and repaired the fragments of old tapestries in her family workshop) becomes a metaphor for restoration and healing. Bourgeois's childhood was marked by significant emotional deprivation. She suffered the chauvinistic behaviour of her father, who often “replaced” her mother with other women, even in the sanctity of their family home. Consequently, the concept of the home and architecture as a stage or container of human bonds and relationships is charged with intense psychological and emotional meaning in her oeuvre.

Cells like this one are also allegorical architectural structures. With them Bourgeois creates symbolic spaces where she protects herself from the past by locking her ghosts and desires inside. As in dreams, her life experiences and her deepest longings intermingle and overlap. On the blanket covering the bed we read the words *Je t'aime* (I love you), repeated over and over again like a phrase imposed as punishment on a naughty pupil, which seems to reaffirm her history of emotional neglect.

Juan Bosco Gallardo

LOUISE BOURGEOIS (Paris, Francia 1911 – Nueva York, EE.UU, 2010)

Cell (Arch of Hysteria), 1992 – 1993

Celda (Arco de histeria)

Acero, bronce, madera, hierro colado y tela

Medidas variables

CAPILLA DE LA MAGDALENA / **Ideal de transparencia**

Los primeros vidrios destinados a albergar líquidos proceden del antiguo Egipto, de alrededor del año 1500 a. C. Desde entonces este material ha sido un compañero del ámbito doméstico muy valorado por el hombre, pues su principal característica, la transparencia, es una propiedad física con unas consecuencias prácticas evidentes y una repercusión en el plano conceptual enorme. Por ello, más allá de la fragilidad inherente a su constitución, las cosas realizadas en vidrio han sido siempre elementos de gran consideración. Ni siquiera la Revolución Industrial y la consecuente producción masiva, ha logrado desprender a este material de sus connotaciones simbólicas.

Junto a unas piezas arqueológicas halladas en nuestra sede, ofrecemos una obra que homenajea una de las creaciones artísticas más importantes de la era contemporánea, *La mariée mise à un par ses célibataires, même*, (*La casada puesta al desnudo por sus solteros, incluso*) de Marcel Duchamp. Conocida como *El gran vidrio*, se trata de una metáfora sobre el deseo como fuerza de creación y constituye, junto a los *Étant Donnés*, las dos piezas clave sobre las que gira toda la producción de este pionero de las vanguardias históricas.

Txuspo Poyo es un artista multidisciplinar, que en 2007 realizó esta animación titulada *Delay Glass*. El aspecto del *Gran vidrio* original puede apreciarse al final de la película; se trata de figuras metálicas planas escasamente policromadas, embutidas en dos paneles de vidrio, los cuales presentan una división horizontal, que separa el dominio femenino (arriba) del masculino (abajo). En esta realización de Poyo se observan detalles muy significativos del *Gran vidrio* y su hacedor, como la evocación al ajedrez; las sombras que proyectan las figuras; la música *Erratum*; y, sobre todo, el hecho en sí de haber sugerido una dimensión más (3D) para esta gran metáfora del amor.

Juan Bosco Gallardo

THE MAGDALENA'S CHAPEL / Archetype of Transparency

The first glass vessels for holding fluids were produced in Ancient Egypt around 1500 BC. Ever since, glass has been a highly prized staple of human domestic life, for its distinguishing feature of transparency is a physical property with obvious practical benefits and tremendous conceptual ramifications. This, combined with their inherent fragility, explains why glass objects have always been held in great esteem. Not even the Industrial Revolution and the consequent spread of mass production has managed to divest this material of its symbolic connotations.

In this space, archaeological artefacts found at the museum's current home are presented alongside a work that pays tribute to one of the most important artistic creations of the contemporary era, *La mariée mise à un par ses célibataires, même* (The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even), by Marcel Duchamp. Also known as *The Large Glass*, this piece is a metaphor for desire as a creative force and, together with *Étant Donnés*, forms the substantive core around which the entire output of this early avant-garde pioneer revolves.

Multidisciplinary artist Txuspo Poyo created this animated film entitled *Delay Glass* in 2007. The original *Large Glass* makes an appearance at the end of the film, where we see flat, faintly coloured metal figures sandwiched between two panes of glass, with a horizontal line that divides the female domain above from the male realm below. Poyo's production contains a number of telling references to *The Large Glass* and its creator, such as the allusion to chess, the shadows cast by the figures, the sound of *Erratum Musical* and, above all, the very fact of suggesting another dimension (3D) for this great metaphor for love.

Juan Bosco Gallardo

Piezas de vidrio de la época del monasterio, s. XV?

Glass pieces from the monastery period

Botellas globulares, ampollas, vasos, copas y jarrones decorados
Varias medidas

TXUSPO POYO (Alsasua, Navarra, 1963)

Delay Glass, 2007

Cristal en retardo

Video, color, sonido, 8' 30"

Video, color, sin sonido, 7' 30"

BACHELORS (SOLTEROS)

Cuirassier (Coracero) – Flunky, Liveried Siervant (Lacayo, siervo liberado) – Busboy/
Waiter's Assistant (Ayudante de camarero) – Undertaker (Enterrador) – Priest
(Sacerdote) – Policeman (Policía) – Gendarme (Gendarme) – Department Store
Delivery Boy (Repartidor de grandes almacenes) – Stationmaster (Jefe de estación)

REFECTORIO / Cerámica

La sede del CAAC ha estado vinculada durante toda su historia al trabajo de la cerámica. Antes de fundarse el monasterio, en el lugar que hoy ocupa, rico en barros y arcillas, se instalaron numerosos hornos alfareros almohades. De hecho parece que fue en uno de ellos donde en 1248 apareció la imagen de la Virgen que se denominó “de las Cuevas”, cuyo descubrimiento propició la fundación del monasterio en 1399. Durante el tiempo de uso monástico, la cerámica estuvo presente tanto en la decoración de las estancias, como muestran los paneles de azulejería de este refectorio de finales del siglo XVI y XVII, como en el uso diario, de las que pueden verse en la vitrina algunos ejemplos. Tras la Desamortización de Mendizábal, el edificio fue adquirido por el comerciante inglés Charles Pickman, quien instaló una fábrica de loza y porcelana china que funcionó durante casi 150 años y de cuya producción pueden verse elementos por todo el edificio.

Posteriormente, tras la rehabilitación del edificio y su conversión en sede del CAAC en 1997, no sólo han sido mostrados en él trabajos contemporáneos realizados en cerámica, sino que también han ingresado obras de este material en la colección, como *Paseo de la Bomba* de Valeriano López. Esta última instalación está compuesta por piezas y fragmentos de cerámica distribuidos de modo anárquico como surgidos de una explosión. Realizados por artesanos granadinos siguiendo la técnica tradicional conocida como Fajalauza, pintada y vidriada, presentan los típicos colores azules y verdes, pero el artista ha manipulado las que están completas y ha sustituido el motivo central que suele ser, la fruta de la granada, por una granada de mano, aludiendo, como él mismo afirma, al “nombre en guerra” de la ciudad. Los trozos rotos repartidos por paredes y suelo sí contienen el motivo original de la fruta, negando de esta forma este emblema como insignia de la historia gloriosa de Granada y estableciendo así un juego contradictorio entre nombre y símbolo, con las luchas y guerras que han tenido lugar en la misma.

Yolanda Torrubia

REFECTORY / Pottery

Throughout its history, the home of the CAAC has been associated with the pottery and ceramic industry. Before the monastery was founded, numerous Almohad pottery kilns were built on the clay-rich spot where it now stands. An image of the Virgin Mary, known as “Our Lady of the Caves”, is said to have appeared in one of those kilns in 1248, prompting the establishment of a monastery there in 1399. During the years of monastic activity, ceramics were present in both the decoration of the rooms, as illustrated by the wall tile panels in this refectory from the late 16th and 17th centuries, and in objects for daily use, some examples of which can be seen in the display case. After Mendizábal’s Ecclesiastical Confiscations, the building was acquired by the English merchant Charles Pickman, who opened a ceramic and porcelain factory that remained active for nearly 150 years, producing items that can be found throughout the premises.

Later, after the building was restored and converted for use as the CAAC’s headquarters in 1997, contemporary pottery pieces were exhibited in the galleries and ceramic works even entered the museum’s collection. A case in point is *Paseo de la Bomba* by Valeriano López, an installation consisting of pottery pieces and shards distributed haphazardly like the aftermath of an explosion. Produced by Granada artisans using the traditional technique known as *Fajalauza*, the painted and glazed pieces are decorated in the typical blues and greens of this style, but the artist has manipulated those that are not shattered, replacing the central motif—usually a pomegranate, *granada* in Spanish—with a hand grenade (also called a *granada*), which he explains as an allusion to the city’s *nom de guerre*. However, the broken shards scattered across the walls and floor do retain the original fruit motif, thereby negating this emblem as an insignia of Granada’s glorious past and playing with the contradiction between name and symbol to reference the struggles and battles fought there through the ages.

Yolanda Torrubia

Piezas de cerámica de la época del monasterio, s. XV?

Pottery pieces from the monastery period

Barro cocido y porcelana realizados en torno. Decoración con esmaltes y óxidos
Varias medidas

Escudo cerámico de Gonzalo de Mena, s. XVI

Ceramic Coat of Arms of Gonzalo de Mena

Barro cocido pintado con óxidos
30 x 23 x 3 cm

VALERIANO LÓPEZ (Huéscar, Granada, 1963)

Paseo de la Bomba, 2005 – 2006

Instalación con piezas de cerámica popular granadina intervenida
Medidas variables

CAPILLA DE SAN BRUNO y ORATORIO DE SANTA CATALINA / **Vegetal**

Los elementos vegetales ornamentales han sido un tema constantemente representado a lo largo de la historia del arte y de la arquitectura. En este edificio pueden verse múltiples ejemplos en diversas técnicas como cerámica, piedra, madera o, como en estos capiteles, mármol. Estas piezas fueron recuperadas en la excavación que se realizó en el monasterio con motivo de su rehabilitación (1986 – 1992) y datan de diferentes épocas, por lo que probablemente en la construcción del edificio se reutilizaran elementos arquitectónicos anteriores, incluso de época romana, lo que era bastante habitual.

También en el arte contemporáneo encontramos obras que tienen como motivo principal el mundo vegetal desde diferentes puntos de vista, en ocasiones de modo más anecdótico y en otras como total protagonista e incluso invitando a la experimentación de la naturaleza. Ejemplo de ello es la serie de instalaciones tan característica de Cristina Iglesias a la que pertenece esta *Habitación vegetal III*, en las que la vegetación rodea al espectador. Son estancias laberínticas que invitan al visitante a adentrarse en ellas y recorrerlas para descubrir los efectos lumínicos, el *horror vacui* en el que proliferan formas de reminiscencias vegetales y la variedad de texturas de los materiales, entre los que se mezclan elementos nobles como el bronce, con resinas o maderas. Además, es interesante observar las relaciones que se establecen con el espacio que las rodea, especialmente en este caso, donde convive con la Capilla de San Bruno del siglo XV.

Yolanda Torrubia

SAINT BRUNO'S CHAPEL and SAINT CATALINA'S ORATORIO / **Vegetable**

Ornamental plant motifs have been used constantly throughout the history of art and architecture. This building contains numerous examples, rendered in ceramic, stone, wood or, as in the case of these capitals, marble. These pieces were unearthed in the course of archaeological excavations conducted when the monastery was being restored (1986 - 1992) and date from different eras, suggesting that older architectural elements from as far back as Roman times were reused when building the structure, a fairly common practice in those days.

There are also many contemporary artworks whose central theme is the plant kingdom, explored from different points of view: sometimes plants play a minor role, and at other times they are the undisputed protagonists, even inviting observers to physically experience nature. We find this in the highly characteristic series of installations by Cristina Iglesias to which *Vegetation Room III* pertains, where plants literally envelop the viewer. These labyrinthine rooms invite us to step inside and explore them to discover the effects of light, the *horror vacui* mitigated by a profusion of vaguely plant-like forms, and the variety of textured materials, mixing durable elements like bronze with resins and wood. It is also interesting to see observe the relationships that these rooms establish with the space around them, especially here where vegetation communes with the 15th-century Chapel of St. Bruno.

Yolanda Torrubia

Capiteles y basas de columnas con decoración vegetal Column capitals and bases with plant motifs

De izquierda a derecha:
From left to right:

1. **Capitel corintio, s. III**
Caliza marmórea labrada
41 x 62 x 51 cm
2. **Capitel de castañuela, s. XVI**
Mármol labrado
25 x 36 x 35 cm
3. **Capitel de castañuela, s. XVI**
Mármol labrado
21,5 x 30 x 30 cm
4. **Capitel de castañuela, s. XVI**
Mármol labrado
23 x 28 x 28 cm
5. **Capitel corintio, s. XVII**
Mármol labrado
33,5 x 37 x 37 cm

JOSÉ RAMÓN SIERRA (Olivares, Sevilla, 1945)

Mesa Refectorio, 1990

Serie Mena

Refectory Table

Series *Mena*

Perfiles laminados, lacados blancos y mármol
93,5 x 286 x 110 cm

CRISTINA IGLESIAS (San Sebastián, 1956)

Habitación vegetal III, 2000

Vegetation Room III

Instalación. Hojas de resina y polvo de bronce

248 x 160 x 250 cm

SACRISTIA DE LA CAPILLA DE AFUERA / **Peticiones marianas**

La Capilla de Afuera, única zona accesible al público en época del monasterio, fue realizada en la segunda mitad del siglo XVIII por Ambrosio de Figueroa, y cuenta con esta sacristía en la que se ubicó desde su construcción esta escultura anónima de la Inmaculada. En relación con ella, y *ex profeso* para este espacio, Mariajosé Gallardo realizó la instalación *Ranking de peticiones marianas*, que formó parte de la exposición *Non Sine Sole Iris* (Sin sol no hay arco iris) que el CAAC dedicó a esta artista en 2013. Es un claro ejemplo de la convivencia del arte contemporáneo con el patrimonio procedente del antiguo Monasterio de la Cartuja, ya que está compuesta por 59 lienzos dorados de distintos tamaños que se distribuyen en forma de media luna, a modo de exvotos a una divinidad, alrededor de la Inmaculada de principios del siglo XVIII. En ellos se descubre el universo de Gallardo, con pájaros, peces o detalles anatómicos del cuerpo humano que sustituyen a los santos y reliquias. En esta Capilla de Afuera, también llamada de las Mujeres por ser el único espacio del antiguo monasterio al que éstas podían acceder, se presenta esta instalación de Gallardo, pintora que en sus obras reivindica el papel de las mujeres artistas especialmente a lo largo de la historia, con un trabajo en el que se “venera” la imagen de otra mujer. Se trata de una instalación contemporánea que no tendría sentido sin el elemento patrimonial que aparece integrado en ella. La estética de los óleos recuerda la pintura bizantina con el uso del pan de oro y la disposición evoca un retablo barroco, de modo que visiblemente convive *El presente en el pasado*.

Yolanda Torrubia

SACRISTY OF OUTER CHAPEL / **Marian Petitions**

The Outer Chapel, the only area open to the public in the days of the monastery, was built in the late 18th century by Ambrosio de Figueroa. From the time of its construction, the chapel's sacristy has been home to this anonymous sculpture of Immaculate. In connection with this piece, Maria José Gallardo created a site-specific installation entitled *Ranking de peticiones marianas* (Ranking of Marian Petitions) that was featured in her solo exhibition *Non Sine Sole Iris* (No Rainbow without Sun) held at the CAAC in 2013. This work clearly illustrates how contemporary art can dialogue with the heritage of the former Carthusian monastery. It consists of 59 gilded canvases of varying size, arranged in a semicircle around the early 18th-century image of Immaculate, like votive offerings to a divine being. In them we discover Gallardo's personal universe, where birds, fish and anatomical details of the human body take the place of saints and relics. The Outer Chapel, also known as the Women's Chapel because it was the only part of the old monastery where women were permitted, is the perfect location for this installation by Gallardo—a painter whose creations attempt to highlight the importance of female artists throughout history—in which her work “worships” the image of another woman. Though eminently contemporary, the installation derives its significance from the historic work of art that has been integrated into it. The oil paintings with their use of gold leaf are reminiscent of Byzantine art, and their arrangement resembles that of a Baroque altarpiece, visibly illustrating the coexistence of *The Present in the Past*.

Yolanda Torrubia

Inmaculada. Primer tercio del s. XVIII
Immaculate

Madera tallada, policromada y estofada
212 x 90 x 50 cm

MARIAJOSÉ GALLARDO (Villafranca de los Barros, Badajoz, 1978)

Ranking de peticiones marianas, 2013

Ranking of Marian Petitions

Óleo y esmalte sobre lienzo
59 piezas de varias medidas