

NO VER, NO OÍR Y CALLAR

1990 – 2015

Rafael Agredano • Ángeles Agrela • Alfonso Albacete • Pilar Albarracín • Louise Bourgeois • Joan Brossa • María Cañas • Nuria Carrasco • Chema Cobo • Patricia Dauder • Pepe Espaliú • Ruth Ewan • Peter Friedl • Victoria Gil • Alonso Gil y Francis Gomila • Curro González • Candida Höfer • José Jurado • Jonathan Lasker • Rogelio López Cuenca • Carrie Mae Weems • Juan Luis Moraza • José Miguel Pereñíguez • Guillermo Pérez Villalta • José Piñar • Manolo Quejido • Inmaculada Salinas • Allan Sekula • Annika Ström • Wolfgang Tillmans • Juan Uslé • Jorge Yeregui

El ciclo de 25 años de vida del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo se inició como se cierra ahora: en medio de una severa crisis económica. Si la de los años 90 se precipitó con la Primera Guerra del Golfo y el estallido de la burbuja inmobiliaria en Japón, la más reciente -aquella en la que aún estamos inmersos- tiene también una base financiera e inmobiliaria que ha provocado profundas desigualdades sociales que están en la base de posibles transformaciones políticas. Es en esta situación y contexto en el que se pretende analizar el arte que se ha ido produciendo de manera coetánea a los 25 años de vida del CAAC.

La muestra se abre con una pregunta y un triple imperativo, a partir de la obra de dos artistas: Rogelio López Cuenca y Curro González. Cabe, entonces, primero preguntarse, modificando la pregunta que se hiciera Hölderlin, ¿para qué artistas en tiempos de penuria? Las respuestas pueden ser varias

y algunas de ellas se podrán ir encontrando a lo largo del recorrido expositivo. De este modo la crítica institucional enlaza con algunos planteamientos implícitos al título de la exposición, que parte de la transcripción en palabras de tres dibujos de Curro González: no ver, no oír y callar. Con este triple imperativo se pretende señalar los límites de actuación impuestos a los ciudadanos, pero también a los artistas y a los espectadores desde la institución museo como una estructura más de poder.

A través de distintas salas que estudian sucesivamente el rol del artista y cuestiones estéticas, culturales, sexuales, identitarias o sociales se pretende analizar el arte de las últimas décadas, partiendo del lugar donde nos encontramos y en un contexto internacional, mediante la colección que en estos 25 años ha ido reuniendo el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo | 27 MAR. 2014 – 13 SEP. 2015 | Sesión expositiva: 25 ANIVERSARIO



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

25CAAC
AÑOS
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo 1990 – 2015

SEE NOT, HEAR NOT, SPEAK NOT

1990 – 2015

Rafael Agredano • Ángeles Agrela • Alfonso Albacete • Pilar Albarracín • Louise Bourgeois • Joan Brossa • María Cañas • Nuria Carrasco • Chema Cobo • Patricia Dauder • Pepe Espaliú • Ruth Ewan • Peter Friedl • Victoria Gil • Alonso Gil y Francis Gomila • Curro González • Candida Höfer • José Jurado • Jonathan Lasker • Rogelio López Cuenca • Carrie Mae Weems • Juan Luis Moraza • José Miguel Pereñíguez • Guillermo Pérez Villalta • José Piñar • Manolo Quejido • Inmaculada Salinas • Allan Sekula • Annika Ström • Wolfgang Tillmans • Juan Uslé • Jorge Yeregui

In its 25 years of existence, the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo has come full circle, ending up right where it started: in the midst of a major financial crisis. The economic troubles in the 1990s were precipitated by the First Gulf War and the bursting of the Japanese asset price bubble, and the latest crisis, from which we have yet to recover, can also be traced back to the stock and property markets, but the profound social inequality it has created is a catalyst for potential political changes. It is in this situation and context that we must now analyse the art that has emerged during the CAAC's 25 years of activity.

The show opens with one question and three commands drawn from the work of two artists: Rogelio López Cuenca and Curro González. First of all, we must ask ourselves, paraphrasing Hölderlin's famous question: What are artists for in a destitute time? There are many possible answers, and some of

them may be found on the journey through this exhibition. This institutional criticism ties in with certain questions implied by the show's title, based on the transcription into words of three drawings by Curro González: see not, hear not, speak not. This triple imperative aims to reveal how our freedom of action has been curtailed, defining the limits imposed on citizens by the system but also those imposed on artists and their audiences by the museum institution as part of the establishment.

With different galleries that successively examine the role of the artist and aesthetic, cultural, gender, identity and social issues, this exhibition attempts to analyse the art of recent decades—focusing on the local context but adopting a global perspective—illustrated by works from the collection that the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo has acquired over the past 25 years.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo | MAR. 27. 2014 – SEP. 13. 2015 | Exhibition Session: 25 ANNIVERSARY



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

25CAAC
AÑOS
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo 1990 – 2015

CRÍTICA INSTITUCIONAL: EL ROL DE ARTISTA

Se muestran en estas salas algunos de los roles a los que se ha reducido en los últimos 25 años la función social del artista. Tras periodos más gloriosos en los que tuvo un papel transformador, en las últimas décadas –las mismas que han vivido lo que Roland Barthes denominó como “la muerte del autor”– se extendió el arte que critica el arte. Así, esa voluntad autocrítica se puede comprobar aquí en algunos arquetipos:

1. El artista como hombre-orquesta, que atiende numerosos papeles y que hace de todo un poco sin poder centrarse en nada.
2. El artista como *joker*; es decir, como bufón o como aquel que se burla o sirve de comodín en un entramado de poder que limita su campo de acción.
3. El artista como contorsionista, que dobla y retuerce tanto su discurso como la construcción mítica de su biografía.
4. El artista mediático que, en su voluntad de poder e influencia, tiene en las portadas de las revistas su reflejo y destino.

En los años 90, la “crítica institucional” expandió su objeto del espacio del museo, la galería o el estudio del artista, al discursivo que interrelaciona con los medios de comunicación. Una serie de viñetas sobre diferentes tipos tópicos de artistas concluye con humor e ironía –como el resto de obras aquí presentes– esta sección y espacios.

INSTITUTIONAL CRITICISM: THE ARTIST'S ROLE

These galleries illustrate some of the roles to which artists have been relegated as social agents over the last 25 years. Following more glorious periods in which art played a transformative role, in recent decades—the same that witnessed what Roland Barthes calls “the death of the author”—the phenomenon of art that criticises art has become widespread. This self-critical attitude is evidenced here by several archetypes:

1. The artist as a one-man band with multiple roles to play, a jack of all trades and master of none.
2. The artist as a joker, one who mocks or operates as a wild card in a framework of power that limits his range of action.
3. The artist as a contortionist, twisting and turning both his discourse and the mythical construct of his biography.
4. The media-centred artist whose hunger for power and influence is reflected and satiated by magazine covers.

In the 1990s, the target of “institutional criticism” expanded from the space of the museum, gallery or artist’s studio to include the discursive space where the art world interrelates with the media. A series of cartoons about different stereotypical artist types concludes this section and these spaces with humour and irony, like the rest of the works present here.

CURRO GONZÁLEZ (Sevilla, 1960)

***Autorretrato del artista como artista I, II y III*, 1992**

Self-portrait of the Artist like Artist I, II y III

Acuarelas sobre papel
160 x 110,6 cm c/u

ADQUISICIÓN, 1995

Curro González participa de los lenguajes pictóricos figurativos que en la década de los 80 se convierten en dominantes, siendo el humor y la ironía los elementos fundamentales en la configuración de su obra. Además, los juegos conceptuales de la *vanitas* barroca y la memoria histórica de la pintura, con referentes como Brueghel o Hogarth, son algunas de las claves que maneja González para proponer toda clase de avisos que, como especie de emblemas contemporáneos y aun en su desencanto, pueden ayudarnos a descifrar y esquivar los engaños del mundo actual¹.

Uno de los medios frecuentemente utilizado para ello es el autorretrato. En esta ocasión son tres las imágenes del propio González en las que aparece con diferentes poses que indican “no ver”, “no oír” y “callar”, dando así título a esta exposición. Con estas tres acciones parece indicar qué es lo que al artista se le demanda desde el entramado de poder artístico (galería y museo); así como también es una indicación imperativa para el espectador que contempla la obra, convirtiéndose en alegoría del tiempo político en el que estamos inmersos. En ella está presente la crítica social, política y al sistema del arte. De esta forma, a pesar de que a los ciudadanos, incluidos los artistas, se les imponga esta postura ausente y sumisa, muchos como Curro González optan por utilizar la ironía como forma de expresión y difusión de ideas e imágenes a contracorriente.

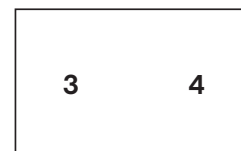
1. Yñiguez, Pepe. “Circo intemperie: el fabuloso artista orquesta y su maravillado público (fantasma)”, en *de 11 a 21*, nº 0. Sevilla, 2010, p. 83

Well-versed in the figurative pictorial languages that dominated the art scene in the 1980s, González is an artist for whom humour and irony are essential elements in the configuration of his work. He also uses the conceptual games of Baroque *vanitas* and the historical memory of painting, with nods to masters like Brueghel and Hogarth, to offer us a variety of warnings that serve as contemporary emblems and, even in their disenchantment, can help us to decipher and avoid the deceptive traps of today’s world.¹

Self-portraiture is one of the devices he frequently uses to achieve this. Here we see three likenesses of the artist, whose gestures illustrate the injunctions “see not”, “hear not” and “speak not” appearing in the title of this exhibition. The three actions seem to indicate what the all-powerful art establishment (galleries and museum) demand of the artist, but they are also commands for the spectators who contemplate the work, becoming an allegory of the political time in which we live. Political and social criticism, as well as an undisguised critique of the art system, is present in this composition. Thus, although citizens—artists included—may be asked to adopt this passive, submissive stance, many like Curro González choose to use irony as a vehicle for expressing and spreading subversive ideas and images.

1. Yñiguez, Pepe. “Bad Weather Circus: The Fabulous One-Artist Band and his Amazed (Phantom) Public”, in *11 to 21*, nº 0. Seville, 2010, p. 83

CURRO GONZÁLEZ (Sevilla, 1960)



- 1 – 2. Dibujos preparatorios de la obra **Como un monumento al artista**
2000 (ca) – 2011 (ca)
Preliminary drawings for the work *As a Monument to the Artist*

Lápiz sobre papel
42 x 29,5 cm c/u

- 3 – 4. Dibujos preparatorios de la obra **Como un monumento al artista**
2000 (ca) – 2011 (ca)
Preliminary drawings for the work *As a Monument to the Artist*

(3) Tinta sobre papel. (4) Tinta y acuarela sobre papel
42 x 30 cm c/u

(En vitrina)

Maquetas-modelo para la instalación **Como un monumento al artista**, 2009 – 2011
Models for the installation *As a Monument to the Artist*

Plastilina y yeso
Varias medidas

DONACIONES, 2013

Estos dibujos y maquetas se realizaron como bocetos preparatorios de su trabajo *Como un monumento al artista*, producido específicamente para los exteriores del CAAC, y además formaron parte de la exposición con el mismo título que el Centro dedicó al artista en 2010. Se trata de una instalación escultórica compuesta por elementos sonoros y visuales que interactúa con el público. Su idea es, bajo la apariencia de un trabajo escultórico convencional, incidir irónicamente en la controversia que desde el romanticismo viene desarrollándose en torno a la noción de artista. González ofrece una paradójica versión del artista individual, representado como “Hombre-Orquesta” al enfrentarlo a la “Puerta de la Fama”, un umbral que recoge la idea de que el fin último para el artista es la consecución del éxito que garantice su paso a la posteridad.

No obstante, el planteamiento inicial queda alterado cuando el público, quien realmente traspasa la puerta, se ve, al hacerlo, sorprendido por el sonido de una fanfarria. De este modo, González intercambia los papeles tradicionales en el juego de reconocimientos. Siendo este mismo público el que, captado por la cámara situada en el artista-hombre-orquesta, pasa a formar parte de la obra por un instante. Así construye un cruce de conceptos entre lo que el artista ve (la entrada triunfal del espectador público) y lo que el espectador-público puede ver a través de la imagen que se proyecta en otro espacio y contexto.

These drawings and models were created as preliminary studies for *Como un monumento al artista*, a site-specific work on the grounds of the CAAC, and they were also included in a solo exhibition by the same title that the centre dedicated to González in 2010. The sculpture installation consists of various audio and visual elements that interact with the audience. Under the guise of a conventional sculpture piece, it is actually an ironic commentary on the controversy that has surrounded the idea of the artist since the days of Romanticism. González offers a paradoxical version of the individual artist depicted as a “One-Man Band” before the “Gate of Fame”, a threshold which conveys the idea that the artist’s ultimate aim is to achieve success and thus guarantee the preservation of his name and work for posterity.

However, the audience’s initial impression changes when they cross that threshold—for they, unlike the sculpture, can actually take that step— and are surprised by the sound of a fanfare. In this way, González reverses traditional roles in the game of recognition: the spectators, captured by a camera located in the artist/one-man band, become part of the work for a brief moment. He effectively creates a conceptual overlap between what the artist sees —the spectator-audience’s triumphal entry— and what the spectator-audience can see in the image projected in another space and context.

ROGELIO LÓPEZ CUENCA (Nerja, Málaga, 1959)

Decret nº 1, 1992

Decreto nº 1

Decree No. 1

Acero, pintura y piedra

300 x 100 x 17 cm

DEPÓSITO, 201104

Es característico de la producción de Rogelio López Cuenca el uso de códigos, símbolos y signos para establecer juegos lingüísticos, poéticos y conceptuales. La obra *Decret nº1* fue elegida por un jurado internacional para su exhibición en el marco del proyecto *Arte Actual en los espacios públicos* de la Exposición Universal de Sevilla. Toma su nombre del “Decreto nº 1 para la democratización de las artes” (1918), publicado en la *Gaceta de los Futuristas de Moscú* donde, bajo el lema “todo el arte para todo el pueblo”, se promovía la disolución de la actividad artística en la vida cotidiana. Compuesta por 24 elementos idénticos en formato y colores a los instalados con carácter informativo en el recinto de la Expo 92, fue colocada camuflándose entre la señalética institucional. Así, mediante textos en diferentes idiomas e iconos incomprensibles, López Cuenca trató de infiltrar su propio discurso dentro del oficial, provocando la confusión y el desconcierto del visitante. El proyecto fue censurado y retirado el día antes de la inauguración.

En esta pieza en concreto el artista se apropia del famoso interrogante *¿Para qué poetas en tiempos de miseria?* que planteara el poeta alemán Hölderlin en su elegía “Pan y vino”, para plantear un mensaje, de forma enmascarada, en el que se establece un paralelismo entre la función y necesidad (o no) de la poesía y el arte en tiempos de crisis. Rogelio López Cuenca se ha planteado en diferentes ocasiones esta pregunta, que ha sido el centro de algunas de sus reflexiones. En palabras del propio artista “El modo de explotación capitalista postindustrial le ha otorgado a la cultura una centralidad inédita: los museos y su ostentosa arquitectura-ícono, la más visible bandera de la guerra entre ciudades en el mercado global de las imágenes, son la coartada ideal para la especulación urbanística; y no puede imaginarse una cortina de humo más eficaz que el arte a la hora de ocultar los abusos más impresentables. Nunca hubo mejor momento que el actual para volverse a preguntar de nuevo: *¿Y para qué poetas en tiempos de miseria?*”.

The use of codes, symbols and signs to create poetic, conceptual and word games is a characteristic feature of Rogelio López Cuenca's work. The work *Decret nº 1* was chosen by an international jury to be exhibited as part of the *Current Art in Public Spaces* project at Expo '92 Seville. It takes its title from "Decree No. 1 on the Democratization of Art" (1918), published in the Moscow-based *Futurist Gazette*, which proclaimed the principle of "all art for all the people" and stated that artistic activity should be dissolved and blended into daily life. The 24 elements of this piece, identical in shape and colour to the information panels installed at Expo '92, were set up on the fairgrounds and camouflaged as official signage. López Cuenca tried to sneak his own message into the official discourse by using texts in different languages and incomprehensible icons that confused and disoriented visitors. The project was vetoed and taken down the day before the fair opened.

In this particular piece, the artist appropriates the famous question, *What are poets for in a destitute time?* posed by the German poet Hölderlin in his elegy "Bread and Wine" in order to convey a veiled message that draws a parallel between the purpose and necessity (or lack thereof) of poetry and of art in times of crisis. Rogelio López Cuenca has asked himself this question on several occasions, making it the focus on some of his reflections. In the artist's own words, "The capitalist post-industrial mode of exploitation has given the arts an unprecedented centrality: museums and their ostentatious icon-architecture, the most visible banner of the war between cities in the global image market, are the perfect excuse for urban property speculation; and we cannot imagine a more perfect smokescreen than art for covering up the most heinous outrages." There was never a better time than the present for asking ourselves once again, *What are poets for in a destitute time?*

CURRO GONZÁLEZ (Sevilla, 1960)

De izquierda a derecha:
From left to right:

1. **Artista hombre-orquesta**, 2007
One-Man Band Artist
2. **Artista y muerte de la pintura**, 2007
Artist and the Death of Painting
3. **Artista onanista**, 2007
Onanistic Artist
4. **Artista intelectual**, 2007
Intellectual Artist
5. **Artworld**, 2007
Mundo del arte
6. **Artista de lo femenino**, 2007
Artist of the Feminine
7. **Artista de la vida**, 2007
Artist of Life
8. **Artista simpático**, 2007
Likeable Artist
9. **Artista víctima del videoarte**, 2007
Video Art Victim Artist
10. **Artista hedonista**, 2007
Hedonistic Artist

Dibujos a tinta sobre papel
78 x 55 cm c/u

DEPÓSITOS, 2011

Perteneciente a la Figuración sevillana de los 80, el humor y la ironía son elementos fundamentales en la configuración de su obra. Además, los juegos conceptuales de la *vanitas* barroca y la memoria histórica de la pintura, con referentes como Brueghel o Hogarth, son algunas de las claves que maneja Curro González para proponer toda clase de avisos que, como especie de emblemas contemporáneos y aun en su desencanto, pueden ayudarnos a descifrar y esquivar los engaños del mundo actual¹.

Estos dibujos formaron parte de la exposición *Como un monumento al artista* que el CAAC dedicó a Curro González en 2010. Se trata de chistes gráficos donde se muestran diferentes clases de artistas del tipo de los que ya aparecían en revistas norteamericanas desde los años 50 con el triunfo del expresionismo abstracto. Según el propio Curro González “Lo realmente fascinante de esas caricaturas que aparecieron en publicaciones como *The New Yorker*, aparte de su particular estilo de viñeta de bordes difusos, es que en muchos casos las pinturas que aparecen en ellas se han convertido en premonitorias de algunas de las obras abstractas que recientemente han realizado algunos artistas que defienden la abstracción con sus obras. Es como si esa

premisa, que se ha venido cumpliendo desde la aparición del movimiento moderno, de potenciar exageradamente unos aspectos sobre otros hasta definir la metodología de trabajo, es decir, de caricaturizar, realizara una pirueta al retroalimentarse con su propia burla. Aunque no estaría muy seguro de que ésa fuera la intención de estos artistas. Pues bien, como sabes, he utilizado desde hace años la caricatura en mis trabajos porque de algún modo sigue teniendo ese carácter extraño al discurso serio y cargado de solemnidad que impregna buena parte del arte contemporáneo, incluso cuando éste se define desde posiciones pretendidamente marginales y cargadas de compromiso. Para mí la caricatura funciona como un antídoto contra el dogmatismo”².

1. Yñiguez, Pepe. “Circo intemperie: el fabuloso artista orquesta y su maravillado público (fantasma)”, en *de 11 a 21*, nº 0. Sevilla, 2010, p. 83.

2. *Ídem*, pp. 83 – 87

A member of Seville’s New Figuration movement in the 1980s, humour and irony are essential elements in the configuration of González’s work. He also uses the conceptual games of Baroque *vanitas* and the historical memory of painting, with nods to masters like Brueghel and Hogarth, to offer us a variety of warnings that serve as contemporary emblems and, even in their disenchantment, can help us to decipher and avoid the deceptive traps of today’s world.¹

These drawings were included in the exhibition *As a Monument to the Artist* which the CAAC dedicated to Curro González in 2010. They are essentially graphic jokes depicting different types of artists, similar to those which began to appear in American magazines in the 1950s when Abstract Expressionism was at its height. According to the artist, “The truly fascinating thing about those caricatures printed in publications like *The New Yorker*, apart from their distinctive fuzzy-edged comic strip style, is the fact that in many cases the paintings shown in them have turned out to be premonitions of some of the abstract pieces produced quite recently by certain artists, who use their work to defend abstraction. It’s almost as if that premise, which has existed since the rise of the modern movement, of exaggerating certain aspects rather than others to define a working method—in other words, caricature—had doubled back, feeding off its own mockery. However, I’m not entirely sure this was what those artists intended. Anyway, as you know, I’ve used caricature for years in my work, because in a certain sense it still keeps its distance from the serious, pompously solemn discourse that permeates much of contemporary art, even art that operates from supposedly marginal, ‘committed’ positions. For me, caricature acts as an antidote to dogmatism”.²

1. Yñiguez, Pepe. “Bad Weather Circus: The Fabulous One-Artist Band and his Amazed (Phantom) Public”, in *11 a 21*, nº 0. Seville, 2010, p. 83.

2. *Ídem*, pp. 83 – 87

ÁNGELES AGRELA (Úbeda, Jaen, 1966)

Entrevista, 2007

Interview

Vídeo instalación, color, sonido

5' 50" c/u

ADQUISICIÓN, 2008

En esta vídeo instalación Ángeles Agrela retoma la línea del “falso documental” con un vídeo en el que ella misma es la protagonista de una entrevista ficticia para la televisión, aparentemente de carácter biográfico, en la que verdad y mentira se entremezclan a partir de una línea argumental que gira en torno a la finalidad del arte, los motivos de éste y su experiencia personal como artista. En esta entrevista, la artista comenta la obsesión que sentía por el dibujo en su infancia. Esta obsesión le lleva a dibujar compulsivamente sobre los libros de medicina, carrera que cursaba por la presión paterna, aunque en ningún momento se nos confirma si este hecho pertenece o no a su biografía real: “...cuando estudiaba medicina tenía los libros pintados de arriba abajo...” Así, con un afilado sentido del humor, Agrela nos ofrece un collage documental, a partir de consideraciones sobre el arte, con partes de su vida que bien podrían formar parte de cualquier protagonista de un *reality show* (una extraña enfermedad, un trauma paterno...), que nos ofrece una vida más interesante al tiempo que enaltece la figura del artista. Dicha figura aparece una vez más reflejada desde un punto de vista de un optimismo ácido, como una experiencia excitante similar a la que nos mostraba en sus series de superhéroes que supuestamente comparte varias características comunes con la idea de artista bohemio. De nuevo en este trabajo la artista establece un escenario de ficción para hablarnos de ideas como el alter ego, la identidad y el compromiso del arte, y el rol del artista.

In this video installation, Ángeles Agrela revives her “false documentary” method with a video starring herself as the subject of a fictional TV interview. In this apparently biographical conversation, truth and lies are intertwined as she engages in a discussion of the purpose and reasons for art and her personal experience as an artist. During the interview, the artist mentions her childhood obsession with drawing. As she tells it, that obsession led her to compulsively fill her textbooks with sketches during her time at medical school, a course of study chosen under pressure from her father, although we are never told if this anecdote is part of her real-life biography: “[...] when I was a medical student my textbooks were absolutely covered in doodles [...]” With a mordant sense of humour, Agrela offers us a documentary collage of reflections on art, with fragments of her life that might pertain to any reality show star—a strange illness, a traumatic father-daughter relationship, etc.—that makes her story more interesting while also glorifying the figure of the artist. This figure is once again presented from a scathingly optimistic point of view, as an exciting experience similar to that conveyed in her series about superheroes which supposedly have several things in common with the idea of the bohemian artist. In this work, the artist again creates a fictional setting in order to talk to us about concepts like the alter ego, identity, artistic commitment and the role of the artist.

ROGELIO LÓPEZ CUENCA (Málaga, 1959)

Uomo (Paneque), 1992

Óleo sobre fotografía

130 x 95 cm

Playbeuys, 1992

Óleo sobre fotografía

130 x 102 cm

ADQUISICIONES, 1996

Como es característico en la producción artística de Rogelio López Cuenca los códigos, símbolos y signos propios de la cultura de masas y de los medios de comunicación son reinterpretados por el artista para proponer juegos lingüísticos, poéticos y conceptuales. En este caso, a partir de la imitación tipográfica y fotográfica de dos revistas pensadas para el público masculino, *L'Uomo* y *Playboy*, crea una nueva dialéctica que conecta con el espectador. En las portadas de ambas publicaciones han aparecido personajes icónicos tanto femeninos como masculinos. Por ello, el artista utiliza como portada de su revista *Uomo* a un personaje icónico en el contexto del arte contemporáneo andaluz y más concretamente sevillano, se trata de Guillermo Paneque, cofundador de la mítica revista *Figura* que agitó el panorama cultural de los ya de por sí movidos años 80. Coinciden entonces revista y personaje en su trayectoria vital o por lo menos en la consecución del éxito (aunque *L'Uomo* se comienza a publicar a finales de los 60, no se populariza hasta los 80). En esta fotografía Paneque aparece en actitud provocativa y sugerente como si fuese un icono sexual semejante a los del contexto original de la revista. Algo parecido ocurre con *Playbeuys*, donde López Cuenca no sólo se apropia de la tipografía de la revista masculina *Playboy* sino que además reinterpreta el título. Nada casual este juego lingüístico, en primer lugar porque fonéticamente suenan muy parecido y en segundo porque si la revista tiene por mascota un conejito, Beuys comenzó a utilizar en sus *happenings* a una liebre muerta como compañera de escena convirtiéndose en uno de los elementos que hacen más reconocible el trabajo de este creador entre el público. Casual o no, también coincide la fecha de fundación de esta revista, 1953, con la presentación de las primeras obras de este artista representativo del colectivo Fluxus y del arte performativo. Consigue así trasladar el lenguaje de la "calle" y sus modelos a los discursos museísticos a partir de una alusión directa a dos personajes fundamentales para el arte contemporáneo, el primero en el contexto local y segundo en el internacional.

The artistic output of Rogelio López Cuenca is characterized by the use of the codes, symbols and signs of mass culture and the media, which the artist reinterprets to create poetic, conceptual wordplays. In this case, by imitating the typeface and photographic style of two men's magazines, *L'Uomo* and *Playboy*, he articulates a new dichotomy that connects with the audience. The covers of both magazines have featured a number of cultural icons, both male and female. For the cover of his own *Uomo* magazine, the artist therefore chose an iconic figure in the contemporary art world of Andalusia and, more specifically, Seville: Guillermo Palenque, co-founder of the legendary journal *Figura* which revitalised the local art scene in what was already quite a lively decade in Spanish history, the 1980s. Palenque and the men's magazine shared the same timeline in terms of their active career, or at least the period of their greatest success (although *L'Uomo* first came out in the late 1960s it did not become popular until the 80s). In this photograph Palenque is depicted in a provocative, alluring pose, like one of the sexual icons featured in the original magazine. We find a similar process in *Playbeuys*, where López Cuenca not only appropriates the typeface of the men's magazine *Playboy* but also reworks its title. The wordplay is significant on two levels: phonetically the original and reworked titles sound quite similar, and the change of spelling reminds us of how *Playboy* magazine's famous bunny mascot inspired Beuys to begin using a dead hare on stage during his happenings, becoming one of the most recognisable aspects of the artist's work for his audiences. Coincidentally (or perhaps not), the magazine was founded in 1953, the same year that Beuys, a prominent representative of the Fluxus group and performance art, presented his first works. Rogelio López Cuenca thus manages to transpose the language of the "street" and its models into museum discourses by directly referencing two pivotal figures in contemporary art, one from the local context and another from the international scene.

CHEMA COBO (Tarifa, Cádiz, 1952)

Jokers, 1991

Burlones

Serie *Los guardianes del deseo necesario*

Series *The Guardians of Necessary Desire*

Esculturas de fibra de vidrio y cartón policromado
131 x 93 x 44 cm y 130 x 64 x 45 cm

DEPÓSITOS, 1998

Chema Cobo pertenece a la denominada Nueva figuración madrileña, grupo de artistas ácidos e irónicos que abrieron nuevas vías en la España de la Transición. Se inició artísticamente en los años 70 con una obra caracterizada por el uso del color que daría paso más tarde a un trabajo más dramático donde lo conceptual adquiere mayor peso, la idea se concentra y el conjunto gana claridad en su articulación visual.

En la obra de Cobo son frecuentes las paradojas y los aforismos. Muchos de estos los recogió en su libro *Amnesia*, publicado en 1994 con ocasión de su exposición homónima. En él podemos leer “El *joker* me contó la historia de sus amigos los artistas: aquellos que por querer acercarse tanto al público terminaron condenados a ser espectadores”. Este personaje medieval está muy presente en su obra, pues a través de su figura y su ambigüedad, en la que están presentes la risa y la crueldad, la vida y la muerte, Cobo desdramatiza y se aleja de los discursos unívocos dejando abiertas múltiples lecturas. Incluso nos confiesa su significado: “el *joker* sacrifica su ego por una memoria colectiva”, entendiendo este personaje como el álter ego del artista, como un personaje marginal: artistas, bufones, rebeldes.

Estas obras formaron parte de la exposición *El laberinto de la brújula*, que el CAAC dedicó al artista en 1998 y que fue la primera exposición realizada por la institución tras su traslado al antiguo Monasterio de La Cartuja.

Cobo was a member of Madrid’s New Figuration movement, a group of incisive, ironic artists who blazed new trails in Spain during the transition from dictatorship to democracy. When he started out in the 1970s, his work was characterized by the use of colour, but this later gave way to a more dramatic style in which the conceptual played a more important role, ideas were concentrated and the visual articulation of the whole acquired greater clarity.

Paradoxes and aphorisms abound in Cobo’s work. Many of them were compiled in his book *Amnesia*, published in 1994 to accompany an exhibition by the same title. In that volume we read, “The joker told me the story of his friends the artists, so eager to be close to their audience that they were ultimately condemned to be spectators.” The medieval character of the joker is a strong presence in the artist’s work, for Cobo uses his figure and his ambiguity, a combination of laughter and cruelty, life and death, to de-dramatize and distance himself from single-minded discourses, remaining open to multiple interpretations. He has even explained its significance: “The joker sacrifices his ego for a collective memory”. For Cobo this character is the artist’s alter ego, an outsider like all true artists, jesters and rebels.

These works were included in the artist’s solo show *The Labyrinth of the Compass* held at the CAAC in 1998, the first exhibition organised by the museum after it was relocated to the former Monastery of La Cartuja.

NUEVA ABSTRACCIÓN

En 1996 el Museo Reina Sofía programó la exposición *Nuevas abstracciones*, que buscaba recoger “el retorno de la pintura abstracta a las galerías”. Su comisario, Enrique Juncosa, señalaba que “después de 30 años es ahora cuando la abstracción vuelve a ocupar el centro en los más recientes debates estéticos”. Frente al aparato teórico de Greenberg y a su conocida exposición de 1964 en Los Ángeles County Museum of Art, que tituló *Abstracción postpictórica*, la pintura abstracta de los 90 y 2000 “no es más que un material –o unas formas- que puede ser libremente utilizado sin necesidad de referirse a una moral particular”. Si en la muestra de Greenberg participaron numerosos artistas reunidos con la intención de señalar una vía distinta al expresionismo abstracto que había dominado el arte norteamericano de las décadas de los 40 y 50 para destacar toda una serie de experiencias entre las que se incluían los “campos de color” y la pintura de “borde duro”, la exposición de Madrid investigaba cómo “los pintores abstractos utilizan los estilos del arte moderno como medio y no como fin, olvidándose de normativas y prejuicios para relacionar formas y teorías que en un pasado reciente han sido contrapuestas”. Junto a ellos, en esta sala se exhibe un ejemplo de lo que David Barro ha descrito como “pintura fuera de la pintura” o, lo que es casi lo mismo, cómo lo digital y fotográfico señalan nuevas vías para la abstracción.

NEW ABSTRACTION

In 1996 the Museo Reina Sofía hosted *New Abstractions*, an exhibition that attempted to document the “return of abstract painting to the galleries”. Its curator, Enrique Juncosa, remarked, “After 30 years, abstraction is once again becoming the epicentre of the latest aesthetic debates.” In contrast to Greenberg’s theoretical apparatus and his famous 1964 show at the Los Angeles County Museum of Art, *Post-Pictorial Abstraction*, the abstract painting of the 1990s and 2000s “is nothing more than a material, or forms, which can be used freely, with no need to reference a particular ethical code”. While Greenberg’s exhibition brought together a considerable number of artists with the intention of offering an alternative to the Abstract Expressionism that had dominated American art in the 1940s and 50s, highlighting a wide range of experiences that included hard-edge and colour field painting, the Madrid show explored how “abstract painters use modern art styles as a means rather than an end, setting aside rules and biases in order to combine forms and theories which not long ago were considered incompatible”. Alongside these works, this gallery presents an example of what David Barro has termed “painting outside of painting”, or how digital and photographic tools blaze new trails for abstraction.

JOSÉ PIÑAR (Granada, 1967)

Sin título, 2005

Untitled

Acrílico sobre tela
180 x 230 cm

ADQUISICIÓN, 2006

La obra de José Piñar es una pintura indisciplinada, de esas que nunca se comportan como se supone que deben. Siempre hay un accidente o circunstancia que modifica su lógica, aunque nunca se traicione su condición fluida. Aún cuando el argumento es mínimo, aún desde la composición más simple, se articula desde el exceso, desde el desbordamiento. Los colores gesticulan y compiten entre sí. Algo así como si la pintura se enfrentase a una suerte de caída libre, como si el espacio y el tiempo se precipitasen de una manera vertiginosa. Hablamos de una pintura fluida, de apariencia improvisada, distraída, de articulación inquieta. Una combinación abstracta que se dispone entre lo armónico y lo disonante, entre lo violento y lo amanerado, como si lo sensible hubiese abrazado al azar. Desde hace años, aún cuando encara el cuadro desde lo fluido, destila formas derivadas del constructivismo, estructurando el azar y lo espacial desde lo cromático y desde la línea, pero sobre todo desde la turbulencia y la hibridación (...). Su pintura viene a ser también un orden sobre el desorden, o más concretamente un torbellino por fluxión cercano a los dos órdenes citados¹.

Fiel a la pintura, su trabajo parte de un supuesto claro: bandas de color que determinan infinitos desenlaces visuales. Partiendo de aquí realiza un análisis exhaustivo de la realidad cromática, de la incidencia de la luz y del espacio. No obstante, sus trazos tienen mucho de introspección en diferentes niveles; desde reglas autoimpuestas hasta la lógica o las series numéricas, pasando por la sistematización del uso del color.

1. Barro, David. "Todavía no hemos terminado. A propósito de José Piñar". Texto sobre la exposición *José Piñar. Remasterizaciones y grandes éxitos* que tuvo lugar en el CAAC en 2012

José Piñar's art is an unruly style of painting, one of those that never behave as they are supposed to. There is always an accident or circumstance that alters its logic, though its fluidity is never compromised. Even when the narrative is minimal, and even in the simplest composition, his painting is articulated through excess, through overflow. The colours gesticulate and vie with one another. It almost seems as though his painting were in some sort of freefall, as if space and time were tumbling headlong into the abyss. His is a fluid painting, improvised and distracted in appearance and restlessly articulated—an abstract combination of the harmonious and the dissonant, the violent and the affected, as if sensibility had suddenly embraced chance. For years, even when adopting a fluid approach to painting, he has extracted forms derived from Constructivism, structuring chance and spatiality using colours and lines, but above all turbulence and hybridization. [...] José Piñar's painting also resembles an order imposed on disorder or, more specifically, a fluxing whirlwind close to those two orders.

Ever loyal to painting, Piñar's work has one basic premise: strips of colour that give rise to infinite visual denouements. From there he conducts a thorough analysis of chromatic reality, of the influence of light and space. Nonetheless, his brushstrokes are introspective on several different levels, from self-imposed rules to numerical series or logic and the systematized use of colour.

1. Barro, David. "We Have Not Finished Yet. Concerning José Piñar". Excerpt from the exhibition *José Piñar. Remasterings and Greats Hits* held at the CAAC in 2012

JUAN USLÉ (Santander, 1954)

Ojos desatados, 1994 – 1995

Unleashed Eyes

Temple vinílico sobre tela

152,8 x 244,5 cm

ADQUISICIÓN, 1995

Residente en Nueva York desde mediados de los 80 y paisajista por naturaleza, la vida urbana de la gran metrópolis será fuente principal de su pintura abstracta. El imaginario colectivo traducido mediante una mirada personal en una sintaxis inabarcable de signos y gestos que recogen y trascienden lo que la ciudad ofrece: la inmediatez, el desgaste y la regeneración del paisaje urbano. La retina no tiene memoria y la memoria no tiene lugar sino en el cuadro. “La abstracción es una habitación ciega, pero todo está ahí. Solo hay que pulsar el botón y todo aparece”, dirá en una ocasión.

El botón es esa memoria que fluctúa entre el paisaje instantáneo de la ciudad y el mítico del su Valle del Pas natal. El título de la obra es casi un manifiesto de su actitud ante el paisaje. “Pinto lo que veo”, dirá también, y lo que el cuadro ofrece son otros ojos que interrogan al espectador, en este caso unos ojos desatados.

A born landscape painter who has lived in New York City since the mid-1980s, Juan Uslé’s abstract painting is primarily informed by life in the big city. Collective imagery is translated by his personal vision into a boundless syntax of signs and gestures that reflect and transcend what the city has to offer: the immediacy, erosion and regeneration of the urban landscape. The eye has no memory, and memory has no place outside the picture. “Abstraction is a pitch-dark room, but everything is in there; you only need to flip the switch and it all appears,” the artist once remarked.

The switch is that memory which hovers between the instantaneous landscape of the city and the legendary scenery of his native land, the Pas Valley in northern Spain. The title of this work is practically a manifesto of his attitude towards the landscape. He has also said, “I paint what I see,” and what this painting offers are other eyes—unleashed, in this case—that question and appeal to the viewer.

Pepe Yñiguez

JONATHAN LASKER (New Jersey, EE.UU, 1948)

Interpretative Painting, 1994

Pintura interpretativa

Óleo sobre tela
190,5 x 254 cm

ADQUISICIÓN, 1995

Pintor en tiempos del conceptualismo, abstracto en el retorno de la figuración, su obra traslada la inmediatez del arte Pop a la abstracción. Para ello emplea elementos y recursos básicos como el empaste, el grafismo y la superposición sobre un fondo neutro. En ese fondo plano, los grafismos aparecen como signos desenfadados y la superposición de los mismos parecen hablar de lo urbano. Pero, la falta de interrelación directa entre los diferentes elementos parece convertir la superficie del cuadro en un lugar de coincidencia objetual más que en una superficie que es pintada. Así, Lasker elimina del cuadro cualquier atisbo de sutilidad, reduciendo los recursos pictóricos a estereotipos gráficos que se repiten hasta la saciedad en combinaciones de gran efecto visual. En realidad, la estrategia del artista consiste en presentar sus obras al espectador para que éste las componga, con lo que en esta ocasión el título de la obra es muy significativo.

A painter in the heyday of conceptual art, abstract in the midst of the return to figuration, Lasker's work brings the immediacy of Pop Art to the realm of abstraction. He does this by using basic elements and resources such as impasto and graphics that overlap on neutral backgrounds. Against that flat ground, the graphic elements stand out as casual symbols, and their superimposition seems to reference the urban context. However, the lack of direct interaction between the different elements turns the pictorial plane into a place of objectual coincidence rather than a painted surface. Lasker effectively removes all traces of subtlety from the picture, reducing the pictorial devices to graphic stereotypes that are repeated over and over again in visually striking combinations. In reality, as the title of the piece suggests, what the artist wants is for his audience to compose the works.

Pepe Yñiguez

WOLFGANG TILLMANS (Remscheid, Alemania, 1968)

Neutral Density B, 2009

Densidad neutral B

Impresión de tinta sobre papel
240 x 605 cm

ADQUISICIÓN, 2012

Procedente del mundo del diseño y de la publicidad, Wolfgang Tillmans es el primer artista no británico que recibió el prestigioso premio Turner en el año 2000. Profesor de arte interdisciplinar en la Städelschule de Frankfurt, es un artista que vierte su particular percepción de la realidad a través de los más variados medios artísticos de expresión siendo la fotografía uno de los más utilizados, desde la crónica foto-periodística pasando por ámbitos de la vida cotidiana (en el pasado representados por la pintura) como el retrato, el paisaje, o la naturaleza muerta, hasta posiciones más radicales como la abstracción fotográfica en donde se enmarca la obra de esta exposición. Caracteriza esta producción el uso de la manipulación conceptual en el proceso fotográfico hacia la búsqueda del detalle compositivo y la experimentación con el color por el que siente fascinación, lo que le lleva en ocasiones a sobrepasar los límites y las definiciones de la forma fotográfica.

With a background in design and advertising, Wolfgang Tillmans became the first non-British artist to receive the prestigious Turner Prize in the year 2000. A lecturer of Interdisciplinary Art at the Städelschule in Frankfurt, Tillmans uses a wide variety of artistic media to convey his particular vision of reality, and photography is one of his preferred forms of expression. Even his output in this field ranges widely, from photojournalism and depictions of everyday life that were once the purview of painting—portraits, landscapes and still lifes—to more radical styles like abstract photography, clearly illustrated in the work shown here. His art is characterized by the use of conceptual manipulation in the photographic process, searching for compositional details and experimenting with the colours that have always fascinated Tillmans, sometimes leading him to overstep the boundaries and defy the definitions of the photographic genre.

Pepe Yñiguez

TRAS LA PINTURA, LO CONCEPTUAL

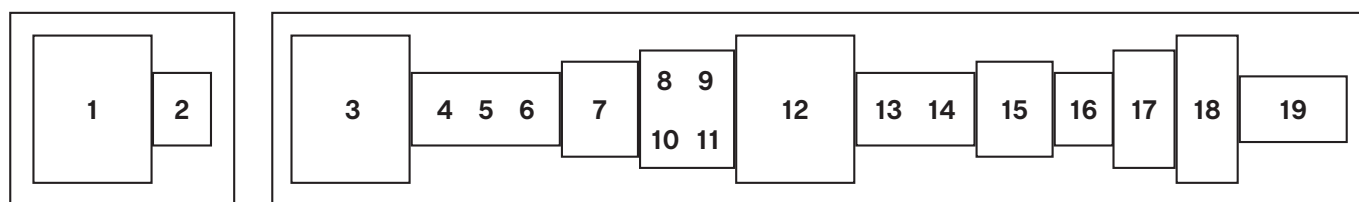
En esta sala se exhiben trabajos netamente pictóricos, más allá de que su soporte sean los *media*. Los cuatro artistas aquí reunidos, o bien tuvieron un pasado cercano a las periferias conceptuales en los inicios de sus carreras (como son los casos de Manolo Quejido y Alfonso Albacete), o bien combinan sus intereses pictóricos con otros medios en ocasiones cercanos a las prácticas de archivo (Inmaculada Salinas y Patricia Dauder). Siguiendo a David Barro, “la pintura ya no sirve para producir la imagen sino que es la imagen la que nos sirve para producir pintura”. Así, como ha señalado este crítico, se entiende la pintura como “un acto intelectualizado, ya que la pintura y lo pictórico desde los años 90 se visibilizarán desde lo conceptual”.

Como en esta primera parte de la exposición, las obras en este espacio muestran una intencionalidad crítica con la recepción que del arte se hace, bien desde los poderes (la pintura como fondo, como decoración, en Inmaculada Salinas) o bien desde los medios de comunicación, estando la crítica institucional justo en el fondo, en el soporte de la misma obra (bajo los “pensamientos” de Manolo Quejido). Junto a ellos, la creencia en las posibilidades críticas de la pintura en Alfonso Albacete, donde sus pinturas de guerra bien pudieran relacionarse con sus primeras obras en las que pintaba directamente sobre su cuerpo. O bien la pictorialización de las imágenes de prensa en Patricia Dauder al aislarlas de su contexto.

THE CONCEPTUAL UNDERBELLY OF PAINTING

This room displays works that are undeniably pictorial, even though the media constitutes their support surface. The four artists featured here either spent the early years of their career on the fringe of conceptualism (as is the case of Manolo Quejido and Alfonso Albacete) or combine their pictorial interests with other media that occasionally verge on archive practices (Inmaculada Salinas and Patricia Dauder). To quote David Barro, “Painting is no longer used to produce the image; now the image is what we use to produce painting.” Thus, as this critic has noted, painting is understood as “an intellectualized act, for since the 1990s the conceptual has dictated how painting and the pictorial are made visible”.

As in the first part of the exhibition, the works assembled here take a critical view of how art is received by the powers-that-be (painting as a backdrop, as decoration, in Inmaculada Salinas’s work) or by the mass media, with institutional criticism floating at the bottom, in the underlying structure of the work itself (beneath Manolo Quejido’s “thoughts”). They are accompanied by the belief in the critical possibilities of painting espoused by Alfonso Albacete, whose war paintings can be related to early pieces in which he painted directly on his own body, and Patricia Dauder’s system of taking press images out of context in order to pictorialize them.



1. **Sin título**, 1991
Untitled
Técnica mixta
75,5 x 56 cm
2. **Papú**, 1995
Técnica mixta
38 x 28,5 cm
3. **Sin título**, 1995
Untitled
Técnica mixta
75,5 x 56 cm
4. **Pintura de Guerra**
War Painting
Técnica mixta
23 x 17 cm
5. **Pintura de Guerra**
War Painting
Técnica mixta
22 x 17 cm
6. **Pintura de Guerra**
War Painting
Técnica mixta
23 x 17 cm
7. **Sin título**, 1995
Untitled
Técnica mixta
38 x 29 cm
8. **Pintura de Guerra nº 1**
War Painting nº1
Técnica mixta
23 x 17 cm
9. **Pintura de Guerra nº 2**
War Painting nº 2
Técnica mixta
23 x 17 cm
10. **Pintura de Guerra nº 3**
War Painting nº 3
Técnica mixta
24 x 15 cm
11. **Pintura de Guerra nº 4**
War Painting nº 4
Técnica mixta
22 x 13 cm
12. **Pinturas de Guerra**,
2000
War Paintings
Técnica mixta
75,5 x 56 cm
13. **Sin título**
Untitled
Técnica mixta
30 x 11 cm
14. **Sin título**
Untitled
Técnica mixta
30 x 11 cm
15. **Pintura de Guerra**,
2001
War Painting
Técnica mixta
38 x 28,5 cm
16. **Cabezas cortadas**,
2001
Cut Heads
Técnica mixta
23 x 15,5 cm
17. **Sin título**, 2009
Untitled
Técnica mixta
50 x 29 cm
18. **Sin título**, 2010
Untitled
Técnica mixta
75,5 x 29 cm
19. **Pintura de Guerra**
War Painting
Técnica mixta
23 x 31,5 cm

Alfonso Albacete, que tuvo una primera etapa relacionada con el arte de acción, participó a finales de los 70 en la reacción contra el informalismo y las prácticas conceptuales que supuso la nueva figuración madrileña. Años más tarde, en la década de los 90, se acerca a la abstracción pero sin abandonar la carga simbólica que tenía su figuración anterior. De hecho, en su pintura siempre ha estado latente la tensión entre figuración, abstracción y conceptualismo. Se trata de pintar la pintura con todos los recursos posibles, de crear un espacio mental más que de representar un paisaje o una escena real.

Esta serie de obras pasó a formar parte de la colección del CAAC tras la exposición *Asuntos internos*, que se dedicó al artista en 2014 y que presentaba más de 150 obras sobre papel, elegidas de entre las guardadas en carpetas, cajones y cuadernos de su estudio, para sugerir un mapa movedizo, un posible índice, de los temas, los motivos y los modelos de una obra desarrollada a lo largo de más de tres décadas. El conjunto *Pinturas de guerra*, fechado entre 1991 y 2011, está relacionado con el arte de acción que Albacete practicó a mediados de los 70, cuando pintó directamente sobre su cuerpo. Realizado a lo largo de los años con diferentes técnicas, colores y con una clara evolución formal, presenta cómo cuerpo y pintura se convierten en una y única cosa indiferenciable, en uno de esos juegos de doble sentido que tan bien utiliza Albacete: la pintura como la guerra que hay que librar a diario¹.

1. Montesinos, Armando. "Alfonso Albacete: Asuntos internos". Texto sobre la exposición que tuvo lugar en el CAAC en 2014

After an initial period marked by his association with action art, in the late 1970s Alfonso Albacete joined Madrid's New Figuration movement, rebelling against Art Informel and conceptual practices. Years later, in the 1990s, he drew closer to abstraction but did not relinquish the symbolic significance of his earlier figuration. In fact, the tension between figuration, abstraction and conceptualism has always been latent in his painting. His aim is to paint using every possible resource, creating a mental space rather than depicting a real scene or landscape.

This series of works entered the CAAC Collection after the centre hosted a solo exhibition entitled *Internal Affairs* in 2014, which featured over 150 works on paper, culled from among the countless pieces stored in folders, drawers and notebooks in his studio to evoke a shifting map, a possible index of the themes, motifs and models of an oeuvre developed over the course of more than three decades. The *Pinturas de guerra* (War Paintings) series, produced between 1991 and 2011, harks back to the action art that Albacete practised in the mid-1970s, when he painted directly on his own body. Created over the years using different media and colours, the patent formal evolution of this series shows how body and paint become one indivisible entity, in one of those playful double entendres that Albacete wields to such effect: painting as a war that must be fought day after day.

1. Montesinos, Armando. "Alfonso Albacete: Internal Affairs". Text for the exhibition hold at the CAAC in 2014

MANOLO QUEJIDO (Sevilla, 1946)

Pensamientos, 1995

Thoughts

Acrílico sobre papel
22 piezas de 58 x 58 cm c/u

DONACIÓN, 2009

Artista reflexivo, inquieto y comprometido socialmente, Manolo Quejido ha desarrollado a lo largo de su carrera una serie de prácticas pictóricas que se relacionan con lo que se podría denominar pintura expandida o pintura en acción. Tomando como hilo conductor de su trabajo el lema “pintar = pensar”, la obra de Quejido tiene un claro carácter conceptual y un sentido político más o menos explícito, sin renunciar por ello a la exploración de valores estéticos. Para él hay una relación íntima de la pintura con el pensar, que concibe como si fueran una misma cosa. De algún modo, se le puede considerar como una especie de pintor-filósofo o, como él mismo se define “un pensador-pintor, alguien que piensa como pinta y pinta como piensa”. Esa relación con la filosofía ha marcado profundamente su obra en la que siempre ha sido fundamental la noción de serie, de proceso.

Esta obra pasó a formar parte de la colección del CAAC tras la exposición retrospectiva *Pintura en acción* (2006), que proponía un recorrido por su trayectoria creativa, esquematizada por el propio artista en tres grandes apartados: *La Dificultad* (1964 – 1974), *La Pintura* (1974 – 1993) y *La Resistencia* (1993 – 2005). *Pensamientos* fue enmarcada en este último bloque, que realizaba una defensa del acto de pintar en un mundo marcado por la desigualdad en la distribución social de la riqueza y por un consumo compulsivo de imágenes que llega a desactivar la capacidad subversiva de las creaciones artísticas. Sobre hojas de periódico se configura un repertorio de variaciones tonales sobre el mismo motivo, la representación esquematizada de la flor denominada pensamiento, en un juego irónico entre el nombre de la flor y el contenido de los periódicos que le sirven de soporte.

A thoughtful, curious and socially engaged artist, in the course of his career Manolo Quejido has developed certain pictorial practices that situate his work in the camp of what we might call expanded painting or painting in action. With the formula “painting=thinking” as his motto, Quejido’s oeuvre has an obviously conceptual component and a more or less explicit political message, although this has never prevented him from exploring purely aesthetic values. For Quejido, painting is so intimately bound up with thinking that they are practically one and the same. In a way, he can be considered a painter-philosopher or, as he describes himself, “a thinker-painter, someone who thinks as he paints and paints as he thinks”. That connection with philosophy has had a profound impact on his work, in which the idea of series and process has always played a fundamental role.

This piece entered the CAAC Collection after the centre hosted a Manolo Quejido retrospective in 2006. This overview of his artistic career, entitled *Pintura en acción* (Painting in Action), was divided by the artist into three broad segments: *Difficulty* (1964 – 1974), *Painting* (1974 – 1993) and *Resistance* (1993 – 2005). *Pensamientos* fell under this last heading, in which Quejido defended the act of painting in a world marked by the unequal distribution of wealth and a compulsive visual consumerism that undermines the subversive capacity of artistic creations. Newspaper pages are the platform used to present a repertoire of tonal variations on the same motif, the schematic representation of a pansy. The choice is an ironic reference to the flower’s etymological heritage (from the French *pensée*, meaning “thought”) as well as to the contents of the newspapers beneath.

INMACULADA SALINAS (Sevilla, 1967)

Como fondo, 2010 – 2011

As a Backdrop

96 acrílicos sobre papel de 42 x 29,6 cm c/u
96 acrílicos sobre papel prensa de varias medidas

DEPÓSITO, 2011

Inmaculada Salinas ha centrado su trabajo de los últimos años en series cuyo denominador común es el carácter procesual y repetitivo del conjunto de obras en papel a partir de un sujeto o tema determinado.

Una de estas series, que pasó a formar parte de la colección del CAAC tras la exposición *Prensadas* que se le dedicó a la artista en 2011, es *Como fondo*, en la que reflexiona sobre la autonomía de la pintura y su utilización como elemento ornamental representativo del poder. A partir de recortes de prensa en los que destacadas obras de arte sirven de fondo a diferentes personajes públicos, la artista borra la identidad de dichos personajes invirtiendo el protagonismo a favor de la obra pictórica de fondo. Sus propias pinturas monocromas, en serie cromática gradual, prevalecen por encima de estos hechos, poniendo en evidencia la autonomía de la pintura.

In recent years, Inmaculada Salinas has focused on creating series that all have one thing in common: the repetitive, process-based assembly of a group of works on paper devoted to a particular subject or theme.

One of these series, which entered the CAAC Collection following Salinas's solo exhibition *Prensadas* (Pressed) held at the centre in 2011, is *Como fondo*, where the artist reflects on the autonomy of painting and its use as an ornamental symbol of power. Taking press clippings in which prominent works of art are used as backdrops for different public figures, the artist erases the identity of the human subjects and gives pride of place to the pictorial work in the background. Her own monochrome paintings, in a gradual chromatic series, prevail over these facts, underscoring the autonomy of painting.

PATRICIA DAUDER (Barcelona, 1973)

Prensa I, 2005

Press I

Diapositivas 35 mm en color
80 diapositivas de 5 x 5 cm c/u

ADQUISICIÓN, 2007

Esta obra recoge una selección de 80 imágenes extraídas de periódicos y revistas que han sido descontextualizadas por la artista y proyectadas como diapositivas. Dauder las recontextualiza en un nuevo formato y las integra en un montaje en el que la interpretación de cada una de ellas no puede dejar de aludir o entrar en diálogo con la que la antecede y también con la que la sucede. De este modo, la artista las libera de toda carga ideológica, al tiempo que las reduce a su esencia, a aquello que muestran. La utilización de un medio con claras reminiscencias cinematográficas, como es la proyección, incide en la capacidad del montaje como estrategia discursiva y de definición de sentido.

This work features 80 images clipped from newspapers and magazines that the artist has taken out of context and projected as slides. Dauder re-contextualizes them in a new format and uses them to create a montage where the interpretation of each image somehow references or dialogues with the preceding and the following image. In doing so, the artist strips them of all ideological bias and reduces them to their essence, that which they merely show. The use of the slide show format, with its obvious cinematographic connotations, emphasizes the power of montage as a narrative strategy capable of assigning meaning.

Montserrat Badia

CÁMARA LÚCIDA

La fotografía fue el medio que más aceptación cosechó a lo largo de los años 90 y en buena parte de los 2000, sobre todo por su completa asimilación por parte de las instituciones y el mercado; también por los artistas. Liberada poco a poco de su función de uso y acaparada por la institución Arte, los artistas utilizaron este medio profusamente. Su triunfo absoluto se demostró progresivamente en los 90 con exposiciones como *To Be and Not to Be* (en 1990 en Ars Santa Mònica, Barcelona). Un par de años después, *Cámaras indiscretas*, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde se mostró el grupo de Vancouver, con Jeff Wall a la cabeza. O *Einsamkeit*, en la sede de la Fundación “la Caixa”, con los nuevos fotógrafos alemanes herederos de los Becher.

Los tres artistas agrupados en esta sala bajo el título de un famoso ensayo de Roland Barthes proceden, en las primeras etapas de su carrera, de prácticas cercanas al conceptual. Aunque derivaron posteriormente por caminos diferentes, los tres, en las obras aquí reunidas, hablan de las periferias del arte, ya sea el centro de vigilancia y control de un museo en Estados Unidos, una frase escrita sobre un muro en Berlín que alude a la competencia entre grupos artísticos y ciudades o bien los lugares donde se conserva el conocimiento reflejados en la quietud de las bibliotecas.

CAMERA LUCIDA

Photography was the most widely popular medium throughout the 1990s and much of the 2000s, primarily because it was wholeheartedly embraced by the art establishment and market as well as by artists. Gradually released from its utilitarian obligations and appropriated by the art system, photography was used extensively by many artists. The extent of its success became progressively clearer in the 90s with exhibitions like *To Be and Not To Be* (held at Ars Santa Mònica, Barcelona, in 1990), *Candid Cameras*, a survey of the Vancouver School spearheaded by Jeff Wall, held a few years later at the Fine Arts Circle of Madrid, and *Einsamkeit* at Fundació “la Caixa” featuring the new German photographers who had inherited the Bechers’ legacy.

The three artists brought together in this gallery under the title of Roland Barthes’s famous essay all started out from a place close to conceptualism. Though they later branched out in different directions, in the works displayed here all three of them address the peripheries of art: a security and surveillance centre at a U.S. museum, a phrase written on a wall in Berlin that refers to the rivalry between artistic groups and cities, or storehouses of knowledge reflected in the still silence of libraries.

ALLAN SEKULA (Erie, Pensilvania, EE.UU, 1951 – Los Ángeles, California, EE.UU, 2013)

Museum Guards, Seattle, 1999 – 2008

Series *Shipwreck and Workers*

Vigilantes de un museo de Seattle

Serie *Naufragio y trabajadores*

Fotografía C-print sobre aluminio

125 x 159,5 cm

ADQUISICIÓN, 2008

Artista, fotógrafo, escritor, cineasta, teórico y crítico, sus orígenes artísticos los encontramos en los años 70, momento en el que realiza fotografías, *performances* e instalaciones en las que documenta la realidad contemporánea que el universo mediático tiende a ignorar intencionadamente. La fotografía fue el medio que mejor le sirvió para canalizar sus intereses, creando a partir de ella exposiciones, libros y películas. También cultivó la escritura en ensayos y otros textos reflexivos que acompañaban a sus imágenes, dirigiendo su crítica a lo que definió como “las geografías imaginarias y materiales del mundo capitalista avanzado”, concretamente a la globalización social y a las desigualdades que provocan el capitalismo tardío.

Naufragio y trabajadores es un proyecto múltiple que incluye fotografías, publicaciones y textos, cuyo germen lo encontramos en el mar de Mármara (Turquía). Allí, a raíz de la imagen de un barco embarrancado y de un trabajador de éste, Sekula fraguó su idea de retratar a personas en sus escenarios de producción o trabajo. Se trata de una revisión contemporánea de la representación pictórica del trabajo humano, para cuya realización viajó por el mundo captando maternidades, vendimiadores, un repartidor de fuel, trabajadores del mar, un sepulturero, leñadores, un inspector de barco o, como en este caso, los vigilantes de un museo. Todos ellos con un elemento común; su afectación directa o indirecta por las crecientes desigualdades generadas por la globalización neoliberal, y en este caso además se establece un juego visual y relacional al mostrar a los vigilantes de un museo en su lugar de trabajo, precisamente en éste, en las salas de un centro de arte.

A prolific artist, photographer, writer, filmmaker, theorist and critic, Sekula made his artistic debut in the 1970s with photographs, performances and installations that documented the contemporary reality which the mainstream media tends to deliberately ignore. The most suitable medium for channelling his interests was photography, which he used to create exhibitions, books and films. He also authored essays and other thought-provoking texts to accompany his images, critically targeting what he called “the imaginary and material geographies of the advanced capitalist world”, particularly the social globalization and inequalities created by late capitalism.

Shipwreck and Workers is a project comprising multiple photographs, publications and texts inspired by the image of a capsized boat in the Sea of Marmara (Turkey) and a lone worker, which gave Sekula the idea of photographing people in their place of work or production. The project is a contemporary take on the pictorial representation of human labour. To create it Sekula travelled the world, portraying motherhood, grape harvesters, a fuel distributor, seafarers, an undertaker, lumberjacks, a mooring inspector and, as in this piece, museum guards. All of his subjects have one thing in common: they are affected, directly or indirectly, by the growing social inequalities that neoliberal globalization is generating. In this case the artist also creates a visual and relational game by showing museum guards at their place of work, an art centre that echoes the setting in which his picture is displayed.

PETER FRIEDL (Oberneukirchen, Austria, 1960)

Sin título (Berlín), 1996 – 2007

Untitled (Berlin)

Impresión offset sobre papel

234 x 343,2 cm

ADQUISICIÓN, 2007

Crítico de arte, escritor, artista y diseñador, Peter Friedl proviene de la tradición conceptual y utiliza todo tipo de recursos y técnicas (dibujo, pinturas, fotografía, vídeo, instalaciones, etc.) para cuestionar la modernidad y reflexionar sobre las contradicciones de los mecanismos artísticos, la autonomía del arte o el poder establecido, con intención de reformular la práctica artística. A través de sus obras plantea el conflicto entre lo estético y la conciencia política e histórica, subrayando el interés por el lenguaje y los mensajes que están fuera de los sistemas establecidos.

La fotografía fue tomada en Berlín en 1996 y transferida diez años más tarde al formato de póster gigante. La frase del grafiti, escrita en alemán, podría traducirse al español como “Cerdos, ¡tened cuidado! Esto no es Colonia”. Este mensaje hace alusión a la escena artística alemana de finales de los 90, de forma que en vez de centrarse en ese conflicto local concreto, nos invita a fijarnos en los mensajes o elementos que aparecen de forma imprevista.

Art critic, writer, artist and designer Peter Friedl comes from a conceptual background and uses all types of resources and media (drawing, painting, photography, video, installation, etc.) to question modernity and reflect on the contradictions of art mechanisms, the autonomy of art and the powers-that-be with the intention of reformulating artistic praxis. In his works he addresses the conflict between aesthetics and political and historical awareness, taking a keen interest in language and messages that operate outside the established systems.

This photograph was taken in Berlin in 1996 and transferred to oversize poster format ten years later. The graffiti phrase written in German might be rendered in English as, “Pigs, beware! This isn’t Cologne.” The message is a reference to the German art scene of the late 1990s, but instead of focusing on that particular local conflict it invites us to notice messages or elements that crop up unexpectedly.

CANDIDA HÖFER (Eberswalde, Alemania, 1944)

Biblioteca de la Real Academia de la Lengua. Madrid I, 2000

Library of the Royal Academy of Spanish Language: Madrid I

Impresión digital sobre papel fotográfico
150 x 151 cm

ADQUISICIONES, 2001

Bibliothèque Sainte-Geneviève. París I, 1997

Biblioteca Santa Genoveva. París I Saint-Geneviève Library: Paris I

Impresión digital sobre papel fotográfico
150 x 150 cm

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

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

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

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

People rarely appear in her photographs, yet the users always seem to be present as mental images that condition and define the spaces and objects— not as traces of what was once there, but as the imprint of what always returns. Intensified by the absence of human subjects and her indifference toward possible hierarchies in the system of institutional space, Höfer's gaze seems to register each scene in a neutral and, for lack of a better word, precise mode of vision.¹

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

ESCULTURA E IRONÍA

La escultura, inmersa en un campo expandido que parece no tener fin, ha visto cómo, para su supervivencia en las últimas décadas, necesitaba transformarse, hacerse otra, integrarse en las instalaciones o relacionarse con problemáticas espaciales o sociales. En esta sala intermedia se muestran dos trabajos que podríamos definir como escultóricos y que beben de la herencia duchampiana. Ambas obras podrían ser calificadas como *ready-mades* rectificadas, en tanto en cuanto la máquina como el sillón son objetos industriales encontrados y luego modificados e intervenidos por ambos autores. Por un lado, Joan Brossa realiza un poema objeto al añadir una cola a una silla con brazos, transformando su uso y significado e introduciendo una nueva imagen que anteriormente no existía. Por su parte, Juan Luis Moraza transforma la típica máquina en la que al introducir dinero se canjea por pequeñas bolas por otra donde es imposible el intercambio al incrementarse el tamaño e impedir la salida, por su gran dimensión, de los balones o globos terráqueos. De algún modo es, siguiendo a Duchamp, una máquina soltera.

Con este espacio termina la primera parte de la exposición, centrada en la producción de las últimas décadas en las que el arte habla del arte, ya sea mediante la crítica institucional, la ironía sobre su propia realidad y tradición, o bien reinterpretando lenguajes del siglo XX.

SCULPTURE AND IRONY

In recent decades, sculpture, immersed in an expanded and seemingly infinite field, has found itself forced to transform into something else, integrate with installations or relate to spatial and social issues in order to survive. This transitional gallery contains two works which we might define as sculptures that drink from the font of Duchampian tradition. Both works can be classified as corrected ready-mades, for both the machine and the armchair are industrial objects that the artists found and later modified. Joan Brossa created an object-poem by adding a tail to an armchair, changing its use and meaning and introducing a new image that did not exist before. Juan Luis Moraza, for his part, has transformed a typical coin-operated ball dispenser into a machine that thwarts the exchange by increasing the size of the balls or globes, making it impossible for the dispenser to spit them out. In a way it is, to borrow Duchamp's term, a "bachelor machine".

This gallery marks the end of the first part of the exhibition, given over to the output of recent decades in which art talks about art, whether through institutional criticism, ironic commentaries on its own reality and tradition, or reinterpretations of 20th-century artistic languages.

JOAN BROSSA (Barcelona, 1919 – 1998)

***Mutació*, 1988**

Mutación

Mutation

Madera, tela y pelo, 93 x 56 x 68 cm

ADQUISICIÓN, 1999

Poeta, dramaturgo y artista plástico, defendió la idea de que no existen los géneros ni las fronteras entre las artes, sino la poesía como elemento común de todas ellas. Por ello consideraba “poesía” a todas sus obras.

En 1941, tras regresar a Barcelona después de ser movilizado en la Guerra Civil, entró en contacto con J. V. Foix, Joan Miró y Joan Prats, con quienes fraguó una profunda amistad, influyendo en su carrera. Ese año realizó sus primeros poemas visuales o experimentales. En 1947 fundó la revista *Dau al Set* en compañía de Modest Cuixart, Joan Ponç, Arnau Puig, Antoni Tàpies y Joan-Josep Tharrats, participando en 1951 en la exposición del grupo en la sala Caralt. El año 1950 es clave en su producción. Debido a sus contactos con el poeta brasileño João Cabral de Melo su obra gira radicalmente hacia el compromiso social. En los años siguientes a este interés sumaría una aproximación más conceptual al hecho artístico, experimentando continuamente su poesía visual y sus poemas objeto, géneros que ya nunca abandonaría.

Ejemplo de estos últimos es *Mutació*, también denominada *Poema objeto. Silla con cola*. En ella podemos observar a un Brossa que sigue la senda iniciada por Duchamp. Por un lado, se trata de una traslación del objeto de su contexto, pero también una mutación en la que éste pierde su funcionalidad a cambio de una gran carga simbólica, pues incorpora a un sillón rojo una cola de zorro, como metáfora del aburguesamiento del mundo del arte.

This poet, playwright and visual artist vigorously defended his theory that there are no genres or dividing lines between the arts, only the common thread of poetry they all share. Consequently, he regarded all of his works as “poetry”.

In 1941, on returning to Barcelona after being conscripted to fight in the Spanish Civil War, he met J. V. Foix, Joan Miró and Joan Prats, who soon became close friends and influenced the course of his career. That year he produced his first visual or experimental poems. In 1947 he founded the journal *Dau al Set* with Modest Cuixart, Joan Ponç, Arnau Puig, Antoni Tàpies and Joan-Josep Tharrats, with whom he participated in a group exhibition at Sala Caralt in 1951. The year 1950 marked a turning point in his artistic production. After coming into contact with Brazilian poet João Cabral de Melo, his work took a radical turn towards social engagement. In the following years this new interest was joined by a more conceptual approach to the creative act, constantly experimenting with the visual poetry and object-poems that would remain his signature genres.

Mutació, with the alternative title *Object-Poem: Chair with Tail*, is a good example of Brossa’s object-poems. Here we see that Brossa followed in Duchamp’s footsteps: the object portrayed is clearly taken out of context, but it has also undergone a mutation whereby the object relinquishes its practical function in favour of greater symbolic significance. The red armchair has been fitted with a fox’s tail, becoming a metaphor for the gentrification of the art world.

JUAN LUIS MORAZA (Vitoria, 1960)

***El baño turco*, 1998**
The Turkish Bath

Escultura. Metacrilato, metal y pelotas de plástico y de tejido
160 x 80 x 80 cm

ADQUISICIÓN, 1999

Con evidentes referencias a Duchamp y a sus *ready-made*, Moraza propone una nueva visión de objetos cotidianos a través de sus esculturas-objeto. De esta forma, construye un discurso conceptual a partir de su obra artística donde los elementos y situaciones que plantea dan lugar a reflexiones e ideas por parte del artista y previsiblemente por el público.

Esta obra formó parte de la exposición *Anestésica (Algologos)* que el CAAC dedicó al artista en 1998 junto con un conjunto de “máquinas” similares que el artista había recogido y manipulado. Con ellas proponía ensayar y generar un sistema de relaciones vinculadas con la experiencia del dolor, el sufrimiento, el deseo o la ansiedad y de los objetos o “máquinas analgésicas” surgidas en respuesta a este sentimiento. Como escribió el propio artista “Si el tacto es el sentido que más originalmente genera el sentimiento de exterioridad, la propiocepción, el tacto interno del cuerpo, constituye ese doble tacto que refiere la noción de continuidad corporal”.

El título de esta obra es fundamental como pista para comprender su significado, pues la relaciona con *El baño turco* de Ingres e invita a reflexionar sobre su carga simbólica y sobre la cosificación de la mujer y su representación en la historia del arte desde la perspectiva masculina. Las mujeres representadas en el cuadro de Ingres son aquí sustituidas por pelotas de diferentes colores y tamaños.

With obvious nods to Duchamp and his ready-mades, Moraza’s sculpture-objects invite us to see ordinary objects in a whole new light. His artwork weaves a conceptual discourse where the elements and situations presented trigger reflections and ideas in the artist’s mind and, hopefully, in the viewer’s mind as well.

This work was included in the artist’s solo show *Anaesthetics (Algistrists)* held at the CAAC in 1998, along with a group of similar “machines” that Moraza had collected and manipulated. With them he aimed to test and generate a system of relationships linked to the experience of pain, suffering, desire or anxiety and of the objects or “analgesic machines” invented to counter those feelings. As the artist wrote, “If touch is the sense originally responsible for creating a feeling of exteriority, then proprioception, the body’s internal sense of touch, constitutes that dual touch related to the notion of corporeal continuity.”

The title of this work provides an important clue to its meaning, for it establishes a connection with Ingres’s *The Turkish Bath* and invites us to meditate on the symbolic significance of that composition, the objectification of women and how they have been represented throughout art history from a male perspective. In Moraza’s piece, the women of Ingres’s painting are replaced by balls of varying colour and size.

CUERPO Y SEXUALIDAD

En esta sala se reúne un conjunto de obras que interrelacionan entre sí por un carácter alegórico, siendo el cuerpo y la sexualidad el nexo que concita una común visión para entender las relaciones con la otredad y las maneras de vivir la sexualidad. Los cuatro artistas andaluces desarrollaron sus trayectorias de los 90 en un ambiente fuertemente imbuido en la reivindicación del cuerpo y de las relaciones afectivas que con él se establecen. Los diálogos que, por una parte, se entablan en esta sala entre artistas de diferentes generaciones, permiten comprobar cómo homosexualidad y cierta herencia cultural local de las imágenes religiosas son comunes a Guillermo Pérez Villalta y Rafael Agredano, compartiendo ambos con Pepe Espaliú una curiosidad e inclinación por las prácticas sadomasoquistas. Hay, a finales de los 80 y en buena parte de los 90, lo que ha sido calificado por el grupo de críticos cercanos a la revista *October* como “un amariconamiento del arte”, en tanto que un buen número de artistas “exploraron la homosexualidad no sólo como una experiencia subjetiva que era esencial en su naturaleza, sino también como una construcción social sujeta a variaciones culturales e históricas”. En esos años en los que el sida hace estragos, el trabajo de Pepe Espaliú destaca especialmente en intencionalidad de acción social. En contraposición gozosa y liberadora, Victoria Gil se adentra en una representación alegóricamente carnal y franca del sexo femenino.

BODY AND SEXUALITY

This room contains a series of works united by their allegorical nature, where the body and sexuality form the nexus of a shared understanding of relationships with otherness and different ways of expressing sexuality. The four Andalusian artists represented here worked throughout the 1990s in a context obsessed with acknowledging the importance of the human body and the affective relationships forged with it. The dialogues maintained in this room between artists from different generations reveal how homosexuality and the local cultural legacy of religious imagery are common themes in the work of Guillermo Pérez Villalta and Rafael Agredano, while both share Pepe Espaliú's curiosity and predilection for sadomasochistic practices. The late 1980s and much of the 90s were characterized by what a group of critics associated with the journal *October* described as a “queering of art”, in the sense that a number of artists “explored homosexuality not only as a subjective experience that was essential in its nature, but also as a social construction subject to cultural and historical variation”. In those AIDS-ravaged years, the work of Pepe Espaliú stood out for its bold intention of social activism. In joyful, liberating contrast, Victoria Gil delves into the allegorically carnal, frank representation of the female sex.

PEPE ESPALIÚ (Córdoba, 1955 – 1993)

***Carrying VII*, 1992**

Porteo VII

Escultura de hierro pintada

137 x 180 x 44 cm

ADQUISICIÓN, 1993

***Carrying*, 1992**

Porteo

Video, color y sonido, 21'

La formación de Espaliú en Barcelona y París, y su paso vital por Ámsterdam y Nueva York, le proporcionó un amplio bagaje artístico, literario y filosófico que fructificaría en una corta pero intensa trayectoria creativa. Se integró en el grupo sevillano que propició la revista de arte *Figura* en la década de los 80 y en la desaparecida galería La Máquina Española, creada en Sevilla en esos años y referente importante en la apertura al arte internacional del momento. Es la época de su producción pictórica, que abandonará poco después para dedicarse de lleno al dibujo y a la escultura.

En su trayectoria Espaliú aborda temas complejos como la identidad, la fragilidad, el dolor y el placer o la muerte. Existe también en ella un componente biográfico que se hace más evidente tras enfermar de sida a principios de la década de los 90. La decisión de integrar esa experiencia al desarrollo de su obra como artista le motivó para crear algunos de sus trabajos más relevantes. Entre ellos la serie escultórica *Carrying*, de la cual se muestra una pieza y un vídeo-documental que hacen referencia a la acción llevada a cabo en San Sebastián en 1992, en las que Pepe Espaliú enfermo era transportado por las calles descalzo y en brazos de una cadena humana, como manera de concitar afectos, concienciar y desterrar tabúes sociales. Como ha escrito el crítico Juan Vicente Aliaga, “para Espaliú la relación con la enfermedad se ha de vivir desde la misma enfermedad, simbólicamente entendida como una forma con que se reviste el amor”.

Espaliú's training in Barcelona and Paris and his stints in Amsterdam and New York equipped him with a vast artistic, literary and philosophical arsenal which he used to pursue a brief yet intense creative career. He joined the Seville-based group that founded the art journal *Figura* in the 1980s and worked with the now defunct La Máquina Española, a gallery which opened in Seville in that same decade and was instrumental in introducing the city to the latest international art trends. This coincided with his pictorial phase, though he soon gave up painting and turned his full attention to drawing and sculpture.

Over the course of his career, Espaliú addressed such complex themes as identity, fragility, pain and pleasure, and death. There is also a biographical component to his oeuvre which became more apparent after the artist was diagnosed with AIDS in the early 1990s. The decision to integrate this personal experience in the development of his work as an artist inspired some of his best creations. One of these is the series *Carrying*, represented here by one sculpture and a video based on the action staged in San Sebastian in 1992, in which an ailing, barefoot Pepe Espaliú was carried through the streets by a chain of human arms. This action was designed to elicit emotions, heighten awareness and dispel social taboos. As the critic Juan Vicente Aliaga once wrote, "For Espaliú, the relationship with illness is something that must be experienced from the illness itself, symbolically understood as one of the many guises in which love appears".

VICTORIA GIL (Badajoz, 1963)

***Narciso Humilde I*, 1996**

Humble Narcissus I

Óleo sobre lienzo

162,3 x 130,3 cm

***Comerratones*, 1994**

Mouse Eater

Óleo sobre lienzo

136,7 x 95,5 cm

ADQUISICIONES, 1997

Influenciada por los pensamientos sobre la producción del deseo de Deleuze, de los que incluso parten algunas de sus obras de la década de los 90, Victoria Gil acude frecuentemente a la naturaleza como motivo de sus trabajos. Pero no le interesa ésta en sí misma, sino que en ella busca la paradoja, lo que nuestra mirada ve “extraño” en lo natural. Con esta premisa, para acercarnos a su universo debemos tener presente el concepto de “desplazamiento”, clave en su producción. Por medio de él intenta desencadenar asociaciones de ideas con las que provocar un extrañamiento que perturbe la placidez y los lugares comunes de la mirada.

Esto es palpable en *Comerratones*, donde presenta en un primer plano la amenazadora boca abierta de una serpiente, lo que busca producir inquietud en el espectador, no tanto fruto del temor al animal, sino de su ambigüedad y sus claras evocaciones al sexo femenino, y obviamente por la duda sobre si esta sugerencia es intencionada o sólo producto de nuestras obsesiones, algo con lo que juega y provoca. En *Narciso Humilde I* representa la flor del narciso también de forma extraña y ambigua, planteando una clara relación formal con la obra anterior.

Influenced by Deleuze’s theories on desiring-production, which in fact formed the basis of several of her works in the 1990s, Victoria Gil frequently uses nature as the subject matter of her works. However, she is not interested in nature itself but in the paradoxes it contains, that which our eyes perceive as “strange” in the natural realm. Knowing this, when venturing into her universe we must bear in mind something that is key to her production: the concept of “displacement”. With this concept Gil attempts to trigger associations of ideas that create a sense of defamiliarization or estrangement which disrupts the tranquillity and common grounds of the gaze.

This is palpable in *Comerratones*, where we see the menacing open mouth of a snake in the foreground. The artist intends it to be a disturbing image, not because we are instinctively afraid of the animal but because of its ambiguity and unmistakable allusion to the female sex – and, of course, because we wonder if this suggestion is deliberate or merely a product of our own obsessions, an uncertainty the artist plays with and uses to provoke us. In *Narciso Humilde I* she also depicts the narcissus flower in an odd, ambiguous way, creating a clear formal connection with the preceding work.

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA (Tarifa, Cádiz, 1948)

Sin título, 1990

Untitled

6 dibujos

Grafito y lápiz de crayón sobre papel

24,5 x 17,2 cm c/u

(En mesa)

Archivo iconográfico personal

Personal Iconographic Archive

108 fotografías del artista

10 x 15 cm c/u

Yo estoy aquí, 1990

I Am Here

Óleo sobre lienzo

180 x 223 cm

(En vitrina)

Colección de muñecos Muscle-Bears

Muscle-Bears Dolls Collection

Objetos de cultura popular

Varias medidas

DONACIONES, 2014

Estas obras formaron parte de las exposiciones *Arte del comportamiento e imágenes sociales del cuerpo* y *Souvenir de la vida*, ambas inauguradas en 2013. Tras la segunda, dedicada a Guillermo Pérez Villalta, éste realizó una importante donación, además de nombrar al CAAC heredero universal de toda su obra.

Pérez Villalta ha hablado a menudo del deseo, del gusto, del arte y del erotismo como formulaciones complejas que parten de un núcleo común. Así, por ejemplo, desde el impulso primigenio que lleva a los organismos más simples a preferir ecosistemas donde el placer aumenta y la incomodidad disminuye, hasta las opciones estéticas más complejas, que no pueden reducirse a un proceso racional lógico predeterminado, pasando por la inclinación hacia aquellos sujetos que nos atraen sexualmente, frente a otros que nos dejan indiferentes o sencillamente rechazamos, el artista presupone en el origen de todas estas situaciones una cuestión de gusto, de elección, de predilección de unas formas frente a otras, es decir, y en última instancia: una cuestión estética.

La compleja simbología homoerótica del tándem Cristo-Dionisios, al que se superpone la figura del artista-creador, da lugar a una muy personal e íntima exploración de las pasiones y los deseos privados. En estas obras traslucen aspectos biográficos normalmente ocultos a la mirada del espectador (su sexualidad, sus parejas, fetichismos...), sin que por ello el artista olvide en ningún momento los complejos mecanismos de construcción de la imagen que le caracterizan.

Junto a todo ello, en el fondo tratado en todo momento al amparo de la larga sombra de la tradición pagana y erótico-pornográfica de la cultura grecolatina, o de su empeñada asimilación por parte del cristianismo, asoma toda esa nueva iconografía del mundo gay contemporáneo, con su *merchandising*, nuevos estereotipos y subculturas, que podemos ejemplificar en la colección de muñecos *muscle bear* y *leather* que ha ido acumulando el artista en estos años.

These works were featured in two exhibitions that opened in 2013, *Behavioural Art and Social Body Images* and *Souvenir of Life*. After the second show, devoted exclusively to Guillermo Pérez Villalta, the artist made a generous donation to the CAAC and created a bequest to ensure that his entire body of work will eventually pass into the museum's possession.

Pérez Villalta has often spoken of desire, taste, art and eroticism as complex formulations that spring from a common source. Thus, for example, from the primal instinct that leads the simplest organisms to prefer ecosystems where pleasure is increased and discomfort lessened, to the most complex aesthetic options, which cannot be reduced to a predetermined rational-logical process, and even our proclivity for those whom we find sexually attractive as opposed to others who inspire indifference or outright rejection, the artist assumes that all of these situations originate as a matter of taste, of choice, of predilection for one form over another—in short, and ultimately, a question of aesthetics.

The complex homoerotic symbolism of the Christ-Dionysus duo, over which the figure of the artist-creator is superimposed, gives rise to a highly personal, intimate exploration of private passions and desires. These works betray autobiographical details normally kept hidden from the spectator (his sexuality, his partners, his fetishes, etc.), though this does not mean that the artist forgets for one minute the complex image-building mechanisms that characterize him.

In addition to all this, in the background—perpetually sheltered by the long shadow of the pagan and erotic-pornographic tradition of Graeco-Latin culture and Christianity's dogged attempts to assimilate it—we catch a glimpse of all the new iconography of contemporary gay culture, with its merchandising, new stereotypes and subcultures, exemplified by the collection of “muscle-bear” and “leather” dolls that the artist has amassed over the years.

Oscar Alonso Molina

RAFAEL AGREDANO (Córdoba, 1955)

***Ad Deum per superbiam*, 1992**

A Dios por la soberbia

To God through Hubris

103,8 x 83,8 cm

***Pueri boni in caelum eum, pueri mali cuocumque eum*, 1994**

Los niños buenos van al cielo, los malos, a cualquier parte

Good Kids Go to Heaven, Bad Kids Go Everywhere Else

108,5 x 90 cm

***Serie Retratos del artista como un poquito jesuita*, 1993 – 1996**

Series Portraits of the Artist as a Little Bit Jesuit

Revelados en positivo (Cibachrome) sobre papel fotográfico

***La chambre en noir*, 1995 – 1996**

La habitación en negro

The Room in Black

Óleo sobre tela

196 x 195,7 cm

ADQUISICIONES, 1996

Miembro del denominado “grupo de Sevilla” y defensor de la idea de que el proceso de creación es un acto de disfrute pero también de reflexión y conocimiento, Rafael Agredano ha desarrollado en paralelo a su producción artística una importante labor como teórico, destacando su participación en la revista *Figura*. Entre la fusión y el mestizaje, mezcla con soltura lo culto y lo popular para, recurriendo a la parodia y la ironía, analizar críticamente cuestiones como la desacralización de los grandes mitos culturales y sociales, la elección y definición sexual, las contradicciones de las prácticas religiosas o los riesgos del progreso. Su obra, dulce y mordaz, histriónica e intimista a la vez, se ha anticipado visionariamente a corrientes de pensamiento actuales, especialmente en cuestiones de género e identidad.

Estas obras formaron parte de la exposición *Prólogos* que el CAAC dedicó al artista en 2012. En la serie *Retratos del artista como un poquito jesuita*, usa la fuerza dramática de la imagen sacerdotal, a caballo entre lo amable y lo temible, para desarrollar un discurso crítico con el poder político y la influencia social de la institución eclesiástica. Estos autorretratos muestran un artista tímido pero descarado, que no utiliza el disfraz para esconderse sino para saberse mejor portador de su postura analítica. Agredano emplea su propio cuerpo como soporte de una manera completamente diferente a como lo hicieran los artistas de generaciones anteriores, no como campo de batalla sino como objeto de deseo, con cierto toque narcisista y exhibicionista.

La chambre en noir se expuso en la muestra individual del artista junto con otras obras de la serie bajo el título *Los sucesos de Avignon según la narración del marinero*. Este epígrafe es un guiño conceptual a la androginia estilística de los cuerpos que aparecen en la obra de Picasso *Las señoritas de Avignon*. El marinero al que se alude es el poeta Max Jacob (amigo íntimo y compañero de estudio de Picasso en esa época), en cuya figura está inspirado el personaje de sexualidad ambigua que, estando en la génesis de la elaboración del cuadro, desaparece de la obra final, si bien quedan un buen número de dibujos y estudios sobre su figura. Leo Steinberg subraya la posibilidad de vincular la variable masculina en la distribución original de las *demoiselles* a la personalidad sexual del poeta, que debió “...inducir al artista a reflexionar sobre esa misteriosa morada de la sexualidad que es el cuerpo de un hombre, y a meditar sobre la diferencia que existe entre gozar de su propio sexo o ser poseído por él”¹.

1. Texto extraído de los realizados por Esther Regueira para la exposición *Rafael Agredano. Prólogos*, 2012

A member of the so-called “Seville Group” and staunch defender of the idea that the creative process should be an enjoyable experience but also an act of reflection and understanding, Agredano has combined the pursuit of an artistic career with important contributions to art theory, most notably through his involvement with the journal *Figura*. Hovering between fusion and synthesis, he effortlessly combines high-brow and low-brow, using parody and irony to critically analyse issues such as the debunking of great cultural and social myths, sexual choice and definition, contradictions in religious practices and the dangers of progress. His work, at once tender and incisive, histrionic and quietly intimate, has presciently anticipated current schools of thought, especially in matters of gender and identity.

These pieces were included in the artist’s solo exhibition *Prologues* held at the CAAC in 2012. In the series *Retratos del artista como un poquito jesuita* (Portraits of the Artist as a Little Bit Jesuit), Agredano uses the dramatic power of the priestly image, somewhere between kindly and formidable, to weave a discourse that takes a critical look at political power and the social influence of the church as an institution. These self-portraits reveal a timid yet brazen artist who uses a disguise not to conceal his true identity but to better carry and convey his analytical position. Agredano uses his own body as a support surface, but in a completely different way from artists of previous generations; his body is not a battlefield but an object of desire with overtones of narcissism and exhibitionism.

La chambre en noir was shown at the artist’s one-man show alongside other works from the series *Los sucesos de Avignon según la narración del marinero* (The Events at Avignon According to the Mariner’s Tale), a conceptual nod to the stylistic androgyny of the bodies appearing in Picasso’s famous *Les Demoiselles d’Avignon*. The mariner mentioned in the title is the poet Max Jacob —Picasso’s close friend and studio mate at the time— whose figure provided the inspiration for the character of ambiguous gender. Present during the picture’s gestation process but missing from the final work, this figure nevertheless survives in a considerable number of sketches and studies. Leo Steinberg points out the possible connection between the male variable in the original arrangement of the *demoiselles* and the poet’s sexual identity, which “must have led the artist to reflect on that mysterious temple of sexuality that is the body of a man, and to meditate on the difference between enjoying his own sex and being possessed by it”¹.

1. Excerpt from the texts written by Esther Regueira for the exhibition *Rafael Agredano. Prologues*, 2012

FEMINISMOS

En conexión con la sala dedicada al cuerpo y a la sexualidad, en este espacio se busca un diálogo de dos importantes artistas para las que el feminismo y las dinámicas de poder que en las relaciones personales se establecen, acaban por inscribirse en el día a día del espacio doméstico. El lema “lo personal es político” forma parte del sustrato primigenio de Louise Bourgeois, para quien la figura paterna y la sexualidad son un continuo a lo largo de su trayectoria. En las dos obras de pequeño formato que aquí se exhiben, el dormitorio y la cama son el espacio para el “arco de la histeria”, en tanto en cuanto el feminismo espontáneo de las histéricas corta de raíz el deseo dominador masculino. Por otro lado, en la serie de Carrie Mae Weems titulada *Kitchen Table* se indaga en la identidad de sexo y raza, intercalando texto e imagen como referencias a esa necesidad política de lo cotidiano, de la vida y de las relaciones sentimentales, filiales y de amistad en las que el yo habla y se exhibe dentro de una tradición del arte afroamericano politizado.

FEMINISMS

In connection with the gallery devoted to the body and sexuality, this space strikes up a dialogue between two important artists who regard feminism and the dynamics of power established in personal relationships as part and parcel of everyday domestic life. The motto “the personal is political” is an elementary underpinning of Louise Bourgeois’s work, where the father figure and sexuality have been constantly present throughout her career. In the two small-format pieces shown here, the bedroom and the bed are the setting for the “arch of hysteria”, illustrating how the spontaneous feminism of “hysterical” women uproots the male desire for dominance. Meanwhile, Carrie Mae Weems’s series entitled *Kitchen Table* explores sexual and racial identity, interspersing images and texts as references to that political necessity of the ordinary, of life and of sentimental and filial relationships and friendships in which the ego speaks and reveals itself in the tradition of politicized Afro-American art.

CARRIE MAE WEEMS (Oregón, EE.UU, 1953)

***Kitchen Table Portfolio*, 1990**

Portfolio de mesa de cocina

20 fotografías b/n, gelatina de plata, 50,7 x 50,7 cm c/u

14 textos, 27,9 x 27,9 cm c/u

ADQUISICIÓN, 2010

Esta obra formó parte de la exposición *Estudios Sociales* que el CAAC dedicó a la artista afroamericana en 2010 y que profundizaba en aspectos tales como la revisión de la historia, la apropiación del imaginario colectivo y la inversión de los estereotipos derivados de ese imaginario, una inversión que a veces parte de la ironía y del sarcasmo mediante la transposición de estereotipos racistas que abundan en nuestro uso cotidiano del lenguaje.

Carrie Mae Weems explora el uso de distintos materiales y medios expresivos, como la instalación multimedia, la performance o el vídeo, y analiza cómo se construye la identidad cultural, de género y de clase.

Gran parte de sus fotografías dan visibilidad a la comunidad afroamericana, explorando el rol que ésta ha desempeñado en la construcción de la historia y la identidad estadounidense. Weems intenta desmontar los estereotipos que existen sobre esa comunidad, ya sea utilizando la ironía y el sarcasmo, o recurriendo a una vehemencia deliberada, pero planteando siempre la necesidad de tomar partido, de adoptar un papel activo para propiciar la transformación cultural, política y social.

Sus instalaciones son espacios habitables en los que la artista invita a la reflexión mediante imágenes y la lectura o impresión de textos propios, o a través de las palabras de escritores y pensadores como Fannie Lou Hamer, Antonio Gramsci, Ntozake Shange, Gabriel García Márquez, Anton Chejov o Malcom X.

Kitchen Table Portfolio es una investigación fotográfica realizada en la cocina como espacio doméstico en el que la artista organiza escenas de “la batalla en torno a la familia” entre mujeres y hombres, amigos y amantes, padres e hijos¹.

1. Texto extraído de los realizados por Elvira Dyangani para la exposición *Carrie Mae Weems. Estudios sociales*, 2010

This work appeared in the Afro-American artist's solo show *Social Studies*, hosted by the CAAC in 2010, which explored issues such as historical revisionism, the appropriation of collective imagery and the reversal of stereotypes rooted in that imagery, a frequently ironic and sarcastic inversion which transposes the abundant racist clichés that litter our everyday speech.

Carrie Mae Weems experiments with different expressive materials and media, such as multimedia installation, performance and video, to analyse how cultural, gender and class identity is constructed.

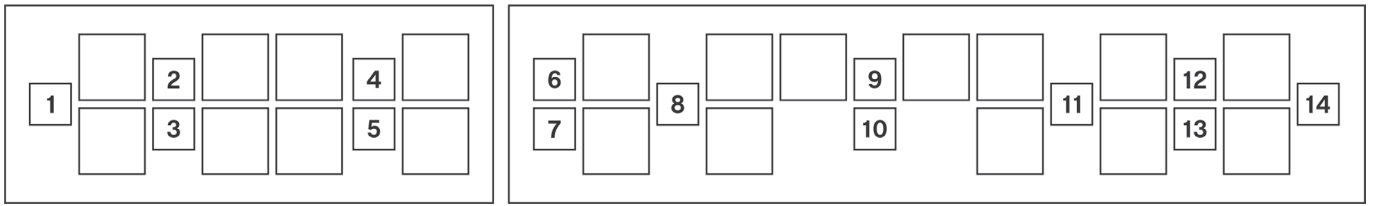
Many of her photographs focus on the Afro-American community, exploring the role it has played in the construction of American history and identity. Weems attempts to shatter the stereotypes associated with this community, using irony and sarcasm or outright vehemence, but always emphasizing the need to take a stand, to play an active role in bringing about cultural, political and social change.

Her installations are inhabitable spaces where the artist invites us to reflect on thought-provoking images and readings or print-outs of her own writings or those of relevant writers and thinkers like Fannie Lou Hamer, Antonio Gramsci, Ntozake Shange, Gabriel García Márquez, Anton Chekhov and Malcolm X.

Kitchen Table Portfolio is a photographic investigation of the kitchen, a domestic space in which the artist staged scenes of "the battle around the family" between women and men, friends and lovers, parents and children.¹

1. Excerpt from the texts written by Elvira Dyangani for the exhibition *Carrie Mae Weems. Social Studies*, 2010

CARRIE MAE WEEMS
Kitchen Table Portfolio



1. Había estado recogéndolos y extendiéndolos, se mudaba a la siguiente ciudad durante un tiempo en busca de descanso, algo de musgo bajo sus pies y un hombre íntegro que disfrutara de una buena discusión con una mujer valiente. Necesitaba un hombre a quién no le importara su audaz forma de ser, sus muchos talentos, su risa característica, sus diversas opiniones, y sus esperanzas estaban disipándose.

Él tenía unos ojos grandes como diamantes, y sus dientes brillaban como el oro también, pero por alguna razón muchas mujeres no lo querían, aunque él satisficiera sus almas. Necesitaba una mujer a quien no le diera miedo dejar la sombra del porche de casa, una mujer capaz de tomar las riendas y disfrutar junto a él como iguales.

Se encontraron bajo la parpadeante y resplandeciente luz de cristal de finales de agosto y principios de septiembre. Ambos habían estudiado, y se habían criado con buenas reses, alimentadas con trigo de Missisipi, les encantaba el pescado frito, las verduras, el blues, el jazz y Carmen Jones. Él era un hombre de mundo impetuoso y ella había recorrido mundo, pero no era un hueso, era toda una mujer.

2. Él la miró de arriba abajo y dijo de soslayo, “Entonces, nena, ¿qué sabes tú de este mundo?” Sonriendo dijo, “Lo básico. No me importa decirte que he tenido una vida dura y que no siempre las cazo al vuelo, que he jugado a ser madre con más hombres de los que me quiero acordar. De modo que he tomado decisiones incorrectas, aunque con toda seguridad puedo decirte que no me dejo manejar por nadie. Así que mejor podrías preguntarme: ¿qué es lo que puedes enseñarme?”

Él no estaba seguro, y confesó que no había tenido un rumbo fijo en esta cosa llamada vida. Aunque se sentía totalmente preparado para el amor. Juntos estaban cayendo en esa vieja magia negra. En ese momento parecían hechos el uno para el otro. Anduvieron, no de la mano, sino uno al lado del otro, con el brillo del cielo de finales de agosto y principios de septiembre, mirándose de reojo, dando las gracias a sus estrellas de la suerte con los dedos cruzados.

3. Ella creía en la monogamia, aunque le daba poco valor. Era un sistema basado en la propiedad privada, una orden que desafiaba la naturaleza humana. Personalmente, ella no se veía en disposición de explorar un nuevos terrenos, sin embargo, le aseguraba a él que estaba segura de sí misma, que confiaba en su amor y que le concedía libertar para que pudiera probar las exóticas frutas producidas en tanta abundancia por la madre naturaleza.

Él estaba agradecido por dicha generosidad. Conocía ciertamente la profundidad de su propia naturaleza, y creía que la naturaleza humana necesitaba a menudo un mecanismo de control social. Por ahora, optaba por el sacrificio personal a cambio de beneficios, su amor y una relación a largo plazo. Probar la fortaleza de su relación de este modo era un juego peligroso; aprovechar una oportunidad ahora podría suponer algo más de lo que ambos esperaban.

4. En su vida diaria juntos, los problemas merodeaban. Él decía que ella era demasiado dominante. No le molestaba una mujer que actuara por sí misma, pero, estaba llevándolo demasiado lejos. La acusaba de hablar demasiado alto, de ser un poco salvaje en lugares públicos. Independientemente del asunto, ella tenía que realizar su aportación, y arruinaba las fiestas exigiendo que todo —hasta las flores sobre la mesa— debía estar de la forma adecuada. ¡Él estaba cansado de esa cantinela política de blancos! Argumentaba hasta la extenuación respecto a esas teorías. No podría relajarse o estar tranquila por una vez ¡No! Ella tenía que decir la última palabra, tenía que tener razón. Además siempre estaba en las calle, corriendo. ¡Oh, y cómo trataba a la niña! No lo comprendía en absoluto. Debía pasar algo.

5. Ella insistía en que lo que él denominaba dominante era una chaqueta que la aprisionaba porque él no podía soportar la idea del inevitable cambio en el equilibrio de poder. Ella le garantizaba que su objetivo no era controlarle, sino que surgía de la necesidad —la libertad como apreciación de la necesidad— de controlar su propia vida. Le dijo que ante la situación diaria comprendía sus recelos, pero que se encontraban en una relación al 50%. Iguales. Ella no pensaba en sucumbir a los estándares de la tradición que le negaban un lugar o una voz legítimos, y punto. Ella intentaba ser una buena mujer, una compañera, una colega, una muñeca viviente, y ella trabajaba. ¡Cómo podía pedirle más! Se estaba cansando realmente de que hablara constantemente del tipo de mujer que quería. Había que hacer algo o apartarse del camino.

6. Ella era una mujer socialmente implicada, que adoraba hacerse oír, discutir de todo. Él era un hombre socialmente implicado, que pensaba que las acciones hablan más alto que las palabras. Empezaban a emerger diferencias entre ellos, pero no deseaban perder su sueño, por lo que continuaban luchando. Además, el amor lo merecía. A él le gustaba su café por la mañana, a ella le enloquecía su té por la noche y cada vez que se iban a la cama hacían temblar la Tierra. Él descubrió una ternura inmensa en su amor, aunque el sol salió y se puso en sus ojos, le decía que su trasero era como mantequilla. Comenzó a llamarla su “orquídea de mantequilla”. Ella encontró en las montañas, los valles y en todo lo ancho de su pecho fuerza, consuelo, y lo chupaba como un caramelo. Ella le llamaba “candy-daddy”.

7. En la búsqueda de claridad y sentido, ella habló sobre los problemas con su madre, quien le dijo, “Existe una diferencia entre los hombres y las mujeres. No puedo decirte qué debes hacer. Sin embargo, sí puedo decirte que he estado del lado de los hombres tanto tiempo que al final olvidé el lado de las mujeres. La verdad me golpeó tan fuerte en la cabeza que lloré tanto durante días que no podía ni mover el culo. Tristeza segura. La mayor idiota en el mundo. Cuando volví la espalda a mis amigos por estar con un hombre. Es cierto que estuve con uno o dos hombres, me refiero a hombres de verdad, aunque como buenos amigos, difícil de encontrar. Pero mira, tienes un buen hombre, un hombre que aguanta más de lo que permite la ley. Si él te ama, mejor vuelve a casa, deja las armas e intenta solucionarlo. Tienes que ceder un poco para lograr algo, esa es la historia de la vida”.

8. Él sentía que no iba a poder cumplir sus crecientes demandas y que ella iba a perder algo bueno. Ella sentía que su falta de compromiso respecto a sus necesidades básicas la harían cantar en poco tiempo.

Te amo Porgy,
no le dejes que me coja
no le dejes que me maneje
con sus manos calientes.
Si puedes cuidarme,
quiero estar aquí
contigo para siempre
y estaré contenta.

Ella se fue con un amigo, y cuando volvieron su amiga contó lo que había hecho. Él derramó grandes lágrimas de cocodrilo al pensar que otra persona disfrutaba de su privilegio. De modo que, dolido por su infidelidad, creyó que lo que pasaba en la canción de Frankie y Johnny debían estar inspirado en la realidad. Este fue el comienzo y el final de las cosas.

9. Ninguno sabía con certidumbre lo que el futuro depararía. Podría ser solamente una lámpara de bambú sostenida en un mar de cartón, pero ambos dijeron, “No habría que creer en ello, si creyeras en mí”.

Él quería tener hijos. Ella no. En el momento máximo de su amor, tuvieron una hija. Sus hermanas pensaron en el mundo de sus niños. Teniendo en cuenta sus pequeñas hazañas mientras tropezaban, se tambaleaban y volvían a incorporarse. Cuando su hija logró andar finalmente, ella la miraba en la distancia y pensaba, “¡Gracias a Dios! ¡No tendré que llevarla por mucho más tiempo!” Oh, sí, ella amaba a la niña, era responsable, pero no le agradaba en demasía la maternidad, le hacía reflexionar sobre sus deseos inmediatos personales, lo que la enfadaba. ¡Ya, la obligación de una mujer! El castigo por el pecado de Eva era más parecido a esto.

10. Él no trabajaba y ella sí, pero los extremos se encuentran. Ella se sentía como si estuviera atravesando una tormenta, como si estuviera en un cementerio solitario, como si tuviera que cruzar muchos ríos, como si abrirse paso en un lugar sin salida fuera su destino en la vida, como si nadie supiera los problemas que había sufrido, como si fuera necesario un cambio, como si las mujeres fueran las mulas del mundo, como si tuviera que decirlo en voz alta, como si quisiera coger una mecedora río abajo para balancearse sobre ella, como si tuviera un dolor en el corazón matutino, como si necesitara alcanzar y tocar la mano de alguien, como si necesitara que su alma golpeará el pecho de Abraham, como cuando su madre decía que hay días como este, como si su hombre no la amara, como si necesitara que él mostrara un poco de ternura. Como quizá si ella tenía que conseguir un hombre blanco para ver lo que él haría.

11.

John y Mary sentados en un árbol
b-e-s-á-n-d-o-s-e.
Primero aparece el amor, luego el matrimonio;
después aparece Mary con el cochecito del bebé.

La niña había visto a sus padres amarse y luchar, y había comenzado a jugar a juegos de mayores en la casa. Se sentía más hermosa que ardiente, como si fuera una pequeña Sally

Walker, y no como Mary y su corderito, como si quisiera levantarse y limpiarse sus ojos húmedos, como si hubiera sido buena y mereciera más que una muñeca de goma, como la virgen María yo era demasiado real para que me llamaran un juego, como si tropezar en un grieta y romper la espalda de tu madre fuera un plan, como si una luz roja, una luz verde fuera la canción para la clave de la vida, como si jugar a girar la botella pudiera hacer que gritara, como si poner tu pie en la derecha y dejar que los niños te vieran agacharte tuviera que esperar, como el pilla pilla fuera la mejor apuesta, como si los chicos estuvieran podridos como algodón descrito en cada chico que conocía, como si las chicas fueran dulces como el caramelo la describía perfectamente, como si Dick, Jane y sus padres se debieran perder, como si el arcoiris estuviera donde esta, incluso aunque a ella no le gustaba volar, como si ser el mejor jugando al matatenas no significara nada. Ella se sentía como si este material de papá y mamá fuera una nueva versión de Jack y Jill.

12. Ella trabajaba, ganaba mucho dinero, y se convirtió en lo que él llamada una “burguesa”, él no trabajaba y eso era verdaderamente molesto para él. Estaba comenzando a sentirse como un hombre negro que supuestamente no debía tener nada, como si algún tipo de conspiración estuviera desplegándose y él fuera el chivo expiatorio, como si la misión fuera imposible, como si no fuera un hombre de mundo, como si solo porque ella estuviera trabajando y ganando tanto dinero, estaba llegando a un punto en el que ya no le amaba, como si tuviera mala suerte, como si no tuviera un sueño, como si necesitara una noche en Túnez, como si necesitara coger un tren de carga y viajar, como si se sintiera mañana al igual que hoy, como si llegara el domingo hiciera las maletas y se escapara, como si se quedara, la niña le odiaría seguro, como si solo tuviera que contribuir al día más confuso en Harlem, como si tuviera una actitud de tumba y una mente de cementerio. Como si quizá un hombre negro no fuera su tipo de hombre.

13. No realmente, ella armó un escándalo todo el día; él no merecía la pena, no era un hombre sino un tontorrón, no podría luchar por su propio camino fuera de una bolsa de papel mojada, ella la tomó con él todo el día, él aguardó pacientemente, y tranquilamente explotó. Antes de que ella pudiera aplicar su ingenio, o escaparse por la puerta, él la cogió y la colgó boca abajo desde la ventana de su apartamento de siete pisos y dijo, “¡¡Habla lo que quieras ahora, maldita sea!!”

*Un día él colocó una caja de cerillas en su ropa.
Era tiempo de reservar,*

14. En el fondo, estar sola de nuevo no era un problema naturalmente. Aunque había pasado algún tiempo, con 38 años, ella estaba comenzando a sentirse completa como mujer, deseaba compartir todo de nuevo con un hombre que pudiera hacer frente a toda las diferentes facetas de su personalidad. Aunque eso debería venir después. En el presente, ella estaba en su soledad, por lo que a nadie le importaba lo que hiciera.

Siéntate ahí y cuenta tus dedos
¿Qué puedes hacer? O chica,
Es momento de que sepas
que todo en lo que puedes confiar
son las gotas de lluvia que caen
en la pequeña chica triste

Pisa un alambre, el alambre se dobla y así finaliza la historia.

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

Sin título, 1994

Untitled

Dibujo de tinta sobre papel
28,8 x 30, 3 cm

Arch of Hysteria, 1994

Arco de histeria

Tríptico. Dibujos e impresión fotomecánica, lápiz, pastel, hilo rojo y tinta sobre papel
50,5 x 153 cm

ADQUISICIONES, 1998

“Mi infancia nunca ha perdido su magia, nunca ha perdido su misterio y nunca ha perdido su drama. Todos mis trabajos de los últimos 50 años tienen su origen en mi niñez”. Estas declaraciones de Louise Bourgeois son la clave para entender el punto de partida de sus trabajos. Toda su producción gira en torno a las emociones provocadas por los recuerdos de su infancia, por ello se ubica en espacios domésticos llenos de objetos que son al mismo tiempo realidad y metáfora de aquello que no se puede decir. Bourgeois habla de sí misma, de su identidad, de la relación con los otros, de los roles masculino y femenino, de una manera en la que el espectador puede ver reflejados sus propias dudas, miedos y conflictos. La reiteración de motivos y situaciones (cuerpos femeninos en una tensión incontrolable, casas, dormitorios, etc.) se convierten a la vez en una forma de confrontación y de exorcismo.

“My childhood has never lost its magic, it has never lost its mystery, and it has never lost its drama. All my work of the last 50 years, all my subjects, have found their inspiration in my childhood.” This statement by Louise Bourgeois is the key to understanding the origin of her works. Her entire oeuvre revolves around the emotions elicited by memories of her childhood; this is why she occupies domestic spaces filled with objects, which are both realities and metaphors for that which cannot be expressed in words. Bourgeois speaks of herself, of her identity, of relationships with others, of male and female roles, of a way in which spectators can see their own doubts, fears and conflicts reflected. The repetition of motifs and situations (female bodies in a state of uncontrollable tension, houses, bedrooms, etc.) in turn becomes a form of confrontation and exorcism.

Montserrat Badía

LA CANCIÓN COMO FUERZA TRANSFORMADORA

La Chanson, el movimiento musical francés de los años 50 y 60 del pasado siglo protagonizado, entre otros, por Édith Piaf, Jacques Brel, Juliette Gréco o Georges Brassens, combinó de manera natural en sus canciones cuestiones aparentemente antagónicas como son la ironía y el dramatismo, los temas amorosos y los de carácter político, la utilización de lo directo y sencillo con lo teatral y metafórico, el protagonismo de lo sentimental junto a las preocupaciones de carácter social. Así ocurre también en las cuatro obras reunidas en esta sala, en la que se intenta analizar el papel, en muchos casos catalizador, que la música popular de la segunda mitad del siglo XX ha tenido como desencadenante de importantes cambios tanto de índole personal como colectivo. Estos cambios son, por una parte, culturales: costumbres individuales y grupales, maneras de vivir la sexualidad, de vestir, de relacionarse con los demás, de pensar y compartir determinados momentos; o también de orden social, ya sean de tipo político (asociados a luchas obreras o reacciones colectivas) o económico, en tanto potente industria cultural caldo de cultivo del capitalismo inmaterial. Esta sala, por tanto, busca indagar en cómo compaginar lo personal y lo político a través de un formato musical, la canción ligera, reutilizado por artistas contemporáneos.

SONG AS A FORCE OF TRANSFORMATION

La Chanson, the French music movement that emerged in the 1950s and 60s led by Édith Piaf, Jacques Brel, Juliette Gréco and Georges Brassens, created songs that naturally combined seemingly contradictory elements, mixing irony with drama, romantic themes with political manifestos, the straightforward and simple with the theatrical and metaphorical, or sentimentalism with concern over social issues. The same is true of the four works assembled in this gallery, which attempt to analyse the often catalysing role that pop music has played in the latter half of the 20th century, triggering important changes at both the personal and collective level. These changes may be cultural—individual and group customs, ways of expressing sexuality, of dressing, of interacting with others, of thinking and of sharing different moments—or social, whether political (associated with labour movements or collective protests) or economic, considering that the powerful creative industry is a breeding ground for intangible capitalism. This room therefore attempts to explore how the personal and the political can be combined in a musical format, the folk or pop song, reused by contemporary artists.

ALONSO GIL - FRANCIS GOMILA (Badajoz, 1966 y Gibraltar, 1954)

***Guantanamera*, 2011**

Instalación sonora:

Impresión en vinilo, 760 x 40 cm

Archivo de sonido con 234 versiones de la canción “Guantanamera”, 12h 55’

DONACIÓN, 2015

Vídeo, color, sonido, 4’ 35”

Fruto de la colaboración de dos artistas, Alonso Gil y Francis Gomila, esta intervención urbana se realizó en el marco del proyecto Madrid Abierto 07. Los artistas instalaron un equipo de sonido en uno de los respiraderos del metro de Madrid que conectan con la calle, en el eje Alcalá - Gran Vía. En él sonaban todas las versiones existentes del clásico tema cubano “Guantanamera”, como las de Celia Cruz, Compay Segundo, Tito Puente, Nana MousKouri, The Fugees, entre muchos otros, y otras realizadas específicamente para esta ocasión, para que fueran escuchadas por los transeúntes desde la calle. Posteriormente, como resultado a esta acción, la obra como instalación formó también parte de la exposición *Cantando mi mal espanto*, que el CAAC dedicó a Alonso Gil en 2011.

El título de esta obra hace referencia al campo de detención de Guantánamo, uno de los recintos de máxima seguridad, “limbo alambrado” fuera del mundo y al margen de la legislación internacional, donde a los presos, entre otras muchas formas de aniquilación, se les tortura con grandes éxitos musicales. Es una propuesta, por tanto, que reflexiona sobre el uso de la música como instrumento de tortura a través de la frase de Moustafa Bayoumi “Con el uso de la música como un instrumento de tortura nuestra cultura ya no es un medio de expresión individual sino un arma... la música no ha muerto, se ha ido a la guerra”.

The product of a collaborative effort by artists Alonso Gil and Francis Gomila, this urban intervention was produced for the Madrid Abierto 07 project. The artists set up a sound system in one of the ventilation shafts running from the Madrid metro tunnels to the street in the vicinity of Alcalá and Gran Vía. There they played every version ever recorded of the classic Cuban song “Guantanamera”, including those of Celia Cruz, Compay Segundo, Tito Puente, Nana MousKouri and The Fugees, as well as other renderings created specifically for this event, which were heard by passers-by on the street above. As a result of this action, the work was later included as an installation in Alonso Gil’s solo show *Singing My Troubles Away*, organised by the CAAC in 2011.

The title of the work alludes to the infamous Guantanamo Bay detention camp, a maximum-security “barbed-wire limbo” that exists outside the world and beyond the reach of international law, where one of the many forms of annihilation involves torturing prisoners with great musical hits. Consequently, it offers a reflection on music as torture, reminding us of Moustafa Bayoumi’s insightful words: “With the use of music as an instrument of torture our culture is no longer a medium of individual expression but a weapon... Disco isn’t dead. It has gone to war.”

ANNIKA STRÖM (Helsingborg, Suecia, 1964)

no sé qué cantar... cantaré algo sentimental, 2011

I don't know what to sing... I do sing anything sentimental

esta es una canción para ti, para ti, pero tú nunca la escucharás, 2011

this is a song for you, for you, but you will never hear It

Murales, pintura acrílica

Medidas variables

DONACIONES, 2012

La obra de Annika Ström trata sobre la sinceridad y se estructura en torno a la transfiguración poética de lo ordinario. Realiza fundamentalmente vídeos, canciones y obras textuales, que muchas veces están relacionados por utilizar la misma letra de una canción en un video-diario o en una obra textual. En sus vídeo-diarios recurre a detalles de la vida cotidiana y a miembros de su familia para crear situaciones emotivas e íntimas; de fondo se escuchan sus propias bandas sonoras pop, que ella misma interpreta acompañada por los acordes y ritmos preprogramados de un pequeño teclado electrónico. Son canciones minimalistas, formadas únicamente por una o dos frases e influidas por las convenciones formales del arte conceptual, que a veces luego utiliza para obras textuales como las que forman parte de la colección del CAAC.

Estas fueron creadas específicamente para el CAAC para la exposición *Songs by Annika Ström* que el Centro le dedicó en 2011. Sus obras de texto están formadas por frases, que no suelen tener más que unas cuantas palabras, transcritas sobre hojas de papel, o, en ocasiones, sobre una pared y en las que casi no utiliza mayúsculas. Lo que estas frases comparten con las canciones pop en general es que son muy directas desde el punto de vista emocional, pero tienen una ambigüedad impersonal. Además, crean una distancia o limitación formal entre la obra y el público, pues las palabras, cargadas de emoción, están protegidas por su fría presentación, al modo de algunos conceptuales históricos como Lawrence Weiner. En algunas piezas, Ström echa mano del humor para introducir algún punto débil, como *no sé qué cantar... cantaré algo sentimental* en la que deconstruye la garantía y seguridad de sus propias afirmaciones.

Annika Ström's work is about sincerity and revolves around the poetic transfiguration of the ordinary. She primarily makes videos, songs and text pieces that are often interrelated: for example, she may reuse the lyrics of a song in a video diary or textwork. In her video diaries she uses details of everyday life and members of her own family to create poignant, intimate situations, and in the background we hear her own pop soundtracks, which the artist sings to the pre-programmed chords and rhythms of a small electronic keyboard. These minimalist tunes, consisting of just one or two phrases and influenced by the formal conventions of conceptual art, are sometimes used later in textworks like those in the CAAC Collection.

These pieces were created specifically for the CAAC and unveiled in the exhibition *Songs by Annika Ström* held there in 2011. Her text pieces are made up of phrases that usually contain no more than a few words, transcribed onto sheets of paper or occasionally onto a wall where she rarely uses capital letters. What these phrases have in common with the pop songs is the fact that they are emotionally direct yet impersonally ambiguous. They also establish a formal boundary or distance between the work and the audience, for the emotionally-charged words are protected by their cold manner of presentation, using an approach similar to that of earlier conceptual artists like Lawrence Weiner. In some of her pieces, Ström uses humour to address a shortcoming or weakness. We see this in *I don't know what to sing... I do sing anything sentimental*, where her words belie the confidence and assurance of her own affirmations.

RUTH EWAN (Aberdeen, Escocia, 1980)

***A Jukebox of People Trying to Change the World*, 2003 – 2011**
Una máquina de discos de gente que intenta cambiar el mundo

Máquina de discos de CD Sound Leisure con más de 1.000 canciones

ADQUISICIÓN, 2011

Ruth Ewan trabaja explorando ejemplos pasados y recientes de activismo cultural. Analiza cómo las ideas circulan por canales no oficiales como la tradición oral, las canciones o los mitos; estudia cómo un movimiento, acontecimiento o producto cultural del pasado puede producir reacciones en el presente; y de qué modo esas reacciones pueden ser controladas, transferidas o atemperadas para producir nuevos significados e interpretaciones.

Al trabajar con diversos tipos de personas como historiadores, activistas, estudiantes, músicos y compositores, Ewan organiza y crea obras también variadas, en forma de dibujos, impresos o instalaciones. Son obras que tienen una base conceptual pero también un desarrollo social, y hacen referencia tanto a historias recientes como a otras más alejadas en el tiempo. Para ella la historia no es un pasado remoto sino algo vivo, conectado al presente y cargado de ideas para un futuro.

Esta obra formó parte de la exposición *Del pasado efímero* que el CAAC dedicó a la artista en 2011. *A Jukebox of People Trying to Change the World* es una jukebox de CD, a mitad de camino entre la tecnología digital y la analógica, que contiene una creciente colección de canciones progresistas que abordan cuestiones sociales. Algunas de contenido explícitamente político, otras un tanto utópicas y otras tratan sobre acontecimientos históricos concretos.

El archivo completo, del que esta máquina contiene una selección que fue ampliada con canciones en castellano con motivo de la exposición en el CAAC, está formado por más de 2.000 pistas, en las que no hay más de dos del mismo artista y que están ordenadas en más de 70 categorías, entre ellas feminismo, propiedad de la tierra, pobreza, derechos civiles y ecología, y ofrecen una mirada al pasado, al presente y al posible futuro de la rebelión y el idealismo humanos.

Ruth Ewan explores past and recent examples of cultural activism in her work. She analyses how ideas flow through unofficial channels such as oral tradition, songs and myths; she studies how a cultural movement, event or product from the past can trigger reactions in the present; and she tries to figure out how those reactions can be controlled, transferred or tempered to create new meanings and interpretations.

Working with different types of people—historians, activists, students, musicians and composers—Ewan organizes and produces an equally diverse body of work which may take the form of drawings, print-outs or installations. Her art is a tree with conceptual roots and social branches that drinks from the wellsprings of history, drawing on both recent and distant events. For her, history is not the remote past but a living thing, connected to the present and full of ideas for a possible future.

This work was included in the artist's solo exhibition, *The Ephemeral Past*, held at the CAAC in 2011. *A Jukebox of People Trying to Change the World* is a jukebox that plays CDs, a hybrid of digital and analogue technology that contains a growing collection of progressive songs about social issues. Some contain explicit political messages, others are more utopian, and yet others revolve around specific historical events.

The complete music library, of which this machine contains only a part, was expanded to include songs in Spanish for the CAAC exhibition and currently contains more than 2,000 tracks. The same artist never appears more than twice, and the songs—divided into over 70 categories, such as feminism, land ownership, poverty, civil rights and environmentalism—provide an overview of the past, present and possible future of human rebellion and idealism.

LA COSA NOSTRA

En la segunda mitad de la década de los 90 se produjeron toda una serie de exposiciones que llamaron la atención sobre un fenómeno que se venía produciendo en la creación artística del momento: la cada vez mayor utilización del vídeo y del cine de exposición por parte de un creciente número de artistas contemporáneos. En este ambiente es donde puede inscribirse la producción de dos artistas andaluzas: Pilar Albarracín, cuyos trabajos en este medio están cercanos a la tradición narcisista de la que habló Rosalind Krauss, heredera del arte de acción y del *body art*; y María Cañas, más cercana a las prácticas de archivo y a las narraciones visuales a partir de metraje e imágenes encontradas. Precisamente el título de esta sala está tomado de una obra de María Cañas y hace referencia a cómo ciertas tradiciones e imágenes asociadas a la cultura andaluza (los toros y el flamenco, por ejemplo) se han convertido en estereotipos exportados y vueltos a importar como imagen de lo propio andaluz identificado con lo español, listo para el consumo turístico. Junto a ellas, el vídeo de Nuria Carrasco muestra la reacción diferente ante quien llega a nuestra puerta con una cámara en mano, desarmando prevenciones ante lo extraño. Por último, el dibujo de José Miguel Pereñíguez nos interroga desde aquellos rasgos acentuados que asemejan estereotipos raciales asociados a “lo nuestro” como otredad.

OUR THING

In the late 1990s, a number of exhibitions drew attention to a phenomenon that had been gaining momentum in the artistic arena: the increasingly widespread use of video and film by a growing number of contemporary artists. It is in this context that we must situate the work of two Andalusian artists: Pilar Albarracín, whose creations in this medium verge on the aesthetics of narcissism described by Rosalind Krauss, indebted to Action Art and Body Art; and María Cañas, closer to archival practices and visual narratives crafted from found images and footage. The title of this room is borrowed from a work by María Cañas, which refers to how certain traditions and images associated with Andalusian culture (bulls and flamenco, for example) have become stereotypes that are exported and re-imported as the image of the “true Andalusia”, which in turn is identified with the “true Spain”, neatly packaged and ready for tourist consumption. Alongside Cañas’s work, the video by Nuria Carrasco documents people’s different reactions when someone shows up at their door holding a camera, disarming their natural wariness of the unknown and unfamiliar. Finally, José Miguel Pereñíguez’s drawing asks us to think about those exaggerated features that resemble racial stereotypes associated with what is “ours” as otherness.

LA COSA NOSTRA

En la segunda mitad de la década de los 90 se produjeron toda una serie de exposiciones que llamaron la atención sobre un fenómeno que se venía produciendo en la creación artística del momento: la cada vez mayor utilización del vídeo y del cine de exposición por parte de un creciente número de artistas contemporáneos. En este ambiente es donde puede inscribirse la producción de dos artistas andaluzas: Pilar Albarracín, cuyos trabajos en este medio están cercanos a la tradición narcisista de la que habló Rosalind Krauss, heredera del arte de acción y del *body art*; y María Cañas, más cercana a las prácticas de archivo y a las narraciones visuales a partir de metraje e imágenes encontradas. Precisamente el título de esta sala está tomado de una obra de María Cañas y hace referencia a cómo ciertas tradiciones e imágenes asociadas a la cultura andaluza (los toros y el flamenco, por ejemplo) se han convertido en estereotipos exportados y vueltos a importar como imagen de lo propio andaluz identificado con lo español, listo para el consumo turístico. Junto a ellas, el vídeo de Nuria Carrasco muestra la reacción diferente ante quien llega a nuestra puerta con una cámara en mano, desarmando prevenciones ante lo extraño. Por último, el dibujo de José Miguel Pereñíguez nos interroga desde aquellos rasgos acentuados que asemejan estereotipos raciales asociados a “lo nuestro” como otredad.

OUR THING

In the late 1990s, a number of exhibitions drew attention to a phenomenon that had been gaining momentum in the artistic arena: the increasingly widespread use of video and film by a growing number of contemporary artists. It is in this context that we must situate the work of two Andalusian artists: Pilar Albarracín, whose creations in this medium verge on the aesthetics of narcissism described by Rosalind Krauss, indebted to Action Art and Body Art; and María Cañas, closer to archival practices and visual narratives crafted from found images and footage. The title of this room is borrowed from a work by María Cañas, which refers to how certain traditions and images associated with Andalusian culture (bulls and flamenco, for example) have become stereotypes that are exported and re-imported as the image of the “true Andalusia”, which in turn is identified with the “true Spain”, neatly packaged and ready for tourist consumption. Alongside Cañas’s work, the video by Nuria Carrasco documents people’s different reactions when someone shows up at their door holding a camera, disarming their natural wariness of the unknown and unfamiliar. Finally, José Miguel Pereñíguez’s drawing asks us to think about those exaggerated features that resemble racial stereotypes associated with what is “ours” as otherness.

NURIA CARRASCO (Ronda, Málaga, 1962)

***¿Quién eres?*, 2004**

Who Are You?

Vídeo, color y sonido

10'

ADQUISICIÓN, 2009

El trabajo artístico de Nuria Carrasco se caracteriza por su versatilidad en el uso de materiales y medios, además de por su capacidad para transformarlos y construir obras transgresoras, cargadas de ironía y humor ácido.

Con el vídeo *¿Quién eres?* efectúa un experimental acercamiento psicosocial humano. La artista llama a las puertas de diferentes casas, cámara de vídeo en mano, y graba la expresión de asombro y las reacciones de las personas que abren sus viviendas, sin mediar palabra por parte de la artista.

The artwork of Nuria Carrasco is characterized by her versatile use of materials and media, as well as her ability to transform them and construct provocative works dripping with irony and caustic humour.

In the video *¿Quién eres?* she conducts an experiment on human psychosocial behaviour. Carrasco knocks on the doors of different homes, video camera in hand, and captures the surprised expressions and reactions of the people that open them to find the artist, who never says a single word, standing on their doorstep.

Margarita Aizpuru

MARÍA CAÑAS (Sevilla, 1972)

***La Cosa Nuestra*, 2005**

Our Thing

Vídeo, color y sonido

15' 33"

ADQUISICIÓN, 2006

María Cañas o “La Archivera de Sevilla”, como ella misma se define, a lo que añade “caníbal audiovisual, coleccionista, mitómana, peliculera, cibergarrula, buñuelesca, zensualista y salvaje mediática”, se apropia de toda la iconografía que nos rodea para desarrollar un lenguaje heterogéneo y vertiginoso, contestatario con tintes punk y cargado de ironía crítica. Su inmensa producción, como la fuente de la que se nutre: el inabarcable e inagotable mundo de la imagen y la red, abarca diversas formas desde videoocreaciones o instalaciones a fotomontajes, aunque siempre con la intención provocadora de servir de revulsivo para la reflexión sobre los tópicos del ser humano, cuestionándolos, ya sea focalizados en rituales fanáticos, revisando la historia, desgranando la decadente cultura capitalista o nuestra más castiza idiosincrasia, folclore y hasta los modelos impuestos o alter egos.

En *La Cosa Nuestra*, construye un delirante discurso que utiliza como base el toro, animal enormemente enraizado en el imaginario colectivo con la intención de subvertir los tópicos e ironizar sobre elementos de la cultura popular. Para ello realiza un extraño viaje hacia la cara más oculta y surrealista del universo taurino donde, con una irónica acidez, va desmenuzando las relaciones que se establecen entre el toro y el hombre desde las corridas hasta otros usos insólitos del toro en diferentes lugares del mundo. En los cinco capítulos que componen esta obra encontramos desde el tremendismo de Goya o Gutiérrez Solana hasta la pasión taurina de Orson Welles, pasando por el fatalismo poético de Bataille y Lorca o el delirante comportamiento de fanáticas fans pop.

María Cañas styles herself “The Dame Archivist of Seville”, to which she adds the epithets “audiovisual cannibal, collector, mythomaniac, film buff, cyber-lout, Buñuelesque, Zensualist and media-crazy savage”. She appropriates all the iconography around us and reworks it into a headily heterogeneous vocabulary, a reactionary language with a dash of punk and a generous dollop of critical irony. Her prolific output—like the well from which it drinks, the boundless, inexhaustible world of images and the internet—adopts many different forms, from video art and installation to photomontage. However, her provocative intention never varies: to shock us into meditating on and questioning our clichéd beliefs about human beings. To do this she focuses on fanatical rituals, revises history, dissects the decadent culture of capitalism, and unravels our most cherished idiosyncrasies, folklore and even imposed models or alter egos.

In *La Cosa Nuestra* she weaves a delirious discourse based on the bull, an animal firmly entrenched in Spain’s collective imagery, with the aim of debunking stereotypes and offering an ironic commentary on aspects of popular culture. To create this work, she set out on a bizarre journey to discover the most surreal, unfamiliar side of the world of bulls, where her caustic humour scrutinizes the relationships between man and bull, from traditional bullfights to other unusual uses made of this animal in different places across the globe. In the five chapters that comprise this work, we find everything from the graphic violence of Goya and Gutiérrez Solana and Orson Welles’s passion for the bullring to the poetic fatalism of Bataille and Lorca and the hysterical behaviour of crazed pop fans.

PILAR ALBARRACÍN (Sevilla, 1968)

La cabra, 2001

The Goat

Vídeo, color y sonido

3' 20"

© PILAR ALBARRACÍN, 2001

ADQUISICIÓN, 2010

Pilar Albarracín realiza en sus producciones una audaz e irónica relectura de los tópicos, símbolos y estereotipos andaluces que fueron apropiados y simplificados por el franquismo. Su propósito es, partiendo desde este “absurdo”, cuestionar la supuesta superación de las desigualdades de género. En sus *performances* se sirve principalmente de su propio cuerpo e integra consciente e inconscientemente, sentimiento y razón, cuerpo y alma, privado y público, para presentar un discurso de gran intensidad comunicativa donde interactúa emocionalmente con el público. El folclore y las tradiciones populares, los rituales alimentarios, los mitos religiosos, el rol de la mujer en la distribución del poder o las fiestas colectivas serán deformados críticamente para, a partir de ellos, provocar a la reflexión.

En *La cabra* Albarracín nos introduce en un baile salvaje donde se entrelazan erotismo y muerte, y sirve de ejemplo de una gran parte de sus trabajos en los que el desbordamiento supone una liberación, convirtiéndose entonces el arte en crítica, denuncia, terapia y catarsis regeneradora.

Pilar Albarracín's art offers a bold, ironic re-reading of Andalusian clichés, symbols and stereotypes that were appropriated and simplified by Franco's regime. With this “absurdity” as her starting point, she questions whether we have really overcome the problem of gender inequality. The artist's own body is her primary tool and medium in her performances, where she consciously and unconsciously fuses emotion and reason, body and soul, private and public to weave an intensely communicative narrative that connects with the audience on an emotional level. Folklore and popular traditions, eating habits, religious myths, the role of women in the distribution of power, and collective celebrations are critically deformed in order to stimulate reflection.

In *La cabra*, Albarracín draws us into a wild dance where eroticism and death join hands. As in many of her other works, here an indulgence in frenzied excess brings liberation, marking art a form of criticism, denunciation, therapy and revitalizing catharsis.

JOSÉ MIGUEL PEREÑÍGUEZ (Sevilla, 1977)

***El doble*, 2008**

The Double

Lápiz y carbón sobre papel

150 x 112 cm

ADQUISICIÓN, 2008

Esta obra es una especie de retrato-tipo. El punto de partida fue la imagen encontrada de un rostro sobre cuya fisonomía original se realizaron modificaciones y añadidos. Ese proceso de desnaturalización se culminó al trasladar la imagen definitiva resultante a un gran formato.

El dibujo, sin perder su carácter de representación verosímil o naturalista, funciona, pues, como ejemplo de un género clásico (el retrato), cuyas disposiciones se propone alterar sutilmente. Así la idea de parecido se sustituye por una especie de suave idealización que tiende, como se dijo al principio, al tipo. El tamaño mucho mayor del natural, además de contribuir a ese difuminado, sugiere una preeminencia del personaje retratado que es ficticia. Y no es casual que se hayan exagerado algunas características que inducen al espectador a asumir la pertenencia del sujeto a un determinado grupo humano.

En la idea del *doble* van implícitos tanto la revelación de la semejanza (espontánea o recreada artificialmente) como la disposición de ese otro duplicado a funcionar como sustituto sin perder su anonimato. Este retrato es algo así como el doble de un desconocido o de un inexistente, lo que, irónicamente, asegura la entidad de su presencia, a fuerza de destacar los recursos visuales que contribuyen a soportarla. En este, como en otro tipo de representaciones (oficiales, religiosas, folklóricas etc.) cuyo formato y maneras parodia, el rostro quiere desvanecerse como el residuo de un acto de contemplación que, más que mirarlo, mira *a través* de él.

This work is a kind of model portrait. It started out as the found image of a face whose original features underwent alterations and additions. This denaturing process culminated when the definitive resulting image was transferred to a large format.

Thus, while remaining a lifelike or natural representation of a face, the drawing functions as an example of a classic genre—portraiture—whose arrangements are intended to be subtly altered. The idea of likeness is replaced by a kind of gentle idealisation tending towards a generic model, as mentioned above. The larger-than-life size of the image enhances that “blurring” of the features while also suggesting a pre-eminence of the portrayed person that is entirely fictional. And the exaggeration of certain characteristics that lead spectators to assume the subject belongs to a certain human group is no coincidence.

The idea of the *double* implies both the revelation of likeness (whether spontaneous or artificial) and the willingness of that duplicate other to stand in as a substitute without relinquishing his/her anonymity. We might say that this portrait is the double of an unknown or non-existent person, which ironically guarantees the entity of that person’s presence by emphasizing the visual markers that prove its existence. Here, as in other types of portraits (official, religious, folkloric, etc.) whose format and manners it parodies, the face attempts to fade away like the residue of an act of contemplation which looks *through* rather than at it.

José Miguel Pereñíguez

CRISIS VERSUS CRISIS

El final de la exposición indaga en la grave y profunda crisis en la que estamos inmersos, producto de la crisis financiera y del estallido de la burbuja inmobiliaria que ha provocado una emergencia social y estragos en el sector cultural. Fuertemente castigadas por las políticas de austeridad que han provocado situaciones de emergencia, las instituciones culturales (entre ellas los museos y centros de arte) sobreviven mediante una actitud de resistencia casi numantina. El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo nació en medio de la crisis de los primeros 90 y cumple sus 25 años de vida en medio de otra crisis aún mayor. Las dos obras que cierran esta muestra analizan dos extremos: la inducción al consumo masivo de productos inmobiliarios que acabaría provocando la grave crisis financiera y, por otro lado, la salida masiva de población mayoritariamente joven al extranjero en busca de trabajo ante la falta de futuro en su país de origen y formación. Si Jorge Yeregui se centra mediante una triple imagen en la gestión, el consumidor y lo consumido en una especie de retrato generacional de una época caracterizada por el deseo de posesión de inmuebles, José Jurado, mediante prácticas de archivo donde comparten espacio fotografías, viñetas, comentarios en las redes sociales o noticias aparecidas en prensa, muestra la desesperación de toda una generación marcada por la emigración. Esta última obra, que cierra esta exposición, es también la última adquisición realizada hasta el momento por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

CRISIS VERSUS CRISIS

The final segment of this exhibition investigates the critical and deeply worrisome state of affairs in which we operate today, a product of the global financial crisis and the bursting of the property market bubble that has wreaked havoc on society and devastated the culture industry. Severely castigated by the austerity policies that have plunged them into a state of emergency, cultural institutions (including museums and art centres) survive with a stoic resolve worthy of the French Resistance. The Centro Andaluz de Arte Contemporáneo was founded during the crisis of the early 1990s, and today it is celebrating its 25th anniversary in the midst of an even greater crisis. The two works that conclude this exhibition analyse two extremes: the inducement to mass consumption of property market products that eventually sparked this terrible economic recession, and the mass exodus of Spaniards, predominantly young people, to foreign countries in search of job opportunities given the lack of training and future prospects in their homeland. While Jorge Yeregui uses a triple image to focus on management, consumer and product in a kind of generational portrait of an era characterized by the desire for property ownership, José Jurado resorts to archive practices that combine photographs, cartoons, social media posts and news reports in order to document the desperation of an entire generation forced to emigrate. Jurado's piece, which marks the end of the show, is also the latest acquisition made by the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

CRISIS VERSUS CRISIS

El final de la exposición indaga en la grave y profunda crisis en la que estamos inmersos, producto de la crisis financiera y del estallido de la burbuja inmobiliaria que ha provocado una emergencia social y estragos en el sector cultural. Fuertemente castigadas por las políticas de austeridad que han motivado situaciones de emergencia, las instituciones culturales (entre ellas los museos y centros de arte) sobreviven mediante una actitud de resistencia casi numantina. El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo nació en medio de la crisis de los primeros 90 y cumple sus 25 años de vida inmerso en otra crisis aún mayor. Las dos obras que cierran esta muestra analizan dos extremos: la inducción al consumo masivo de productos inmobiliarios que acabaría provocando la grave crisis financiera y, por otro lado, la salida masiva de población mayoritariamente joven al extranjero en busca de trabajo ante la falta de futuro en su país de origen y formación. Si Jorge Yeregui se centra mediante una triple imagen en la gestión, el consumidor y lo consumido en una especie de retrato generacional de una época caracterizada por el deseo de posesión de inmuebles, José Jurado, mediante prácticas de archivo donde comparten espacio fotografías, viñetas, comentarios en las redes sociales o noticias aparecidas en prensa, muestra la desesperación de toda una generación marcada por la emigración. Esta última obra, que cierra esta exposición, es también la última adquisición realizada hasta el momento por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

CRISIS VERSUS CRISIS

The final segment of this exhibition investigates the critical and deeply worrisome state of affairs in which we operate today, a product of the global financial crisis and the bursting of the property market bubble that has wreaked havoc on society and devastated the culture industry. Severely castigated by the austerity policies that have plunged them into a state of emergency, cultural institutions (including museums and art centres) survive with a stoic resolve worthy of the French Resistance. The Centro Andaluz de Arte Contemporáneo was founded during the crisis of the early 1990s, and today it is celebrating its 25th anniversary in the midst of an even greater crisis. The two works that conclude this exhibition analyse two extremes: the inducement to mass consumption of property market products that eventually sparked this terrible economic recession, and the mass exodus of Spaniards, predominantly young people, to foreign countries in search of job opportunities given the lack of training and future prospects in their homeland. While Jorge Yeregui uses a triple image to focus on management, consumer and product in a kind of generational portrait of an era characterized by the desire for property ownership, José Jurado resorts to archive practices that combine photographs, cartoons, social media posts and news reports in order to document the desperation of an entire generation forced to emigrate. Jurado's piece, which marks the end of the show, is also the latest acquisition made by the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

JORGE YEREGUI (Santander 1975)

***El valor del suelo*, 2005**

The Value of Soil

18 trípticos. Impresión directa sobre fórex y lona de PVC
90,4 x 58 cm c/u

ADQUISICIONES, 2006 Y DEPÓSITOS, 2012

Este proyecto fotográfico investiga sobre el mercado inmobiliario asociado al turismo, en concreto sobre los desarrollos de baja densidad, las segundas residencias y la construcción como inversión. Estos fenómenos se evidencian en la proliferación de urbanizaciones en poblaciones de mediano tamaño, tanto del litoral como en entornos rurales, que son reflejo del “boom” que experimenta el sector de la construcción, y de ellos se deriva parte de la problemática actual sobre el acceso a la vivienda.

La propuesta pretende poner de manifiesto la complejidad del mercado, la amplitud de factores que intervienen y las relaciones que se establecen entre ellos, tratando de generar una reflexión sobre este problema sin establecer un juicio a priori.

Las fotografías, frontales y nada artificiosas, quieren ser sinceras y objetivas de manera que cada tríptico se vaya cargando de contenido a medida que se establecen relaciones entre las tres imágenes: la estética y las estrategias de venta de las promotoras/agencias inmobiliarias con el tipo de cliente, estereotipado, y la promoción en venta, estandarizada. La repetición sistemática de este esquema con distintos tipos sociales muestra la amplitud del fenómeno.

De esta manera se ha querido poner de manifiesto la frialdad con la que se realizan estas operaciones y provocar una reflexión sobre cuestiones como la construcción indiscriminada de vivienda o el consumo de ocio asociado a la inversión y al endeudamiento.

Esta reflexión se enfatiza con la técnica empleada, que reproduce los sistemas publicitarios que utilizan las agencias inmobiliarias en sus estrategias de venta.

This photography project explores the tourist-oriented property market, focusing specifically on low-density developments, holiday homes and property ownership as an investment. These phenomena have led to the proliferation of housing estates in mid-size towns, both along the coast and in the countryside. This suburban sprawl, irrefutable evidence of Spain's construction boom, is also partly responsible for the current shortage of affordable housing options.

Yeregui's work attempts to illustrate the complexity of the property market, the wide range of factors involved and how those factors are interrelated, inviting us to consider the issue without making assumptions or snap judgments.

These straightforward, completely uncontrived photographs strive to be honest and objective, so that each triptych gradually acquires meaningful content as relationships are forged between the three images: the aesthetics and selling strategies of property developers/estate agencies, the stereotypical target client, and the standardized homes for sale. The systematic repetition of this pattern with different social types illustrates the massive scale of this phenomenon.

In this way, the project reveals the coldly calculating manner in which these transactions are carried out and urges us to reflect on issues such as indiscriminate building activity or the recreational consumerism associated with investment and debt.

This reflection is emphasized by the artist's choice of medium, which imitates the advertising used by estate agencies as part of their selling strategies.

JOSÉ JURADO (Villanueva del Duque, Córdoba, 1984)

Land Escape, 2011 – 2015

Escapar de la tierra

93 impresiones sobre papel, procedentes de archivo digital
29,7 x 21 cm c/u

ADQUISICIÓN, 2015

La obra de José Jurado se mueve entre diferentes disciplinas y medios que van desde la fotografía y la pintura hasta proyectos colectivos y participativos donde la importancia reside en el proceso. Se centra en investigaciones conceptuales que cuestionan la autoría del artista y que adquieren un alto grado de compromiso social.

Land Escape, es un archivo de documentos y fotografías sobre el éxodo de españoles en busca de una mejor vida en otros países. Es un juego de palabras que nos remite al término inglés *Landscape* (paisaje), que se refiere a la situación actual en España, donde *Land Escape* sería algo así como escapar de la tierra. En palabras del propio artista, “una tierra que ha visto estos últimos años cómo se ha acrecentado la salida de jóvenes hacía otros lugares del mundo en busca de trabajo y una vida mejor, que nos ofrecía un país en caída libre sumido en una gran depresión de la que todavía a día de hoy no parece que vayamos a salir”.

Entre los documentos que forman parte de este proyecto, recopilados durante los últimos cinco años, encontramos publicidad, comentarios de noticias sobre emigración, viñetas, montajes, fragmentos de reportajes, mapas, gráficas y fotografías, algunas realizadas por el artista y otras encontradas en la red. La recopilación de estos contenidos forma parte de un todo que conforma el proyecto *Land Escape*, y a partir del mismo se puede reflexionar sobre lo que está pasando y cómo la cadena de noticias se alimenta y retroalimenta todo el tiempo.

José Jurado's work embraces different disciplines and media, from photography and painting to participatory group projects where the process is more important than the end result. His conceptual investigations challenge the notion of artistic authorship and convey a powerful message of social engagement.

Land Escape is a collection of documents and photographs about the exodus of Spaniards who go abroad seeking a better life. The title is a play on words that alludes to the concept of landscape as well as the situation in Spain today, where many are desperate to “escape” from the land of their birth. The artist describes it as “a land which, in recent years, has witnessed a steady stream of young people heading out into the world in search of jobs and a better life, a land that could only offer us a nation caught in the downward spiral of a great depression which, even today, has no end in sight.”

Among the documents included in this project, collected over the past five years, we find advertisements, news items about emigration, political cartoons, montages, journalistic reportage clips, maps, graphs and photographs, some made by the artist and others found online. The compilation of these materials is only part of the great undertaking that is the *Land Escape* project, which aims to stimulate a reflection on what is happening in our world today and how the news chain is constantly being fed and feeding off itself.