

THE RICHARD CHANNIN FOUNDATION

ACTUALIDAD Y VIGENCIA DE THE RICHARD CHANNIN FOUNDATION (RCHF)

La RCHF supone el pistoletazo de salida para la penúltima hornada de artistas de la ciudad, hoy creadores de mediana carrera consolidados, una generación que eclosiona en el año 2000 y ahora ocupa con voz propia un lugar de relevancia en el panorama nacional. Después de dos décadas, un tiempo más que prudencial para poder calibrar con distancia lo acontecido, esta investigación rastrea sus inicios, analizando sus orígenes a través de la Channin y sus andanzas. En esencia, esta primera gran retrospectiva que ahora se presenta en el CAAC dibuja un período concreto de casi un lustro de duración (1999 – 2004) a través de sus actores principales, un trío que encontró sin buscarlo una nueva fórmula relacional que alcanzó mucho realce catapultada por el carisma y la personalidad desenfadada de sus miembros. The Richard Channin Foundation llegó a convertirse en el estandarte del arte joven de Sevilla a principios del siglo XXI, una estrella que se extinguió de manera paralela a como el colectivo fue desinflándose con la misma espontaneidad con la que surgió.

Esta exposición tiene sentido y se justifica ahora, en gran parte, por el valor que han tomado con el tiempo las carreras de sus protagonistas. Si Miki Leal (Sevilla, 1974), Juan del Junco (Jerez de la Frontera, 1972) y Fernando Clemente (Jerez de la Frontera, 1975) no fuesen actualmente artistas estimados por los especialistas, esta investigación sería mucho menos pertinente. Lo relevante aquí es que esa notoriedad posterior da mérito a este periodo en ciernes, transformando lo que pudieran parecer determinados lances divertidos de un grupo de veinteañeros en un episodio historiográfico que retrata una época reciente del arte contemporáneo en Sevilla. A todo ello se suma que los capítulos que se refieren no son secciones aisladas, sino parte fundamental de una trama más amplia que también cuenta los primeros pasos de otros creadores bien considerados que igualmente emergieron en ese momento y alrededor del fenómeno RCHF, caso de José Miguel Pereñíguez, Rubén Guerrero, Cristóbal Quintero, Javier Parrilla, Norberto Gil, Mariajosé Gallardo, Ramón David Morales o Manolo Bautista, entre otros.

Sema D'Acosta

THE RICHARD CHANNIN FOUNDATION

CURRENCY AND RELEVANCE OF THE RICHARD CHANNIN FOUNDATION (RCHF)

The RCHF raised the curtain on Seville's next-to-last batch of local talents who are now consolidated mid-career artists, a generation that burst onto the scene in the year 2000 and today occupy a place of prominence in the Spanish art world. Two decades later—a more than prudent lapse of time, providing the distance necessary to properly gauge past events—this investigation goes back to the beginning, analysing the origins and adventures of “the Channin”. The first major RCHF retrospective at the CAAC basically surveys a five-year period (1999–2004) in the lives of the Channin crew, a trio who unwittingly stumbled upon a new relational formula that was catapulted to prominence by the carefree personality and charisma of the group's members. The Richard Channin Foundation became the guiding light of young art in Seville at the turn of the 21st century, a beacon that burned brightly but soon went out when the collective deflated as spontaneously as it had come into being.

The need for a retrospective at this juncture is justified, in large part, by how the protagonists' careers have flourished over the years. If Miki Leal (Seville, 1974), Juan del Junco (Jerez de la Frontera, 1972) and Fernando Clemente (Jerez de la Frontera, 1975) were not now critically acclaimed artists, this investigation would be far less pertinent. The fame they achieved in later years gives merit to this early time, turning what might seem to be the amusing antics of a group of twenty-year-olds into a historical episode that portrays a recent period of contemporary art in Seville. We must also consider that the chapters in question are not isolated moments but a fundamental part of a larger plot which also narrates the first steps of other respected artists who emerged at that time in the orbit of the RCHF phenomenon: José Miguel Pereñíguez, Rubén Guerrero, Cristóbal Quintero, Javier Parrilla, Norberto Gil, Mariajosé Gallardo, Ramón David Morales and Manolo Bautista, among others.

Sema D'Acosta

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO

Claustrón Este
28 JUN. – 20 OCT. 2019
www.caac.es



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO

East Wing
JUN. 28 – OCT. 20. 2019
www.caac.es

THE RICHARD CHANNIN FOUNDATION

Cronograma

1997

Miki Leal, Fernando Clemente, Luis Germán Moreno, Norberto Gil, Javier Parrilla y Manolo Bautista alquilan un estudio en la calle La María

1998

Exposición *Edifica* con Norberto Gil y Miki Leal, en la Galería Marta Moore, Sevilla

1999

Enero – Marzo

Beca Erasmus de Juan del Junco en The Winchester School of Art (Winchester, Inglaterra)

Marzo

Exposición *Siete artistas jóvenes*, en la Galería La Caja China, Sevilla

Septiembre

Visita de Juan del Junco a *Espacio Abisal*, Bilbao

Exposición *Hotel y Arte*, Hotel Inglaterra, Sevilla. Participación de Norberto Gil y Miki Leal interviniendo en la Galería Isabel Ignacio, Sevilla

Diciembre

Exposición colectiva *99 del 99 en Sevilhlla*. Comisariada por Marcelino García en la Sala Santa Inés, Sevilla

2000

Junio

Miki Leal, Juan del Junco, Fernando Clemente y Luis Germán Moreno alquilan una casa en la calle Macasta

Septiembre

Exposición *Arte comestible* en el CAAC, Sevilla

Octubre

PaseARTE. Jornada de estudios abiertos. Organizado por Lorna Scott y Esther Regueira

Diciembre

Exposición *Proyecto para un oasis* de Miki Leal, en la Galería Isabel Ignacio, Sevilla

2001

Enero

Inauguración *Showroom* de la RCHF

Febrero

La RCHF acude a ARCO'01 por invitación de A.D. Resurrección

Marzo – Mayo

Exposición *La patrulla RCH 2001* en la Galería Cavecanem, Sevilla

Abril

Exposición *My Own Week* en la Casa de la Moneda, Sevilla

Mayo

Exposición-Subasta *Solidarios* en el CAAC, Sevilla

FIGURACIONES SEVILLA / HORIZONTE 2000.

Comisariada por Juan F. Lacomba. Sala de Arte Joven de Madrid

Junio

Inauguración del proyecto *Comparemos mitologías* de J.M. Pereñíguez para el *Showroom* RCHF

FIGURACIONES SEVILLA / HORIZONTE 2000.

Comisariada por Juan F. Lacomba. Sala Santa Inés, Sevilla

Septiembre

Proyecto *Cuarto de baño Voyeur* para la exposición *Hotel y Arte* en el Hotel Inglaterra, Sevilla

Octubre

Inauguración del proyecto *CAR TO NES* de Cristóbal Quintero para el *Showroom* RCHF

Noviembre

Inauguración *Sala de eStar*, Sevilla

Diciembre

Inauguración del proyecto *Rameras sagradas* de Mariajosé Gallardo y Natalia Gómez para *Showroom* RCHF

Comida de Navidad de los artistas en la RCHF

2002

Febrero

ARCO' 02. La RCHF lleva la serie *A tutti plain*, Galería Cavecanem, Sevilla

Marzo

Proyecto *¿Qué hago yo aquí?* comisariado por El Perro en la La casa del Pan, Madrid

Abril – Mayo

Selected Words. Dossier para la Galería Magda Belloti, Sevilla

Junio

Evento *Karaoke Western*. Nuevo estudio de Miki Leal en la calle Prosperidad, Triana, Sevilla

Octubre

Fernando Clemente y Norberto Gil fundan la empresa de diseño *LALOLA*, 2002-09

Noviembre

Exposición *La parte chungu. El Arte Joven sevillano de finales del S.XX*, comisariada por Miki Leal y J.M. Pereñíguez con la colaboración de Fer Clemente en la Sala de eStar, Sevilla

Diciembre

Miki Leal gana el certamen del Instituto Andaluz de la Juventud con la obra *El paisaje precocinado*.

Juan del Junco obtiene el segundo premio con la obra *S/T*.

2003

Febrero

Última acción de la RCHF: firma de autógrafos en La Carbonería, Sevilla

Mayo – Junio

Exposición *Los chicos del maíz*, organizada por Miki Leal, Fer Clemente y J. M. Pereñíguez en la Galería Icaria de Alcalá de Guadaira, Sevilla

Juan del Junco es seleccionado para los Premios de Arte Generación 2003. Caja Madrid

Exposición *Sociabilly* de Juan del Junco en el Centro de Arte Unicef, Sevilla

Diciembre

Exposición *Canadalia* de Miki Leal en la Galería Magda Bellotti, Madrid

Exposición *Mikithology* de Miki Leal en la Galería Cavecanem, Sevilla

2004

Octubre

Me gusta este ritmo. Karaoke, en Sala de eStar dentro del programa *El huésped Imprevisible*

Noviembre

La Nueva Música, proyecto de Miki Leal y J.M. Pereñíguez en Sala de eStar, Sevilla

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO

Exposición
28 JUN. – 20 OCT. 2019
www.caac.es

DECLARACIONES DE PERSONAS AFINES QUE VIVIERON EL FENÓMENO RCHF

Marcelino García

Médico y activista cultural.

La persona que sirve de aglutinante, el factor clave, para que surja la RCHF.

THE RICHARD CHANNIN FOUNDATION. LA PRECUELA

Una obra maestra no alcanza su gloria plena hasta que no cuenta con una precuela, que en este caso incluye también un manual para colarse dentro del mundo del arte por la puerta grande.

Hace más de un cuarto de siglo, estábamos con la insuperable Margot Molina -defensora a ultranza de todos los artistas jóvenes innovadores- en la planta superior de la galería Isabel Ignacio concretando la fecha de una exposición de nuestro gran amigo David Colinas. Mientras parlamentaban, bajé a la galería y compré un cuadro. Pasados unos meses, en el stand de nuestra querida amiga Magda Belloti en ARCO, me dice David “mira ese grupo; el que viene con esa chica tan guapa es Miki, el autor del cuadro que compraste”. Eran un grupo de “niños” (ese nombre se les quedó para siempre) que venían vestidos impecables y con cara de despistados. La conexión fue instantánea, por lo que se podría decir que nosotros no les apoyamos: ellos nos abdujeron.

Llegados a Sevilla fuimos a su piso de la María, vimos que eran un grupo estable donde además de Miki y Fernando estaban Javi Parrilla, Norberto Gil, Luis German y Manolo Bautista, y la mayoría se incorporaron a colaborar en la organización de las exposiciones a favor del Comité Antisida de Sevilla. Ya controlaban, casi sin que se notara, toda la escena artística.

Allá a mediados de 2000 me doy cuenta de que llevo dos días durmiendo la siesta sin oír a Camela a “to trapo”. Me voy de inmediato a ver al “Eduardo el Droguero” para saber si la casa de enfrente está libre y... así nació la sede de la Richard Channin Foundation. Probablemente la gente no sepa que esta ocurrencia, este nombre, sale del cachondeo que se traía Juan diciendo que eran unos “chanos” y que le gustaba el “arte chano”.

La capacidad de convocatoria fue brutal y es que un movimiento sociocultural ocurre cuando algunos individuos tienen una antena parabólica que conecta con las expectativas del momento y lo transforman en un objeto, movimiento, o iniciativa. Así la obra tiene vida propia y el espectador la aprecia según su sensibilidad. Ellos acertaron de pleno, cuestión de magia, suerte y mucho trabajo.

Por otra parte, Fernando, Miki y Juan tienen un don: poseen una gran capacidad sinestésica desde niños, cualquier sensación la pueden traducir en una imagen u objeto de forma automática. No precisan de una pesada intelectualización. Lógicamente es necesario tener talento, por eso sus obras son frescas, diferentes y exactas. Ellos lo tienen y no depende de su voluntad, se convierte en una necesidad.

Desde el inicio tenían unas broncas monumentales, necesarias para trabajar en equipo, que terminaban en unas juergas hilarantes normalmente en la Alameda. Juan se llevaba la palma.

Aunque parezca un presentador de televisión no puedo dejar de decir que mis tres “niños” son geniales, divertidísimos, constantes y generosos. No hay en ellos ningún atisbo de “divismo”, envidia, rencor o pretenciosidad. ¡Ah! Y todos guapos, por dentro y por fuera, lo que es muy excepcional. Ha sido una gran suerte conocerlos, haber compartido los tiempos de su precuela y – sobre todo- seguir contando con su amistad y disfrutando de su creatividad y talento.

.....

Esther Regueira

Investigadora y comisaria independiente.

Co-organiza PaseArte, actividad que dio inicio al Showroom de la RCHF.

Conocí a los Channin, a finales de los 90, cuando apenas eran un grupo de jóvenes amigos artistas que compartía estudio, complicidades, intereses y, sobre todo, unas enormes y contagiosas ganas de hacer arte, construir relatos y recurrir al divertimento en sus trabajos-acciones.

En el año 2000, Lorna Scott Fox, una crítica de arte británica que había recalado en Sevilla procedente de México, y yo misma, formamos TTT (Toma Tu Tiempo), un colectivo de carácter efímero pensado para llevar a cabo algunos proyectos experimentales que dinamizaran el tejido cultural, incitaran a la reflexión y a la crítica, y visibilizaran las propuestas de los numerosos agentes que en el terreno de la producción plástica contemporánea operaban por entonces en Sevilla a pesar de la frágil infraestructura y los escasos apoyos con que contaban. Abrir las puertas de los lugares de trabajo para que l@s ciudadan@s tuvieran acceso a los espacios de creación artística al tiempo que conocían y conversaban con l@s propi@s artistas fue el objetivo de PaseArte, un experimento artístico-social que tuvo lugar en noviembre de ese mismo año; una jornada cuya peculiaridad residía en que, las visitas a los estudios se insertaban en propuestas de recorridos o paseos urbanos y se incluían sugerencias de bares colaboradores donde terminar el día reflexionando sobre lo visto y lo vivido en compañía de unas ‘tapitas’ y unas ‘cervecitas’ (que para eso estamos en Sevilla). Uno de esos espacios era el que compartían Miki Leal, Juan del Junco, Fernando Clemente y Luís Germán, que para la ocasión se bautizaron a sí mismos con el nombre de The Richard Channin Foundation. Una denominación que, con su directa referencia a la mítica serie de los 80, Falcon Crest, les venía como anillo al dedo dada la vestimenta retro (con cierto toquecillo hortera pero definitivamente divertido), que exhibían sus componentes. Recuerdo gustosamente la visita al estudio lleno de múltiples e interesantísimas obras, así como las reconfortantes y deliciosas ‘papas con costilla’ guisadas por Joselito, amigo de Eduardo, el casero del local de Los Channin (y ferretero del barrio), con que nos obsequiaron a mediodía. Podría decirse que PaseArte (cuyo éxito, permítaseme esta pequeña muestra de vanidad, fue muy superior al esperado, con una afluencia de visitantes que desbordó todas las previsiones de las organizadoras y participantes), supuso la puesta de largo de The Richard Channin Foundation.

No me gustaría terminar sin hacer mención a otro colectivo artístico nacido algo más tarde, por la estrecha relación que mantuvo con The Richard Channin Foundation: Sala de eStar. Formado por Alexis Amador, Nacho G. del Río, María José Gallardo, José Gil Gallardo, Natalia Gómez, Carmen Granado, José Alberto Medina, Ramón David Morales, Rodrigo Vargas y Rosa Vives, se trataba de un espacio de proyectos ubicado en un ámbito doméstico, gestionado por artistas y enfocado a los artistas, donde se exponían trabajos de sus miembros al tiempo que albergaba el estudio propio de algun@s de sus iniciador@s. En una suerte de viaje colaborativo de ida y vuelta, dos de sus integrantes, María José y Natalia, ya habían expuesto en la The Richard Channin Foundation de la misma manera que los Channin llevaron a cabo en Sala de eStar una peculiar performance en forma de Karaoke titulado Me gusta este ritmo, así como una muestra colectiva titulada La parte chungu.

.....

Jesús Reina

Comisario independiente.

Desde finales de los años 80, un habitual del arte contemporáneo sevillano, andaluz y español.

Son veinte años ya que nos conocemos. Eran y son unos chicos divertidos, cercanos. Cuando empezamos a tratarnos, me encantó su frescura, sociabilidad y lo lúdico de sus trabajos iniciales. Recuerdo que no hubo que insistirle mucho a Fernando Roldán para que les hiciera una exposición en la galería CAVECANEM. Lo bueno de todo, lo mejor, es a partir de aquí cada uno ha hecho su propia carrera artística para que hoy podamos celebrar (y disfrutar) sus éxitos.

.....

Fernando Roldán

Galerista.

Concibe la primera exposición de la RCHF en la galería CAVECANEM (marzo 2001).

Destacaría desde el principio, para ser gente que empieza, la complicidad con la galería, su modo de entender los modos y maneras de seducir al coleccionista. Eran justo lo contrario que la mayoría de los artistas noveles, que no se enteraban de nada y el galerista parecía un enemigo. Ellos no, ellos trabajaban conmigo en la misma dirección, muy conscientes de mi labor, todo eran facilidades. Con la RCHF era todo estrategia, visión de futuro... Pero luego el trabajo era espontáneo y resuelto a última hora, eso le daba a la obra un punto chano y fresco. También, por supuesto, sabían manejar lo social, en eso eran insuperables.

.....

Juan Lacomba

Artista y comisario independiente.

Muy cercano a la RCHF y todo lo que ocurría alrededor. Los incluye en la exposición colectiva de jóvenes artistas más importante del momento.

Eran otro modo de estar. Tenían ganas y empujaban. Todo lo posible. Quedaba ya algo lejos la movida ochentera, pero sus formas de actuar seguían vendiendo en años de pandemia y burbujas inmobiliarias. Hay que decir que el germen de aquello fue la convivencia de un primer estudio compartido en calle La María, más allá de la ronda de la ciudad vieja. Sorprende lo rápidamente que ahora se escriben los anales.

Por entonces, aun el mundo de las redes sociales era apenas vislumbrado, al menos por estos lares. Y el ambiente artístico internacional proclamaba durante los noventa una nueva era estética de “formas frías”. Aquello, desde luego, duraría poco. Era evidente que querían su espacio: a ver si Richard Channing se apiadaba de ellos..., y pudiera incluirlos en algún cartel, a ser posible junto a algún Sensation artista del momento. Mientras, medio en serio, medio en broma, vivían la noche y sus posibilidades. Sevilla: “escuela de calor” y, también, de color. Entre copitas, saraos, cócteles de alto y bajo tono, incluidas inauguraciones institucionales, transcurrían simpáticamente los días. Echando todas las energías en cómo llegar a ser un personaje. Eso era algo fundamental: a ser posible del arte. Sin melindres, con alguna condecoración personalizada: como la de ser amigo de algún freeki notable o camuflarse, confusamente de alternativo. Los cronistas de sociedad, hoy tan en boga, con tanta ironía malévola a flor de piel, hubieran hecho su agosto.

Por allí recalaban periodistas recién desembarcados, siempre desorientados en la ciudad, becarias divertidas, gente guapa, rockers sin guitarra, surferos indolentes, médicos redentores, conseguidores y parvenúes en abundancia. Entre tanta fauna policroma había frescura y humor. Mientras otros tenían la cara de zapato. No se lo esperaban y fueron haciendo, sin que se notase mucho, sus aproximaciones a “lo chano”. Por supuesto, quedaban muchos viajes por realizar, pero ya conocían a los Y.B.A., entonces en plena efervescencia de importación hispana.

Así, entre litronas, pitos y gaitas, llegó el año 2000 (d. C.). Shunguiteando, shunguiteando to you...

.....

Maria José Solano

Investigadora y comisaria.

Desde el instituto, pareja de Miki Leal. Vivió la RCHF desde dentro.

La autenticidad en el arte está estrechamente vinculada a la inocencia. Aquellos maravillosos años de la RCHF fueron una buena prueba de ello.

.....

Cristóbal Quintero

Artista.

Realiza su primera exposición individual en el Showroom de la RCHF (octubre 2001).

Los conocía bien desde la facultad, y vi cómo empezó todo en primera fila. Eran pura soltura y espontaneidad, creando un aura de carisma que los hacía únicos, con inteligencia, habilidades sociales y excelentes dotes artísticas. Todos sabíamos que estaban escribiendo nuevas páginas del arte sevillano, aquello nos impregnó a todos... y el tiempo les ha dado la razón.

.....

Mariajosé Gallardo

Artista.

Realiza su primera exposición individual en el Showroom de la RCHF (diciembre 2001).

Veinteañeros, los tres artistas; trabajos muy dispares, cosa que ya de partida da buena espina. Supongo que tenían mucho tiempo libre y nació la Channin. Deberían aprender los jóvenes de ahora con ínfulas, que es preferible el cachondeo a una obra pseudo-intelectual y pretenciosa. Al final, envejece mejor lo auténtico; a mí me suele dar pereza el arte aburrido.

.....

¿Quién es el arte?, 2001

Who Is Art?

Fotografía

50 x 70 cm c/u

Estas imágenes se concibieron en la Plaza de América del Parque de María Luisa de Sevilla en otoño de 2001. Los artistas se retratan en una actitud insinuante como si fuesen gigolós de playa al mejor estilo *Miami Beach*. Las tres fotografías calcan el mismo fondo azul con palmeras, e incluso la posición de la cámara es idéntica, un leve contrapicado que realza la sugerente pose de los protagonistas, que tienen perdida la mirada y ponen cara de interesantes.

Al contrario de lo que ocurría en otras series donde se despreocupaban de la apariencia y el aspecto final de los resultados, en estas imágenes cuidan hasta el más mínimo detalle, potenciando una actitud narcisista que se convertirá en una de las señas de identidad del colectivo, uno de cuyos recursos habituales será la auto-representación; no tanto quizás por egolatría como por proximidad, ya que ellos serán siempre sus mejores modelos disponibles a cualquier hora. Así, el grupo es a la vez imagen y reflejo de su arte, que se convierte en un acto de promoción continuo donde irán cambiando los temas, pero no sus intérpretes.

These images were taken in Plaza de América, a large esplanade in Seville's María Luisa Park, in autumn 2001. The artists pose provocatively, looking for all the world like Miami Beach gigolos. The three photos share the same blue, palm tree-studded background, and even the camera's position is identical: a slight low-angle shot that emphasises the suggestive pose of the subjects, who gaze off into the distance and try to look interesting.

In contrast to other series where they cared little about the final appearance of the resulting photos, in these images they carefully planned every last detail, projecting a narcissistic attitude that would become a hallmark of the group. In fact, self-portraiture was destined to be one of their habitual resources, though this was probably due to convenience rather than egomania: if they themselves were the models, they could work whenever it suited them. The group is therefore both the image and reflection of their art, which became an ongoing publicity campaign in which the themes changed but the faces were always the same.

¿Quién es el arte?, 2002

Who Is Art?

Publicación

24 x 40 cm

Esta imagen es un diseño exclusivo de la Channin para la publicación *¿Quién es el arte?*, una especie de magacín sobre creación contemporánea editado por el colectivo El Perro en Madrid durante la primavera de 2002. El objetivo de la propuesta era responder con un carácter abierto y libre a posibles interrogantes que giraban en torno al mundo de la expresión actual. En este caso no era tan importante contestar a la pregunta, como suscitar un debate en el público y generar nuevas motivaciones.

Los tres retratos de Miki, Fernando y Juan están tomados del tríptico fotográfico del mismo nombre. Para la edición impresa ahondan en esta misma idea y muestran de nuevo sus caras sobre un psicodélico fondo rosa, planteando una especie de anuncio en prensa para posibles citas remuneradas donde incluyen sus verdaderos teléfonos móviles, a los que en más de una ocasión llamaron alguna que otra noche tras haberlo leído en este boletín atemporal, una ocurrencia inteligente que implica al espectador y lo hace partícipe de la obra.

Hay una disgregación muy interesante entre la pregunta que enuncia el proyecto (que tiene carácter de solipsismo) y la divertida derivación que plantea la RCHF, capaz de convertir una interpelación de carácter filosófico con visos existencialistas en un ocurrente guiño de complicidad con el lector, que desconcertado no sabe si reír o tomárselo en serio. La réplica a la cuestión *¿Quién es el arte?* puede moverse en el campo de lo abstracto y lo teórico (algunas de las parrafadas que se leen en el catálogo son ininteligibles) o en el terreno de lo popular como hacen Miki, Fernando y Juan, que logran convertir una entelequia en una chanza que atrapa al lector y le hace reflexionar sobre la imagen que está contemplando. Como los buenos humoristas o los grandes comunicadores, la Channin tiene la capacidad no sólo de llegar al público, sino de ganárselo, de acercarse a él con su propio lenguaje para hacerlo partícipe de un hecho que presupone complicado y espinoso como es el arte contemporáneo.

This image is an exclusive design made by the Channin for *¿Quién es el arte?*, a kind of contemporary art magazine published by the El Perro collective in Madrid during the spring of 2002, with the aim of formulating a free, open response to possible questions about the world of contemporary expression. The point was not really to answer the question but to spark a public debate and generate new catalysts.

The three portraits of Miki, Fernando and Juan are taken from the eponymous photo triptych. For the print version, they elaborated on the same idea, again showing their faces against a psychedelic pink backdrop, creating something that resembled a classified advert for escort services and included their own mobile phone numbers. Some nights they actually received calls from people who had seen their work in this undated bulletin, a clever idea that got spectators involved in the piece.

There is a fascinating gap between the solipsistic question posed by the project and the amusing interpretation offered by the RCHF, which turned a philosophical inquiry with existentialist undertones into a witty suggestion of complicity with their disconcerted readers, who weren't sure whether they were meant to laugh or take it seriously. The answer to the question "Who is art?" can be expressed in abstract and theoretical terms (some of the lengthy paragraphs in the catalogue are unintelligible) or in a more vernacular language, the route chosen by Miki, Fernando and Juan, who managed to turn an entelechy into joke that captivates spectators and makes them think about the image they are seeing. Like all good comedians and communicators, the Channin gang was able to reach and connect with audiences, speaking to them in their own language to make them participants in an act presumably as complicated and thorny as contemporary art itself.

Carteles *Sala X*, 2001

***Sala X* Posters**

Xilografía

85 x 35 cm c/u

Estas dos xilografías se realizaron en otoño de 2001 en una imprenta cercana a la Alameda de Hércules, el lugar habitual donde The Richard Channin Foundation solía editar los folletos que se hacían para las inauguraciones del *Showroom* de la sede de Macasta. En una de las visitas al taller descubrieron que en ese mismo sitio todavía se estampaba de manera manual sobre tipos de madera los rótulos de las películas para adultos que se proyectaban en la cercana Sala X de la calle Amor de Dios, un hermoso edificio de ladrillo rojo diseñado por Aníbal González, el arquitecto creador de la Plaza de España y máximo representante del estilo regionalista andaluz.

Al instante se les ocurre realizar un par de carteles anunciando una sesión de películas pornográficas a imitación exacta de los que se editaban para este conocido cine para mayores del centro de Sevilla, que además era el único que los seguía imprimiendo en nuestro país como hacía décadas, presentando sólo los títulos sin mostrar ninguna imagen, como si fuese un discreto anuncio de otra época que intentaba pasar desapercibido. Elaboran así un par de obras apropiacionistas construidas a partir del mundo ficticio de la familia Channing y el conocimiento de la teleserie que perduraba en el imaginario colectivo de los espectadores. Curiosamente, los títulos de los largometrajes que inventan para estos afiches son sutiles y chistosos (*Chulí en el parque*, *Cosquilleo en los viñedos*, *Orgía en Tuscany*, *Cógeme los racimos*), no hacen ninguna referencia explícita al sexo más allá de mencionar la palabra orgía... La asociación divertida se establece en la mente del lector cuando da rienda suelta a su imaginación y destapa la paradójica correspondencia entre contenido y forma.

These two woodcuts were made in autumn 2001 at a print shop near the Alameda de Hércules, where The Richard Channin Foundation usually printed the flyers for openings at their “showroom” in Calle Macasta. On one of their visits, they discovered that the shop still used a wood type letterpress to print signs for the adult films shown at the nearby Sala X in Calle Amor de Dios, a beautiful red-brick building designed by Aníbal González, architect of the famous Plaza de España and leading exponent of the regionalist Andalusian style.

They immediately came up with the idea of creating two posters advertising a porn film session, exactly like the ones the shop produced for that well-known adult cinema in downtown Seville, which also happened to be the only one in Spain that still announced its shows the old-fashioned way: their printed material contained titles but no images, like a discreet advertisement from a bygone era, hoping to elude censorship. And so they created a pair of appropriationist works based on the fictional world of the Channing family and the imagery of the famous soap opera that lived on in the spectators’ collective memory. Curiously, the titles of the feature films they invented for these posters are subtle and witty (*Chulí en el parque* [Chulí in the Park], *Cosquilleo en los viñedos* [Tickle in the Vineyards], *Orgía en Tuscany* [Orgy in Tuscany], *Cógeme los racimos* [Grab My Grapes]) but not sexually explicit, aside from the use of the word “orgy”. They left it up to readers to use their imagination and find amusing double meanings, drawing the paradoxical connection between substance and form.

DIBUJOS

DRAWINGS

Todos los dibujos se realizan durante la primavera de 2002 en el nuevo estudio de Miki Leal de la calle Prosperidad, en Triana. Estos trabajos descubren una nueva faceta de la Channin, que los elabora de seguido en un mismo día casi como si se tratara de un ejercicio de terapia colectiva destinado a fortalecer la dinámica creativa del grupo, que en esas fechas no pasaba precisamente por su mejor momento. Después del distanciamiento de los últimos meses, pretendían instaurar un ambiente saludable de cooperación utilizando para ello los recursos más inmediatos de los que disponían. Así, sentados los tres en la misma mesa con lápices de colores, rotuladores y varias hojas de papel, se disponen a desarrollar trazos sobre una cuartilla sin tener claro qué iba a salir ni dónde pretendían llegar. Al azar, van pintando celdas sobre los folios cuadriculados y pasándoselos unos a otros, hasta que tras la combinación de colores van apareciendo formas sugerentes que vinculan con una imagen o una frase aislada.

All the drawings were made in the spring of 2002 at Miki Leal's new studio in Calle Prosperidad, in the district of Triana. These works reveal a new facet of the RCHF; they churned them out one after another in a single day, almost as if it were a group therapy exercise for strengthening the creative dynamics of the trio, who were going through a rough patch at the time. After a cooling-off period of several months, they hoped to establish a healthy atmosphere of cooperation by using one of the tools most readily available to them. And so the three sat down at the same table, armed with coloured pencils, felt-tip pens and sheets of notebook paper, and started drawing without really knowing what would come out or what they wanted to achieve. Working randomly, they drew cells on the graph paper and passed them back and forth, until suggestive forms began to emerge from the combination of colours that they associated with an image or isolated phrase.

Poti Poti, 2002

Poti Poti

Dibujo a rotulador sobre papel
42 x 30 cm

Aunque la terminación de algunas de estas ilustraciones resulta absolutamente abstracta y no se vislumbra en ellas ninguna referencia ni siquiera aproximada (caso de *Mínima*), el culmen de este procedimiento inconsciente es la finalización de *Poti Poti*, una obra que consideran el *summum* de este método de trabajo. En estos dibujos subyace un elemento primario descargado de raciocinio y valores intelectuales que podemos relacionar con los cadáveres exquisitos que inventaron los surrealistas en la década de 1920, un hallazgo pleno de autenticidad que nace de una creación limpia exenta de motivos que la justifiquen.

Although the finished appearance of some of these illustrations is radically abstract, without even the shadow of a recognisable form (as in *Mínima*), the epitome of this unconscious procedure is the final version of *Poti Poti*, considered the finest exponent of this working method. These drawings are underpinned by a primal element devoid of reason and intellectual values that can be linked to the exquisite corpses invented by the Surrealists in the 1920s, a genuine discovery born of a purely creative act with no ulterior motive.

Serinus Canaria, 2002

Serinus Canaria

Animación, color, sonido

1' 16''

Serinus Canaria es la única animación de la Channin, un breve vídeo en bucle construido con las caras de los tres miembros del colectivo combinadas y multiplicadas simétricamente como si estuviésemos mirando por un caleidoscopio. Los movimientos rítmicos de las cabezas -que van y vienen, aparecen y desaparecen-, se complementan con el gorjeo de unos canarios como sonido de fondo, un canto que da nombre a la obra y atrapa la atención del espectador por su particular trino repiqueteado.

Antes de concebir esta animación, en el verano de 2000 Juan del Junco y Miki Leal hicieron juntos unas piezas parecidas que son el precedente de este trabajo: *Ping-Pong*, *Buzz*, *Juanola* y *Rollo Chano*. La sencilla elaboración y el uso de sus rostros se repite aquí ahora, una actitud narcisista que caracterizaba la mayoría de las propuestas de la Channin. Para la exposición de la galería Cavecanem, Fer Clemente preparó un video de La patrulla RCH llamado *Espasio siderá* que también utilizaba como motivo principal a los componentes del grupo.

Serinus Canaria is the only animated work in the Channin catalogue, a short video on a loop in which the faces of the three members are combined and multiplied symmetrically, as if seen through a kaleidoscope. The heads come and go, appear and vanish, and these rhythmic movements are accompanied by canaries chirping in the background, a tuneful warble that inspired the name of the work and catches our attention.

Before creating this animation, in the summer of 2000 Juan del Junco and Miki Leal produced several similar pieces that can be considered this work's precedents: *Ping-Pong*, *Buzz*, *Juanola* and *Rollo Chano*. Here again we see the simple methodology and narcissistic attitude, expressed in the reiterated use of their own faces, that characterised most of the RCHF's proposals. For the exhibition at Galería Cavecanem, Fer Clemente prepared a video about the "RCH patrol" called *Espasio siderá*, also featuring the group's members.

Serie *Tri-triana*, 2002

Tri-Triana series

Dibujos a rotulador sobre papel
Varias medidas

Es interesante observar la relación entre estos dibujos y la imagen digital de los gráficos del ordenador vistos en aumento. Si antes habían trabajado con fotografías que podían retocar con un *software* específico, ahora optan por una labor manual que establece un vínculo inmediato con la obra, sin ninguna intermediación ni procesado, y permite que todos los miembros de la RCHF participen de manera directa en la elaboración final del producto, una posición de igualdad que les permitía afrontar un trabajo de manera rápida sin distribuir tareas ni establecer jerarquías, sin preocuparse de la conceptualización y resolviendo sobre la marcha en el mismo lugar sin tener que desplazarse a ningún sitio ni solventar juntos problemas de intendencia.

It's interesting to observe the similarities between these drawings and the digital appearance of enlarged computer graphics. Whereas previously they had used specific software to retouch photographs, here they chose a manual method that established a direct link to the work, without intermediation or processing, and let all of the RCHF members have a hand in creating the finished product. This equal footing allowed them to work quickly, without worrying about assigning tasks, establishing hierarchies or conceptualising; they just worked things out on the spot, without having to go anywhere else or deal with supply problems.

Serie Líneas, 2002

Lines series

Dibujos a rotulador sobre papel

Varias medidas

De manera paralela a la serie *Tri-triana*, también desarrollan en el estudio otros dibujos inspirados en sus propias cabezas, un motivo habitual en trabajos precedentes (como la animación *Serinus Canaria*) que de nuevo revela su pronunciado narcisismo.

Este autorretrato formado por tres partes independientes, es un trabajo intermedio entre sus dos conjuntos de papel más importantes. Aunque sus características tienen más que ver con la serie *Cabezas*, no deja de poseer algunos elementos formales que lo relacionan con la anterior, caso de la trama coloreada y la cuadrícula.

A nivel conceptual la obra se desmarca de la serie *Tri-triana* y se desarrolla de manera muy diferente: primero se dibujó la cara correspondiente con una plantilla y luego se pinta todo su interior con rotulador sin respetar las líneas divisorias, buscando una armonía en el resultado y un cuidado en el detalle que no aparece en los otros dibujos, más elementales y sin ningún fundamento figurativo que enlace con la realidad.

Esta serie se concibe al mismo tiempo que la otra y parte de unas plantillas que calcaban con papel cebolla semitransparente. El tema principal del conjunto son las caras de los componentes del colectivo, un patrón en el que reiteran habitualmente cambiando su posición y distribución sobre la superficie del papel.

While working on the *Tri-triana* series, in the studio they also produced other drawings inspired by their own heads, a frequent motif in earlier works (such as the *Serinus Canaria* animation) which offered further proof of their exaggerated narcissism.

This self-portrait, consisting of three separate parts, is an intermediate work between their two most important series on paper. Although its characteristics are closer to the *Cabezas* [Heads] series, it does have certain formal elements in common with the preceding one, such as the coloured pattern and the grid.

Conceptually, the work bears little resemblance to the *Tri-triana* series and was developed quite differently: first they used a stencil to draw the face, which they then filled in with a felt-tip pen, ignoring the dividing lines and instead seeking a harmonious overall effect and attention to detail absent from their other drawings, which are more elementary and have no figurative basis in reality.

This series was conceived at the same time as the other using stencils which they traced onto translucent onion-skin paper. The central theme is the faces of the group's members, depicting in a repetitive pattern by altering their position and arrangement on the paper surface.

Superpuestos, 2002

Overlapped

Dibujos a rotulador sobre papel
29,5 x 40,5 cm c/u

Este conjunto de caras y personajes superpuestos se concibe como una derivación de la serie *Líneas*. De hecho, prácticamente todos los dibujos de la Channin están relacionados de una u otra manera porque se hicieron al mismo tiempo en el mismo lugar, el nuevo estudio de Miki Leal en Triana.

La diversidad de rayas entrecruzadas nos deja intuir que tras esa combinación aparecen varios semblantes, pero debemos concentrarnos para percibir cada uno de ellos, un subterfugio que nos introduce en la obra y atrapa nuestra atención. El efecto de las imágenes que cabalgan entre el fondo y el primer término crea una atractiva sensación de movimiento.

This set of overlapping faces and characters is a spin-off from the *Líneas* series. In fact, practically all of the RCHF's drawings are related in one way or another, because they were made at the same time and in the same place: Miki Leal's new studio in Triana.

We intuit that several faces lurk behind the combination of diverse intersecting lines, but we must look closely to make them out, and this subterfuge grabs our attention and draws us into the work. The effect of images hovering between the fore- and background creates an attractive sense of movement.

De muerte, 2001 / 2019

Dead Funny

Fotografías

30 x 45 y 60 x 90 cm

La serie *De muerte* enlaza directamente con las historietas del tipo *Slap-Stick* que planearon juntos Juan del Junco y Miki Leal en el año 2000. Este grupo de imágenes caricaturescas parodian con humor una violencia inocua que por su carácter grotesco produce gracia como ocurre con los gags cómicos de El Gordo y el Flaco o los dibujos animados de los Looney Tunes. En este caso concreto los artistas supuestamente se habían inventado un tipo de aventura de policías y ladrones donde dos perseguidores intentan capturar a un fugitivo. Para desarrollar este relato imaginario optan por la zona de Plaza de América en el Parque de María Luisa, cercana al piso de la madre de Juan y a la casa de la hermana de Miki. Aprovechan las formas descontextualizadas de los pabellones construidos para la Exposición de 1929, o rincones de los jardines, para desenvolverse en un lugar inexacto y atemporal difícil de identificar, un sitio poco relacionado con Sevilla que bien podría ser la arboleda de una mansión de un multimillonario de la Costa Azul.

The *De muerte* series ties in with the slapstick cartoons that Juan del Junco and Miki Leal planned together in the year 2000. Those caricature-like images were humorous parodies featuring a brand of harmless violence so ridiculous that it's hilarious, like the comic gags of Laurel and Hardy or Looney Tunes cartoons. In this particular case, the artists had supposedly invented a cops-and-robbers adventure in which two pursuers attempted to catch a fugitive. They chose to set this imaginary story in Plaza de América in María Luisa Park, near Juan's mother's flat and Miki's sister's house. They used the decontextualised shapes of the pavilions built for the 1929 Ibero-American Exhibition and different corners of the park to create a vague, timeless, unidentifiable setting, a place few would associate with Seville: in fact, it looks more like a grove one might find outside a millionaire's mansion on the French Riviera.

Los hermanos Karamazov, 2000

The Brothers Karamazov

Fotografías originales de época

100 x 80 cm y 15 x 23 cm c/u

Se realizó en otoño de 2000. Es el primer trabajo fotográfico que conciben Juan del Junco y Miki Leal junto a Fer Clemente. Todavía no se habían constituido como grupo y ya salían en coche buscando localizaciones e ideando historias con el propósito de pasarlo bien y generar un producto de cariz artístico sin saber bien cómo. Entendían que para ser artistas necesitaban generar frutos, como fuera, por eso buscaban resultados sin preocuparse del proceso ni la preparación previa. Evidentemente estos actos carecían de una base consistente ni una intención definida, no eran hechos premeditados y la improvisación acababa resultando esencial.

Por encima de las imágenes resultantes (no sobresalen por su estética ni pretenden servir más que como documento testimonial), el verdadero valor de las fotografías lo encontramos en los personajes que han inventado y en sus atribuciones como trapezistas, unos rasgos que procuran transmitir los improvisados intérpretes a través de las poses que toman. Al observar estas obras entendemos que la entidad impersonal que crearon es consecuencia de una complicidad inherente, no forzada. Es decir: primero es la necesidad de hacer algo en común y luego la constitución del grupo, y no al revés. Esta puntualización no es baladí y demuestra que su hermandad se desarrolló sin premeditación cuando se conjugaron las personalidades de sus componentes. Por eso funcionaban en conjunto: no era más que dejarse llevar por el curso natural de una amistad.

Las fotografías nacen a partir de un proyecto que no se llevó a cabo, *El coche musical*. En sus traslados por Sevilla el grupo utilizaba habitualmente el Opel de la madre de Miki, y cuando iban de un sitio a otro canturreaban y golpeaban el salpicadero con ritmo. Inicialmente pretendían hacerse unos retratos como percussionistas de esta particular obra automovilística que ambicionaban con mostrar en ruta por varias ciudades de España, de ahí la bandera rojo y gualda, pero esa idea inicial derivó sobre la marcha en *Los hermanos Karamazov*.

Algo huele mal II, 2000

Something Stinks II

Fotografías

13 x 15 cm c/u

Esta breve serie es una continuación de una anterior que plantearon solos Juan y Miki. Ahora con Fernando, vuelven al mismo lugar y deciden continuarla. Las fotografías se realizaron el mismo día de octubre que llevaron a cabo *Los hermanos Karamazov*.

Produced in autumn of the year 2000, this was the first photographic work that Juan del Junco and Miki Leal created with Fer Clemente. They hadn't yet defined themselves as a group; they just took drives together, searching for locations and inventing stories with the aim of having a good time and creating an artistic product, though they weren't quite sure how to go about it. They knew that in order to be artists, they had to produce something—anything—tangible, and so they focused on getting results, without worrying about the process or preliminary preparation. Obviously, their actions had no solid foundation or clearly defined intention; they were not premeditated, and improvisation was key.

The resulting images are not remarkable for their aesthetic interest, nor do they aspire to be anything more than a testimonial document. The true value of the photographs lies in the characters they invented and their attributed role as trapeze artists, which the impromptu performers convey by means of their various poses. In observing these works, we understand that the impersonal entity they created is the consequence of an inherent, unstrained complicity. In other words, the need to do something together came before the constitution of the group. This is an important point, for it proves that their fraternal bond was forged naturally and spontaneously when these different personalities came together. That's why they worked so well as a unit: they were simply letting friendship take its natural course.

These photographs grew out of a project that never materialised, *El coche musical* [The Musical Car]. The gang usually moved about Seville in an Opel registered to Miki's mother, and as they roamed the streets they would often sing and keep time by thumping on the dashboard. Initially they wanted to portray themselves as drummers in this peculiar vehicular piece, hoping to take their show on the road to various Spanish cities—hence the red and yellow flag—but that original idea soon gave way to *Los hermanos Karamazov*.

This short series is the continuation of an earlier one that Juan and Miki made on their own. Joined by Fernando, they returned to the same spot and decided to pick up where they'd left off. The photographs were taken on the same October day as *The Brothers Karamazov* series.

A tutti plain, 2001

Plentiful

Fotografía original de época, 64 x 99 cm

Copias posteriores, 13 x 19 cm c/u

Tras un año desde que Miki, Fernando y Juan iniciaran su andadura conjunta y habiéndose convertido en un colectivo muy conocido en la ciudad, el trío está concienciado a finales de 2001 de la necesidad de elaborar una obra en común para materializar en productos definidos la proyección que tienen y la expectación que han despertado.

A demanda de algunos galeristas interesados en su trabajo, en otoño consiguen concretar varias series fotográficas, una de ellas en torno a una actividad tan elitista como es el golf, quintaesencia del tiempo de recreo de la clase adinerada. Sabedores de la imposibilidad de practicarlo en chándal (paradoja que se convierte en un hecho recurrente), deciden elaborar un grupo de imágenes inspirada en esta contradicción que evidencia la estricta etiqueta de un entretenimiento discriminatorio que guarda las formas y se rige por sus propios protocolos, unas normas determinadas en muchos casos por formalidades sociales y no deportivas.

Las fotos se realizaron en el Real Club de Golf de Montequinto gracias a la colaboración de Macarena González, relaciones públicas de esta institución privada, que facilitó todo el material necesario -los artistas no poseían ningún equipamiento al respecto-, e incluso puso a su disposición un *buggy* para que se desplazaran por el campo. Para ahondar en la provocación, la indumentaria de los protagonistas se lleva al límite de lo hortera: Fernando se pone los calcetines por encima del pantalón, Juan va a pecho descubierto y Miki se calza unos zapatos rojos y una gorra amarilla. La idea no era sólo ir vestidos en chándal, sino además del modo más alejado posible de la ortodoxia de las buenas maneras, un estilo macarra y achulado que es habitual en las clases populares y los jóvenes de extrarradio. En definitiva, buscaban de manera intencionada y divertida introducir la estética *chana* en un lugar sustancialmente pijo.

One year after Miki, Fernando and Juan embarked on their shared adventure and became a well-known collective in the city, at the end of 2001 the trio decided that they needed to come up with a tangible work of art, a material manifestation of their newfound fame that would live up to the expectations they had created.

At the request of several gallerists interested in their work, in autumn they managed to produce various photographic series, one of which revolved around the elitist world of golf, quintessential pastime of the rich and privileged. They knew that tracksuits were banned on the links (though paradoxically the sight is common enough today), so they decided to create images inspired by this contradiction, showing up the strict etiquette of a discriminatory sport that insists on keeping up appearances and is governed by its own set of rules, often determined by social formalities rather than athletic considerations.

The photos were taken at the Real Club de Golf de Montequinto thanks to the assistance of Macarena González, the PR manager of this private institution, who supplied them with all the equipment they needed—as the artists themselves had none—and even gave them a golf cart to get about the course. Provocation was their ultimate aim, and to this end they dressed as tastelessly as possible: Fernando pulled his socks up over his trousers, Juan went bare-chested, and Miki wore red shoes and a yellow cap. Showing up in tracksuits wasn't enough; they wanted to get as far from the orthodoxy of "good form" as they could, and they achieved it with the loud, flashy style of dress favoured by the working class and young people from the urban outskirts. In short, it was a deliberate and hilarious attempt to bring the vulgar *chano* aesthetic into an eminently posh setting.

Lucha de clases, 2001 / 2019

Class Struggle

Fotografías

60 x 90 cm c/u

La última serie de fotografías que prepararon en otoño de 2001, la más elaborada de todas, se aleja de las anteriores puestas en escena y requiere para su finalización el uso de un programa de retoque digital. Este conjunto lo conciben para una exposición que iba a celebrarse a principios del año 2002 en Madrid sobre el tema de la guerra. Las fotografías para *Lucha de clases* se hicieron en los exteriores de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla, en las afueras del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Los modelos fueron Fernando Clemente y Eloísa Giménez, la novia de entonces de Juan del Junco.

La idea de la serie es completar una secuencia de varias imágenes donde se plantea una contienda directa, cuerpo a cuerpo, entre una chupa de cuero y un chaquetón de la marca Barbour, intentando representar de modo simbólico con este enfrentamiento un combate entre los macarras y los pijos; o lo que es lo mismo: entre las clases trabajadoras y las pudientes. Pese a que la temática se salía de lo militarista y entraba en cuestiones sociales, la imagen resultaba una simplificación bastante explícita de las tensiones y diferencias entre los jóvenes mejor situados y los más desfavorecidos, una desemejanza que afirma la condición de cada grupo y lo contrapone al otro. Simplemente con observar su apariencia podemos inferir el origen de una persona. La forma de vestir actúa como reafirmante de la identidad de los colectivos al convertir la indumentaria en un mecanismo no sólo de reconocimiento y afirmación, sino sobre todo en un acto de pertenencia. En los adolescentes hay una búsqueda constante del yo a través de los demás, una tendencia que los lleva a agruparse por actitudes, gustos, aficiones, comportamientos y modas según su origen y naturaleza.

Estas imágenes concitan muchos aspectos interesantes a tener en cuenta, desde la alusión directa a una de las más importantes *Pinturas Negras* de Goya como es *Duelo a garrotazos* (1820), hasta las teorías marxistas sobre la lucha de clases como signo de cambio o progreso.

The last and most elaborate series of photographs they took in autumn 2001 moved away from the earlier *mises-en-scène* and required the use of digital editing software. They created it for an exhibition on the theme of war, scheduled to open in Madrid at the beginning of 2002. The photographs for *Lucha de clases* were taken on the grounds of the Carthusian Monastery of Santa María de las Cuevas, home of the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo in Seville. The models were Fernando Clemente and Eloísa Giménez, Juan del Junco's girlfriend at the time.

The idea was to create a sequence of images that showed a hand-to-hand combat between a leather jacket and a Barbour-brand coat, symbolising a confrontation between *macarras* (punks) and *pijos* (toffs) or, to put it another way, between the working classes and the wealthy. Although the subject had more to do with social issues than military culture, the result was a fairly explicit simplification of the tensions and differences between over-privileged and underprivileged youth, whose glaring dissimilarities underscored the nature of the two groups and set them against each other. We can often infer where a person comes from simply by observing their outward appearance. How people dress is a means of identifying with a certain group, turning clothing into an instrument of recognition and affirmation but also, and above all, a statement of belonging. Teenagers in particular constantly strive to define themselves through their peers, and this tendency causes them to gravitate towards groups whose attitudes, tastes, hobbies, behaviour and attire reflect their background and personality.

These images combine a variety of fascinating and noteworthy aspects, from a direct allusion to one of Goya's most important "Black Paintings", *Duel with Cudgels* (1820), to Marxist theories about class struggle as a sign of change or progress.

ACCIONES, PERFORMANCES

ACTIONS, PERFORMANCES

Karaokes

Karaokes

Esta idea pudo estar inspirada en las visitas que hacían Fernando, Miki y Juan con los amigos al Mikro, precisamente un karaoke situado al lado de la sede de Macasta cerca de las murallas de la Macarena. El local era sin duda uno de los más célebres de Sevilla, un sitio donde tomar copas y cantar al mismo tiempo. También es importante recordar al respecto que Miki Leal desde siempre había sentido especial querencia por la música, una afición a la que siempre permanecerá muy vinculado y había marcado su vida hasta su entrada en la carrera de Bellas Artes.

Debemos valorar estas convocatorias populares de la RCHF como un acertado ejercicio de estética relacional según la describe el teórico francés Nicolas Bourriaud, una utopía de la proximidad donde el arte se mueve en la esfera de las interacciones humanas y su contexto social. La forma de una obra de arte no se reduce aquí para el teórico francés a “cosas” que los artistas producen. La forma en la obra de arte contemporáneo se extiende más allá de su apariencia material, es una amalgama de circunstancias y efectos, un estado de encuentro, un punto sobre una línea difícil de acotar porque en muchos casos no tiene entidad pero sí genera sinergias que potencian la condición humana y nos hacen reflexionar sobre nuestro entorno.

El karaoke como motivo artístico ha sido utilizado por destacados creadores contemporáneos por ser una herramienta popular que interpreta de un modo sencillo importantes claves de la cultura mediática y globalizada en la que vivimos hoy. La canción, un mecanismo de transmisión de cultura oral en todos los pueblos y una de las fuerzas sociales transformadoras más importantes de la segunda mitad del siglo XX, es un modo particular de compartir y crear vínculos. Asimismo, los códigos lingüísticos y visuales de la imagen que vemos en un karaoke forman parte de un complejo fenómeno de identificación entre seguidores y estrellas de la música pop, una relación entre mito y admirador que se subvierte de modo instantáneo para convertir al fan en su propio ídolo por unos momentos.

This idea may have been inspired by the frequent visits that Fernando, Miki, Juan and their friends paid to Mikro, a karaoke bar located beside their Macasta headquarters, near the old city wall in the Macarena district. Mikro was undoubtedly one of the best-known karaoke venues in Seville, a place where you could drink and sing at the same time. We should also remember that Miki Leal had always had a special fondness for music, which had been a big part of his life until he enrolled at art school.

The RCHF's popular events should be interpreted as a clever exercise in relational aesthetics as described by French theorist Nicolas Bourriaud, a micro-utopia where art moves in the sphere of human interactions and their social context. According to Bourriaud, the form of an artwork is not merely the “thing” that an artist produces. In the contemporary work art, form goes beyond material appearance; it is an amalgam of circumstances and effects, a state of encounter, a point on a line that is hard to define, because it often has no substance, but does generate synergies that enhance the human condition and lead us to reflect on our surroundings.

Karaoke has been used as a motif by several leading contemporary artists, as a popular tool that offers a simple interpretation of key aspects of the media-mad, globalised world we live in today. Song, a vehicle of oral cultural transmission in every society and one of the most important catalysts of social change in the second half of the 20th century, is a particular way of sharing and bonding. The linguistic and visual codes of the image we see in a karaoke bar are also part of a complex phenomenon of identification between pop music stars and fans, the relationship between icon and admirer that is immediately subverted when the fan becomes his/her idol for a few minutes.

Cantar es nuestra vida. Karaoke Western, 2002

Singing Is Our Life. Western Karaoke

El 8 de junio de 2002 se celebró en el estudio de Miki Leal de la calle Prosperidad el karaoke *Cantar es nuestra vida*. El título es una referencia irónica a la canción *Mi música es tu voz* que se había convertido en el himno del programa Operación Triunfo “Y aunque somos diferentes / nos une una obsesión / cantar es nuestra vida / y mi música es tu voz”, un magacín de máxima audiencia producido en su primera temporada en España para TVE que en la primavera de 2002 estaba en boca de todo el mundo. La ganadora del concurso fue la granadina Rosa López, que representó a España ese año en la edición de *Eurovision* que se celebró en Estonia el 26 de mayo. Otros participantes que luego se hicieron conocidos fueron David Bisbal, Chenoa o David Bustamante.

El evento organizado por la Channin comenzó a la hora del almuerzo con un gazpacho y continuó toda la tarde hasta bien entrada la noche. María José Solano, que vivía allí con Miki, ayudó en todo lo que pudo en este evento. Para darle un toque diferente y crear atmósfera, decidieron ambientar el espacio con motivos del Lejano Oeste, una escenografía al estilo wéstern que resolvieron con unas pacas de paja y un fondo que imitaba una puesta de sol. El acto se encuadraba dentro de las actividades lúdico-sociales que caracterizaban al colectivo, que además de sus inquietudes artísticas poseía una vis festiva y divertida derivada de la personalidad de sus miembros. Como era costumbre en las actividades que promovía la RCHF, se editó un folleto-cartel para la ocasión firmado por el gran mentor del colectivo, Richard Channin.

On 8 July 2002, Miki Leal’s studio in Calle Prosperidad hosted a karaoke party called *Cantar es nuestra vida* [Singing Is Our Life]. The title is an ironic twist on the song *Mi música es tu voz* [My Music Is Your Voice]—the lyrics went “Though each of us is different / We’ve all made the same choice / Singing is our life / and my music is your voice”—which had become the anthem of *Operación Triunfo*, a prime-time televised song contest/reality show whose first season, produced for TVE, monopolised conversations all across Spain in the spring of 2002. The winner was Rosa López, a young woman from Granada who represented Spain that year at the Eurovision Song Contest held in Estonia on 26 May. Other first-season contestants, such as David Bisbal, Chenoa and David Bustamante, went on to become quite famous.

The event organised by the Channin began at noon with a gazpacho and went on all afternoon and into the night. María José Solano, who lived there with Miki, helped out with the event as much as she could. To give it a different twist and create atmosphere, they decided to decorate the space with an Old West theme, which basically consisted of a few hay bales and a fake sunset backdrop. This event was one of the many entertaining social activities that characterised the collective, whose members were known as much for their artistic interests as their festive, fun-loving personalities. As was customary at RCHF events, a flyer-poster was published for the occasion, signed by the group’s mentor Richard Channin.

Me gusta este ritmo. Karaoke Sala de eStar, 2004

I Like This Beat. Sala de eStar Karaoke

El sábado 23 de octubre de 2004 se celebró en el espacio alternativo Sala de eStar promovido por The Richard Channin Foundation el karaoke *Me gusta este ritmo*, la segunda cita de estas características que realizaba el grupo dos años después de la que organizó en el estudio de Miki Leal en Triana. La dinámica del acontecimiento fue la misma que en la ocasión anterior e iniciaron la actividad con el correspondiente guiso para los amigos, una entrada culinaria que ya se había convertido en algo tradicional en las invitaciones del colectivo, cuya capacidad de convocatoria era siempre sinónimo de éxito.

Para preparar la escenografía de manera conveniente reconvirtieron la vitrina del *Mini-museo de la patrulla RCH01* (que andaba arrumbada por la casa de Macasta), en una especie de mostrador con un retrato de Elvis Presley. La pintaron de negro, la forraron con escay negro y le pusieron unas tachuelas intentando que se pareciera en lo más posible a la barra de un *pub*. Delante colocaron un estrado de madera y dos grandes altavoces.

Acciones comunitarias como esta definen la capacidad de la RCHF como dinamizadores sociales, una forma colectiva de interacción donde el aura del arte no se sitúa en la forma que representa una obra, sino en los intersticios que se crean en los intercambios de personas y las relaciones que se establecen entre ellos. Una inauguración y la fiesta que acompaña forman parte también del dispositivo de una exposición, un modelo de reciprocidad entre el artista y el público donde un flujo humano indeterminado crece y se expande.

On Saturday, 23 October 2004, the alternative venue Sala de eStar hosted a karaoke party organised by The Richard Channin Foundation. *Me gusta este ritmo* [I Like This Beat] was the second such event produced by the group, two years after the first at Miki Leal's studio in Triana. The dynamic was the same as the previous party, and they kicked off the event by serving a meal for their friends, a culinary prelude that had become something of a tradition at the group's gatherings, which always managed to draw a crowd.

To set the scene, they transformed the display case from the *Mini-museo de la patrulla RCH01* [RCH01 Patrol Mini-Museum], which had been left to languish in the Macasta house, into a kind of counter with a portrait of Elvis Presley. They painted it black, covered it in black imitation leather, and added some metal studs, trying to make it look like the bar of a pub. Behind it they placed a wooden platform and two large speakers.

Community actions like this defined the RCHF's ability to galvanise their social context, a collective form of interaction where the aura of art was found not in the form of an artwork but in the interstices of interpersonal exchanges and relationships. An inauguration and the accompanying party were also part of the standard exhibition apparatus, a model of reciprocity between artist and audience where an indeterminate human flow grows and spreads.

La custodia del cubata, 2002

The Highball Monstrance

instalación, 240 x 120 cm

CORTESÍA DE LA COLECCIÓN FUNDACIÓN CAJASOL

Boceto - dibujo

29 x 21 cm

A finales de 2007 el crítico y comisario de exposiciones Paco del Río, responsable de Artes Plásticas de la Obra Social Cajasol, invitó a The Richard Channin Foundation a participar en un proyecto sui géneris llamado *El pensamiento en la boca*, una exposición abierta donde los límites de lo vivencial y lo artístico se solapaban.

Para la ocasión, el trío decidió recuperar *La custodia del cubata*, un original proyecto anterior inspirado en el ostensorio que esculpió el orfebre Juan de Arfe en el siglo XVI para la procesión del Corpus Christi. Esta instalación que no pudieron materializar en su día por falta de presupuesto, verá la luz en 2008 producida por Cajasol, que se responsabilizó al completo de los gastos de elaboración de la pieza, construida en su totalidad con vasos, copas y catavinos de cristal. La exposición se celebró consecutivamente primero en Jerez (2008), luego en Sevilla (2009) y finalmente en Córdoba (2011). En las tres convocatorias se mostró la obra en un lugar destacado, escultura que el colectivo decidió donar a la colección Cajasol en agradecimiento y respeto a la figura de Paco del Río, fallecido en 2011.

Dentro del contexto religioso de una ciudad como Sevilla, aferrada a sus tradiciones con apego, es difícil concebir una obra de actualidad que tratando una temática tan célebre, delicada y alejada de la expresión contemporánea fuera capaz de despertar sonrisas y halagos entre los visitantes. Asociar conceptos tan extremos como la devoción y la juerga sólo puede hacerse utilizando con agudeza el humor y la ironía, una combinación que sabía mezclar con gracia la RCHF, experta en transgredir con sarcasmo y dejar en evidencia los estereotipos.

In late 2007, the critic and curator Paco del Río, head of the Visual Arts Department at Obra Social Cajasol, invited The Richard Channin Foundation to participate in *El pensamiento en la boca*, an idiosyncratic open exhibition where the boundaries between life and art overlapped.

For the occasion, the trio decided to revive *La custodia del cubata* [The Highball Monstrance], an earlier original project inspired by the 16th-century monstrance for Corpus Christi processions made by silversmith Juan de Arfe. The installation, not completed at the time due to a lack of funds, was finally produced in 2008 by Cajasol, which covered all the production costs of this piece, made entirely of crystal goblets and highball and wine-tasting glasses. The exhibition opened in Jerez (2008), travelled to Seville (2009) and wound up in Córdoba (2011). At all three venues this work occupied a place of prominence, and the group later decided to donate the sculpture to the Cajasol collection as a token of their gratitude and respect for Paco del Río, who passed away in 2011.

The fact that a modern interpretation of such a well-known icon, far removed from contemporary forms of expression and particularly sensitive in the context of a historically religious and profoundly traditional city like Seville, was received with smiles and praise is quite an accomplishment. The distance between such antithetical concepts as pious devotion and binge drinking could only be bridged with clever humour and irony, but the RCHF knew exactly how to blend these two ingredients, as experts in debunking stereotypes and wielding sarcastic transgression.

Un autógrafo, por favor, 2003

An Autograph, please

Después de disgregarse como colectivo en 2002, la primera ocasión que reúne de nuevo a The Richard Channin Foundation para plantear un proyecto en común es una invitación que les hace la revista *MU* en febrero de 2003. Esta publicación cultural que editaba Nacho Santos les plantea la posibilidad de realizar una acción en La Carbonería coincidiendo con una fiesta de aniversario que celebraron en ese mismo local, un festival que pretendía contar con todos los artistas que hubiesen colaborado con la revista en su primer año de lanzamiento.

La que a la postre sería su última aparición se realizó en este conocido bar de la calle Levías situado cerca del Barrio de Santa Cruz de Sevilla. Para la ocasión la Channin planteó una firma de autógrafos de unas supuestas celebridades que, remedando la pose de estrellas conocidas y convertidos en personalidades notorias, se sientan en una mesa vestidos con traje a rubricar sus propias fotos personalizadas y dedicadas. Para recalcar el lado inevitablemente hortera del acto, la foto seleccionada es una instantánea donde los tres protagonistas posan con aire circunspecto y cara de interesantes portando *El periódico del arte*, un magacín mensual especializado muy en boga en esos años. Cada foto era una obra única que iba numerada de cero a 100. Además de estas imágenes, en el mismo stand que habían montado también se vendían chapas (grandes y pequeñas) con el logotipo del colectivo.

After the collective disbanded in 2002, the members of The Richard Channin Foundation were given a chance to reunite and work together on a project when they received an invitation from *MU* magazine in February 2003. This cultural publication edited by Nacho Santos proposed that they organise an action at La Carbonería during an anniversary party, where the idea was to assemble all the artists who had contributed to the magazine since the year it was launched.

And so the RCHF made what was destined to be its final public appearance at this well-known bar in Calle Levías, near Seville's famous Santa Cruz Quarter. The Channin boys decided that their action would consist in supposed celebrities signing autographs. Imitating the poses and attitudes of well-known personalities, they suited up and sat down at a table to sign and dedicate their own photos. To underscore the inevitable tackiness of the moment, the photo they chose was a snapshot of the three artists posing as circumspect intellectuals and holding a copy of *El periódico del arte*, a monthly arts journal that was quite fashionable at the time. Each photograph was a limited-edition work, numbered from 0 to 100. In addition to these images, their booth also featured an array of large and small buttons with the collective's logo for sale.

S/T (Montse), 2002

Untitled (Montse)

Escultura

Medidas variables

La escultura, que asemeja una interpretación minimalista o incluso un *ready-made* reconvertido por su similitud con un balde de pintura, posee una gran agudeza conceptual al establecer una relación abstracta a partir de una forma sugerida que funciona como símbolo. La representación de la imagen final se establece no en el objeto que vemos, sino en nuestro cerebro al imaginar a partir de esa mezcla indefinida que contemplamos una persona derretida de la que sólo permanece como testimonio un colgante con su diminutivo.

La intención de la Channin era interpretar a su manera, con un cierto humor macabro que se mueve en el terreno de la hipérbole y no en el de la mimesis, la representación de una muchacha de extrarradio como alegoría de lo *chano*, un término impreciso que caracterizaba la estética del grupo y que podía relacionarse con la autenticidad callejera que se encontraba en el día a día de las ciudades. Este tipo de obras quizás haya que afrontarlas más como provocaciones intelectuales que como manifestaciones estéticas, aunque el aspecto inquietante de la pasta rosada cayendo por el cubo resulta sugerente y misteriosamente desconcertante.

This sculpture, which looks like a minimalist interpretation or even a ready-made given its resemblance to a paint tin, is actually an insightful conceptual commentary, establishing an abstract relationship with the suggestion of a form that operates as a symbol. The final image is defined not by the object we see but rather in our minds, as we gaze at the formless mess and imagine a person who melted away, leaving only a pendant with a nickname on it.

With this piece, the Channin used their particular brand of dark humour, which tends more towards hyperbole than mimesis, to represent a girl from the city outskirts as an allegory of the *chano*, a hard-to-define term that characterised the group's distinctive aesthetic and had to do with the brand of "street authenticity" they encountered every day in the city. Such pieces should probably be viewed more as intellectual provocations than aesthetic manifestations, although the unsettling image of the pinkish goo dripping down the side of the pail is both evocative and mysteriously disconcerting.

Directo al estrellato, 2002

Straight to Stardom

Escultura

Medidas variables

La idea de la RCHF era representar con esta composición el despeñamiento de alguien que se cae desde una altura considerable y acaba estampado en el suelo. Aunque el planteamiento puede parecer crudo, la burda resolución humorística, más bien abstracta y simplificada, y su tono mordaz, evidencian un trabajo de corte irónico cuyo trasfondo no es denunciar ningún malestar sino más bien ilustrar de manera metafórica -de nuevo la instalación se plantea como un símbolo-, la cada vez más extendida preocupación de muchos jóvenes sin preparación que sueñan con convertirse en personajes famosos a cualquier precio. Da igual si es aireando miserias en un programa o acostándose con quien corresponda, el objetivo es conseguir ganar dinero a costa de ser reconocido y salir en los medios, del modo que sea. La obra se convierte así en una parábola aleccionadora que comprendemos a través de su nombre: *Directo al estrellato*, un título que nos muestra el frustrante resultado final de aquellos que anhelan convertirse en celebridades de forma rápida y sin mayor esfuerzo, un camino que no conduce a ningún sitio y que choca de bruces con la verdadera realidad.

With this composition, the RCHF wanted to represent someone who falls from a considerable height and ends up splattered on the ground. Although the premise may seem crude, the coarseness of the abstract, simplistic humour and its caustic tone denote a patently ironic statement, aiming not to voice a grievance but to metaphorically illustrate (again using the installation as a symbol) the growing obsession of many uneducated youth with becoming famous at any price. They'll do anything, from airing their dirty laundry on a TV show to sleeping with the right celebrity, in order to make money, become a recognisable face and attract the attention of the tabloids. The eloquently titled work *Straight to Stardom* is actually a moralising parable that shows the frustrating fate of those who try to take the fast and easy way to stardom, a road that leads nowhere except a jarring collision with the hard truth of reality.

S/T (Cola de Caballo), 2002

Untitled (Horse's Tail)

Escultura

120 x 80 x 80 cm

La obra nace a partir de un hecho anecdótico, como ocurría en muchos casos con los trabajos de la Channin, muy sensible siempre a las cosas que veían a su alrededor. El chispazo que da pie a su concepción es una cola de caballo exhibida en el escaparate de una guarnicionería de la calle Feria de Sevilla. Al pasar por ese lugar Fer, Juan y Miki comentaban lo curioso del asunto y lo particular del objeto, que descontextualizado adquiriría un valor nuevo que poco tenía que ver con su procedencia. Animados, un día logran reunir el dinero suficiente y se hacen con varias colas de esa tienda, que permanecerán confinadas en algún rincón de la sede de Macasta hasta que se deciden a hacer una escultura con ella, hoy desaparecida. El resultado final, que no posee nombre, es una pieza tridimensional, concebida como pelo artificial, que asemeja una especie de anca trasera incrustada en la pared, una instalación que daba la sensación de que el testero se había tragado al equino.

Aquí reinterpretan a su manera una figura fundamental de la tradición artística como es el caballo, parte esencial de la estatuaria ecuestre desde la Antigüedad. Al desmontar el planteamiento convencional de estos retratos de carácter militar y conmemorativo, ridiculizan su simbología de poder y establecen una nueva mirada que inquieta al espectador y lo lleva al desconcierto. Ante la falta de referencias, es la imaginación del observador la que acaba construyendo la obra según su experiencia. La posición de la escultura sobre la pared nos recuerda a las cabezas disecadas de animales que se exhiben como trofeos de caza en los hogares de algunas personas adineradas. En un vuelco humorístico que se ríe con gracia de este ostentoso recurso ornamental, aquí lo que contemplamos es justo lo contrario: la fracción trasera de un mamífero; que además añade un valor despectivo al ser el lugar donde se encuentra una parte tan innoble como el culo.

Asimismo, es inevitable la relación con el recogido de pelo del mismo nombre que se hacen las mujeres cuando se colocan una coleta y apartan todo el cabello del rostro agrupándolo en la parte posterior de la cabeza con un lazo o gomilla.

This work, like so many others in the catalogue of the Channin gang, keen observers of the world around them, was inspired by a random sighting of a horse's tail displayed in the window of a saddlery shop in Seville's central Calle Feria. When they passed by the window, Fer, Juan and Miki began to discuss the curious, peculiar nature of that object which, taken out of context, acquired a new meaning that had little to do with its origin. Their interest grew, and one day they finally managed to put together enough money to purchase several tails from the shop, which gathered dust in a corner of the Macasta house until they decided to turn one of them into a sculpture (no longer in existence). The untitled result was a three-dimensional piece fashioned from artificial hair that resembled a horse's rump embedded in the wall, giving the impression that the vertical surface had swallowed the animal.

This work represents their own particular take on the horse, a fundamental part of the tradition of equestrian statuary since antiquity. By challenging the conventional notion of those commemorative military portraits, they mocked their symbolic connotations of power and offered viewers a new, unsettling, disconcerting perspective. Deprived of points of reference, spectators had to use their imagination to complete the work based on their own experience. The sculpture's position on the wall is reminiscent of the stuffed animal heads that some wealthy people like to display as hunting trophies. But this piece makes a humorous mockery of that ostentatious decoration by presenting the exact opposite: a mammal's hindquarters or rear end, with all the unsavoury and derogatory connotations of this body part.

There is also an obvious connection to the "ponytail", a style that involves pulling all the hair off the face and gathering it at the back of the head with an elastic band or ribbon.

Sobre el “arte *chano*” y la “*artechanía*”

“*Chano art*” and “*artechanía*”

El concepto de “arte *chano*” y la categoría de “*lo chano*” eran términos que The Richard Channin Foundation empleaban para referirse a lo que hacían o para enjuiciar aspectos de la realidad. “Era divertido porque, realmente, no tenían una definición precisa – recuerda José Miguel Pereñíguez–. Cuando yo los conocí utilizaban todo el rato expresiones como ‘qué cosa más *chano*’ o ‘esto es super*chano*’ y yo siempre consideré una tontería preguntarles: era parte del juego de complicidades que se establecía entre un recién llegado y quienes ya dominan una determinada jerga. Además, por contexto era fácil hacerse una idea relativamente pronto de qué querían decir. A mí esta parte de la jerga me resulta muy atractiva, por el reto intelectual que suponía ponerse al nivel de gente que la empleaba con mucha soltura y por lo que tenía de código casi secreto, todo lo cual coincidía con la ética de afirmación del grupo”.

“*Lo chano*” era una categoría ambivalente; es decir, era positiva y negativa al mismo tiempo: si algo era “*superchano*” podía ser fresco, descarado y, por tanto, inspirador; pero también podía, por exceso, resultar simplemente vulgar o grosero. Un *chano* podía ser, según el momento, un tipo con gracia, un cateto o un maleducado. También podía ser un tipo a secas, como un *nota*. “Arte *chano*” era la fórmula que usaban para definir su trabajo artístico. En general tenía que ver con la voluntad de mimetizarse con aspectos positivos de “*lo chano*”, sobre todo con una cierta autenticidad callejera.

Por encima de honduras semánticas, “*chano*” era una muletilla expresiva a la que recurrían normalmente; una acepción indefinida que resaltaba su cercanía con lo popular y su interés por acercarse al espíritu genuino de la ciudad. Era un vocablo coloquial que utilizan en sus conversaciones aquellos que tenían poco hábito de lectura y limitada formación, jóvenes que se inclinan por palabras comodín de uso común en el lenguaje oral del tipo *mola*, *guay*, *mazo*, *mogollón* o el prefijo *súper*.

“*Chano art*” and “*lo chano*” were terms that The Richard Channin Foundation used to describe what they did or judge certain aspects of reality. “It was fun because it really didn’t have a precise meaning,” José Miguel Pereñíguez recalls. “When I met them, they were always saying things like ‘that’s so *chano*’ or ‘this is super *chano*’, and I always thought it was pointless to ask what they meant: it was just part of the insider game they played, something to distinguish newcomers from those already familiar with a certain lingo. Besides, from the context you could usually figure out what they meant fairly quickly. I found that jargon quite appealing, because it posed an intellectual challenge, trying to keep up with the people who bandied it about with perfect ease, and because it was almost like a secret code, all of which tied in with the group ethic of self-affirmation.”

Chano was an ambivalent term, with both positive and negative connotations: something “*super chano*” could be fresh, bold and inspiring, but it might also be so over-the-top that it was just plain vulgar or crude. A *chano* might be a funny man, a bumpkin or a lout. Or it could just be another term for guy or bloke. “*Chano art*” was how they described their creative work. In general, it expressed their desire to imitate the positive aspects of the *chano*, in particular the idea of “street authenticity”.

Semantic analyses aside, *chano* was an expressive crutch they frequently fell back on: a nebulous concept that underscored their proximity to low culture and their interest in tapping the genuine spirit of the city. It was a colloquial term of the type that pepper the conversations of undereducated, uninformed youth who favour all-purpose fluff words such as *cool*, *dope*, *like*, *totes* or *super*.

Una continua huida hacia delante

A constant headlong rush

Marcelino García, que los vio crecer como colectivo desde muy cerca y conocía muy bien a los tres, explica: “La RCHF nunca fue un grupo estable, siempre estuvo en crecimiento. Lo bonito es que fue un grupo en crisis permanente, en crecimiento continuo. Siempre estaban discutiendo sobre arte y echaban mucho tiempo reajustándose entre ellos. Se ponían en un bar y no paraban, les daban allí las tantas. Hablaban del sentido del colectivo, de qué debían hacer, de hacia dónde debían ir... Esa situación de inestabilidad también resultaba interesantísima, no había objetivos que conseguir ni nada establecido, era una huida hacia delante, estar en movimiento, no parar. En resumidas cuentas, eran tres tíos diferentes que con unas ciertas habilidades personales consiguieron crecer a la par y dinamizar el entorno que les rodeaba. Y al final, eso era más grande que ellos mismos. No querían nada en realidad, no buscaban nada, las cosas ocurrían por cómo eran. Tenían claro que querían ser artistas y tenían idea de agrupación, necesitaban apoyarse unos a otros, pero poco más. Eran una terna en crecimiento, allí ocurrían muchas cosas y de muchas no eran conscientes. Lo único que no había era impostura y artificio, todo era natural, auténtico. La Channin fue un catalizador de la situación, debían ajustarse continuamente porque no tenían unos principios definidos. Juan era el ideólogo, pero al mismo tiempo que aportaba, destruía, era como un tira y afloja. Miki daba estabilidad, empuje. Y Fernando cohesión. Yo estuve con ellos algunos días discutiendo horas y horas hasta que me aburría. Se peleaban entre ellos con un cariño loco porque sólo discutían de arte, no de nada personal, se quieren mucho... No veían lo mismo, no concretaban, a veces me desesperaban y me dolía hasta la cabeza. Y otra vez volvían a empezar... Era un proceso interminable”.

Marcelino García, who watched them grow as a collective and knew all three members very well, explained, “The RCHF was never a stable group, it was always growing. The best part is that it was a group in permanent crisis, in constant growth. They were always arguing about art and spent a lot of time working things out among themselves. They meet at a bar and just keep going, into the wee hours of the night. They talked about the meaning of the collective, what they should do, which direction they should take... That permanent instability was also quite fascinating; there were no goals to achieve and nothing set in stone, it was just a headlong rush, always moving, never stopping. Basically, they were three different blokes equipped with certain personal skills who had managed to grow at the same pace and galvanise their social milieu. And in the end, that was something even bigger than themselves. They really didn't want anything and weren't trying to achieve anything, things just happened because of who and how they were. They knew they wanted to be artists and had the idea of coming together and relying on each other for support, but that was about it. It was a short, growing list; a lot of things happened there, including many they weren't even aware of. But there definitely wasn't a shred of posturing or artifice; it was all natural, authentic. The Channin group was essentially a catalyst, they constantly had to adjust and adapt because they didn't have clearly defined principles. Juan was the ideologue, but he built things up and tore them down in the same breath, a constant give-and-take. Miki supplied stability and drive. And Fernando was the glue. I spent some days with them arguing for hours on end until I got bored. They fought amongst themselves with a mad mutual affection, because they only argued about art, never personal stuff, they loved each other dearly... They didn't see the same way and never settled anything, sometimes they drove me so crazy that my head would start throbbing. And then they'd start all over again... It was a never-ending process.”

La patrulla RCH, 2001

The RCH Patrol

La exposición *La patrulla RCH* se inauguró el sábado 17 de marzo de 2001 en la galería Cavecanem de Sevilla y se clausuró el 12 de mayo del mismo año. Fue la primera y única muestra de The Richard Channin Foundation en una sala privada de arte contemporáneo con intereses comerciales.

Para la Channin enfrentarse a este reto suponía un método de trabajo desconocido que conllevaba factores nuevos que les eran ajenos, una presión añadida que no favorecía su particular estilo desenvuelto y espontáneo, sino más bien al contrario. Finalmente, optan por un planteamiento convencional que implicaba la concepción de un proyecto general coherente que estableciera un marco de actuación común donde pudieran presentar obra a título personal, pero también en conjunto. Esta idea de proyecto no era más que un artificio que justificaba una circunscripción artística, digamos que definieron un planteamiento general más que un argumento específico. Esta forma de actuación forzaba un modo de afrontar la creación que no encajaba del todo con la personalidad del grupo, que estaba acostumbrado a generar según vinieran las circunstancias, sin ningún tipo de imposición externa, y no a tener que apresurarse contrarreloj para materializar trabajos concretos con las que completar un espacio específico.

Tras clausurarse la exposición la RCHF se incluyen en la nómina de los artistas de la galería Cavecanem, en ese momento una de las mejores de Sevilla y España. La primera feria a la que acude el colectivo es a *Hotel y Arte* en Valencia, una cita para la que preparan una obra especial inspirada en el *Mini-museo*. Como esta vitrina era demasiado grande para transportarla, decidieron hacer una versión reducida con un mueble que se encontraron tirado en la calle, un *romi* de cuarto de baño donde colocaron los mismos pequeños objetos de *merchandising* de *La patrulla RCH*.

The exhibition *La patrulla RCH* opened on Saturday, 17 March 2001, at Galería Cavecanem in Seville and closed on 12 May of the same year. It was the first and only time The Richard Channin Foundation exhibited in a private, commercially orientated contemporary art gallery.

This was a challenge for the RCHF, as it meant working in a different way that involved new and unknown factors, and the added pressure was not at all conducive to their uniquely casual, spontaneous style. In the end, they went with a conventional approach, devising a coherent general project to serve as a framework in which they could present the group's collective pieces as well as their own individual work. However, this idea of a project was merely a pretext for defining some sort of artistic circumscription; in truth, they devised a generic concept rather than a specific exhibition narrative. This approach forced them to adopt an attitude towards art that was at odds with the personality of the group, accustomed to creating however and whenever they felt inspired, answering to no one, and not used to working against the clock to produce specific pieces for a particular venue.

After the exhibition closed, the RCHF was added to the roster of artists represented by Galería Cavecanem, then one of the best in Seville and in Spain. The first fair the group attended was *Hotel y Arte* in Valencia, for which they prepared a special piece inspired by their *Mini-museo*. As the original display case was too large to ship, they decided to create a smaller version from a piece of furniture they found on the street, a mirrored bathroom cabinet on which they arranged the same small merchandising items featured in *La patrulla RCH*.

Mini-Museo, 2001

Mini-Museum

Una de las obras principales de la exposición de 2001 en Cavecanem era el *Mini-museo*, pieza hoy desaparecida y de la que sólo queda testimonio documental. La idearon a partir de unas ventanas enormes de aluminio que se encontró Juan del Junco en un *camping* abandonado. Ese marco inservible estuvo arrinconado en la sede de Macasta hasta que se les ocurrió convertirlo en una especie de escaparate útil que sirviera de contenedor para la exposición, un aparador con cristales que rellenaron con todo tipo de elementos de *merchandising*. Al final, consiguieron hacer una vitrina atestada de *souvenirs* y recuerdos de la patrulla espacial, decenas de objetos en los que en cada uno de ellos aparece la imagen del trío. Vasos, tazas, ceniceros, encendedores, cerámicas, relojes, chapas, relicarios y hasta un cómic, una propagación de la marca que expandía la imagen del grupo como si fuera un icono conocido y popular.

One of the centrepieces of the 2001 show at Cavecanem was the *Mini-museo* [Mini-Museum], which now only exists in documentary records. They fashioned it out of huge aluminium window frames that Juan del Junco found at an abandoned campground. The useless metal languished in a corner of the Macasta house until they got the idea of turning it into a useful display for the exhibition, a kind of glass box that they filled with all sorts of promotional merchandise. The result was a display case stuffed with souvenirs and mementos of the “space patrol”, dozens of objects stamped with the image of the trio. Glasses, mugs, ashtrays, lighters, pottery pieces, clocks, buttons, reliquaries and even a comic book were emblazoned with the brand, hawking the group’s image as if they were well-known pop icons.

MIKI LEAL

Comandantes Felón, Juanolón y Amikilón, 2001

Commanders Felón, Juanolón y Amikilón

Bolígrafo y acuarela sobre papel, 70 x 50 cm c/u

- Miki Leal es Comandante Amikilón. Su superpoder consiste en lanzar bolas de fuego con las que chamusca a sus adversarios.
- Fernando Clemente se presenta como Comandante Felón, cuya temida habilidad es el terremoto pisotón.
- Juan del Junco toma el papel de Comandante Juanolón, capaz de derrotar a sus enemigos con su famoso grito mortal.

Los tres super-héroes provienen del planeta Mac-Asta, un lejano lugar de la galaxia Marceliana.

- Miki Leal is Commander Amikilón. His superpower is the ability to throw fireballs that scorch his adversaries.
- Fernando Clemente presents himself as Commander Felón, whose fearsome ability is the stomping earthquake.
- Juan del Junco plays the part of Commander Juanolón, able to vanquish his foes with his famous lethal scream.

The three superheroes come from Mac-Asta, a distant planet in the Marceliana galaxy.

Las inauguraciones de la RCHF

The RCHF opening parties

A las inauguraciones de las exposiciones asistía siempre mucha gente, una afluencia masiva que demostraba que el fenómeno RCHF ya se había puesto en marcha. Después de *PaseArte* la gente descubrió algo nuevo y diferente que rompía los protocolos habituales y mezclaba con afabilidad diversión y arte contemporáneo. La exposición *RCH-1* fue el principio, pero *PaseArte* resultó fundamental porque acabó siendo una introducción-presentación atractiva con mucho gancho, una cita que marcó un modo de actuar que empezaba con una comida y no se sabía cómo terminaba. “Todas las inauguraciones derivaban después en una fiesta, era pura diversión. Nuestra intención no era vender y creo que nunca se vendió nada a excepción de algunos honrosos casos aislados” manifiesta Juan del Junco. Confirma Fernando Clemente “Nosotros nos planteábamos aquello con seriedad, con la única pretensión de hacer obra de arte. Nuestra intención no era ganar dinero, sino hacernos un hueco. De todos modos”. Y razona Mili Leal: “Aquello empieza a funcionar y nos damos cuenta que la parte social es fundamental, que la comida es imprescindible... Todo fue muy curioso y se creó un fenómeno que en muchas cosas se nos escapaba”.

People always flocked to the group’s exhibition openings, a massive turnout that confirmed the magnetic pull of the RCHF phenomenon. After *PaseArte*, people discovered something new and different that ignored standard protocols and offered an appealing blend of fun and contemporary art. It began with the *RCH-1* show, but *PaseArte* marked a turning point because it served as a highly attractive introduction or public presentation of their modus operandi, which began with a meal and never ended predictably. “Every inauguration turned into a party, it was pure fun. Making sales wasn’t our intention, and I think we never actually sold anything except on a few notable occasions,” Juan del Junco recalls. Fernando Clemente confirms this: “We took it seriously, with the sole aim of creating artwork. Our intention was not to make money but to carve out a niche for ourselves, any way we could.” Miki Leal adds, “That began to work and we realised that the social part is fundamental, that food is essential... It was all quite curious, and it became a phenomenon which in many cases escaped our control.”

Los carteles-folletos de las inauguraciones

The opening flyer-posters

Juan del Junco realizó el diseño de los impresos para esa primera inauguración a la que llamaron *RCH-1*, que a partir de entonces será ya siempre el mismo. Definió también el concepto del logo y escribió el texto inicial que se publicó para esa colectiva de apertura. Los carteles-folletos se lanzaron en la imprenta Padura que estaba en la calle Cuna, que tenía una máquina de manivela tradicional con trama de dos colores de las que ya no quedan. Por un lado, era la cara de Richard Channing con el nombre de la exposición sobre una chapa, por el otro un texto de presentación. El *flyer* era muy moderno para entonces, poco convencional. La RCHF quería hacer las cosas bien, llamar la atención y ser conocida. Era un folleto explicativo por un lado y cartel por el otro, los artistas lo pegaban en los bares de la calle San Luis y alrededores, lo repartían también en la facultad de Bellas Artes.

Juan del Junco came up with the design of the flyers for that first inauguration, *RCH-1*, which they continued to use for all subsequent events. He also came up with the idea for the logo and wrote the text published for that opening. The flyer-posters were printed by Padura in Calle Cuna, which had a traditional two-tone hand-cranked letterpress of the kind that no longer exist. One side bore the face of Richard Channing and the title of the exhibition on a button, and on the other was the presentation text. At the time, the flyer was a very modern, unconventional publicity tool in Seville. The RCHF wanted to do things right, get noticed and become well-known. These dual-purpose materials—explanatory leaflet on one side and poster on the other—were quite handy, and the artists put them up in bars all along Calle Luis and neighbouring streets and handed them out at the Fine Art Faculty.

Placa original, 2000

Original plaque

Aquí observamos la placa original que se colocaba en la puerta del edificio de la calle Macasta los días que había inauguraciones. Era un cartel de quita y pon, pues se instalaba por la mañana y descolgaba por la noche para evitar así que se lo llevaran. Se hizo para *PaseArte*, antes siquiera que empezara el fenómeno RCHF, por lo que aparece la g final del apellido. Esta letra la suprimirían poco tiempo después por consejo de Marcelino García, que siendo previsor les recomienda añadir ese cambio para evitar en un futuro cualquier malentendido o situación imprevista con los derechos de imagen del personaje de Falcon Crest.

This is the original plaque that hung on the door of the Calle Macasta building on opening party days. It was put up in the morning and taken down at night to prevent it from being stolen. The plaque was made for *PaseArte*, before the RCHF phenomenon had even begun, which explains why Channing is still written with a “g” at the end. They dropped the “g” shortly afterwards, when Marcelino García warned them that they should probably change the name to avoid any future misunderstandings or legal problems derived from their use of the Falcon Crest character.

Inauguración oficial del *Showroom: RCH-1*

Official inauguration of the *Showroom: RCH-1*

El domingo 28 de enero de 2001 se inaugura oficialmente a las 2 y media de la tarde el *Showroom* de The Richard Channin Foundation con una colectiva de 35 artistas llamada *RCH-1* y un gran potaje de garbanzos. La fecha del estreno es inusual para una exposición y denota el ánimo festivo del evento por encima de otras consideraciones. En la muestra participan veteranos y consolidados con gente nueva apenas incipiente, coincidiendo varias generaciones de artistas de la ciudad en un punto común que integraba lo cultural y lo social. Se incluyeron por orden alfabético: Pilar Albarracín, Javier Andrada, Paka Antúnez, Manolo Bautista, María Cañas, Juan Fco. Romero, Nuria Carrasco, David Colinas, Fernando Clemente, Pepe Domínguez, Rafa Enterría, Mar García Ranedo, Gea, Rubén Guerrero, Alonso Gil, Norberto Gil, Federico Guzmán, Juan del Junco, Juan F. Lacomba, Miki Leal, Luis Germán, J. M. Larrondo, Xisco Mensúa, Javier Parrilla, Gabriel Perezán, J. M. Pereñíguez, Txuspo Poyo, Cristóbal Quintero, A. D. Resurrección, Julián Ruesga, Fernando Roldán, Angelines SLG, Tania Smit y Paco Valera. Como el espacio era bastante limitado, cada artista presentó una obra de pequeño formato de técnica libre, sumando entre todas una mezcla variada de pintura, escultura, fotografía, vídeo e instalación sin ninguna relación entre ellas ni argumento general.

On Sunday, 28 January 2001, at 2:30 pm, The Richard Channin Foundation's *Showroom* officially opened with a group exhibition of 35 artists titled *RCH -1* and huge pot of chickpea stew. The festive nature of the event trumped all other considerations, as illustrated by the fact that they held it on a Sunday, an unusual day for an exhibition opening. The show featured veterans and established names as well as people who were just starting out, creating a common cultural and social ground for several generations of Sevillian artists. The participating artists, in alphabetical order, were as follows: Pilar Albarracín, Javier Andrada, Paka Antúnez, Manolo Bautista, María Cañas, Juan Fco. Romero, Nuria Carrasco, David Colinas, Fernando Clemente, Pepe Domínguez, Rafa Enterría, Mar García Ranedo, Gea, Rubén Guerrero, Alonso Gil, Norberto Gil, Federico Guzmán, Juan del Junco, Juan F. Lacomba, Miki Leal, Luis Germán, J. M. Larrondo, Xisco Mensúa, Javier Parrilla, Gabriel Perezán, J. M. Pereñíguez, Txuspo Poyo, Cristóbal Quintero, A. D. Resurrección, Julián Ruesga, Fernando Roldán, Angelines SLG, Tania Smit and Paco Valera. As space was quite limited, each artist presented one small piece in their medium of choice, creating a motley assortment of paintings, sculptures, photographs, videos and installations that had nothing in common, not even a general theme.

Figuraciones de Sevilla / Horizonte 2000
Figuraciones de Sevilla / Horizonte 2000

Al iniciarse el siglo XXI, la Obra Social de Caja Madrid planteó un proyecto ambicioso en cinco lugares de España con la intención de sondear las nuevas tendencias expresivas del país y establecer una visión general que mostrara las características de la generación de artistas que eclosionaba en ese momento y marcaría las líneas a seguir en los años subsiguientes. El encargado de coordinar ese amplio ciclo panorámico llamado *Figuraciones-Horizonte 2000* fue el crítico de arte José Marín Medina, que definió los epicentros creativos (Madrid, Barcelona, Valencia, el Norte y Sevilla) y seleccionó a los comisarios de cada lugar, una responsabilidad que en el caso de la capital andaluza recayó sobre el pintor y teórico Juan Fernández Lacomba, que eligió a 15 jóvenes representativos del pulso del momento en la ciudad entre los que se encontraban Juan del Junco, Fernando Clemente y Miki Leal. Ramón David Morales, Jesús Palomino, Rubén Guerrero, Cristóbal Quintero, Aitor Lara, MP&MP Rosado, Alfonso Cintado, José Miguel Pereñíguez, Antonio David Resurrección y la pareja María Cañas / Juan Fco. Romero completaban ese grueso de artistas emergentes en su mayoría menores de 30 años. La muestra pudo verse en Sevilla del 1 de junio hasta el 15 de julio de 2001 en la Sala Santa Inés, segunda parada de una colectiva itinerante que durante el mes de mayo ya había pasado por el Centro de Arte Joven de Madrid de la Avenida de América.

At the beginning of the 21st century, Obra Social de Caja Madrid [the private foundation of a leading Spanish financial institution] launched an ambitious project in five locations across Spain with the aim of sounding out the country's latest creative trends and offering a general overview of the defining features of the generation of artists who were taking off at the time and would determine the course of art in the years to come. The person in charge of coordinating this ambitious panoramic series, called *Figuraciones-Horizonte 2000*, was the art critic José Marín Medina, who decided on the five creative epicentres (Madrid, Barcelona, Valencia, the North and Seville) and chose the curators for each venue. In the Andalusian capital, this responsibility fell to the painter and theorist Juan Fernández Lacomba, who selected 15 young artists whose work was representative of the city's creative zeitgeist at the time, among them Juan del Junco, Fernando Clemente and Miki Leal. Ramón David Morales, Jesús Palomino, Rubén Guerrero, Cristóbal Quintero, Aitor Lara, MP&MP Rosado Garcés, Alfonso Cintado, José Miguel Pereñíguez, Antonio David Resurrección and the duo formed by María Cañas and Juan Fco. Romero rounded out this group of up-and-coming artists, most of whom were under thirty. The exhibition was on view from 1 June to 15 July 2001 at Sala Santa Inés in Seville, the second stop for this travelling group show, which had already visited the Centro de Arte Joven de Madrid on Avenida de América in May.

My Own Week

My Own Week

El 19 de abril de 2001 se inauguró en las Salas de la Moneda-Fundición Real la exposición *My Own Week*, organizada por el programa SVQ del Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, en la que participan Fernando Clemente, Miki Leal y Juan del Junco. Para esta ocasión no presentaron nada en conjunto como The Richard Channin Foundation, sino tres trabajos individuales autónomos sin ninguna conexión entre ellos. Esta colectiva era un proyecto pendiente de tiempo atrás en el que se incluían todos los integrantes del grupo de La María y al que finalmente se agrega Juan del Junco. Como debían buscar un tema unificador (o al menos un pretexto común) que justificara de algún modo la propuesta, deciden inventarse un personaje ficticio al que llaman Cesáreo Mataseñor e introducirse durante una semana en su vida. Como sumados resultaban siete artistas, cada uno debía interpretar a su manera el día que le había correspondido (a Miki el martes, a Fernando el viernes y a Juan el sábado). También participaron en la muestra Norberto Gil, Luis Germán Moreno, Javier Parrilla y Manolo Bautista, procurando revestir la aburrida vida de una figura anónima como Cesáreo Mataseñor en una excitante existencia plagada de imprevistos y sorpresas.

On 19 April 2001, Salas de la Moneda-Fundición Real opened the exhibition *My Own Week*, part of the SVQ programme organised by the Seville City Council Arts Department, in which Fernando Clemente, Miki Leal and Juan del Junco all participated. Instead of presenting a collective project as The Richard Channin Foundation, they submitted three individual, entirely unrelated works. This group show, which had been in the works for quite some time, included all the members of the La María gang as well as Juan del Junco, who came along later. As they had to come up with a unifying theme or at least a shared pretext to justify the project, they decided to invent a fictional character named Cesáreo Mataseñor and step into his life for one week. Each of the seven artists had to offer their interpretation of the day they had been assigned (Miki got Tuesday, Fernando had Friday, and Juan took Saturday). Norberto Gil, Luis Germán Moreno, Javier Parrilla and Manolo Bautista joined them, and together they managed to pass off the boring routine of the anonymous Cesáreo Mataseñor as an exciting life filled with unexpected twists and turns.

PaseArte

PaseArte

El 11 y 12 de noviembre de 2000 se celebra en Sevilla *PaseArte*, *fin de semana de estudios abiertos*, una acción de carácter social promovida por las críticas de arte Esther Regueira y Lorna Scott Fox. Participaron 28 estudios y cerca de 40 artistas, entre los que encontraban algunos de los más distinguidos del momento como eran Curro González, Nuria Carrasco, Pepa Rubio, Juan F. Lacomba, Mercedes Carbonell, Victoria Gil o Pedro Mora.

Pensando en el evento y sabiendo que eran unos completos desconocidos que acababan de llegar, los inquilinos de Macasta optan por hacer una gran comida para 200 personas, un gesto no exento de picardía que les aseguraba un pleno de asistencia al margen de que lo que ofrecieran a nivel artístico fuera más o menos interesante. Ese condumio multitudinario también se lo resolvió Marcelino García, que conocía a un vecino del barrio que había sido cocinero en el ejército y era capaz de preparar una buena olla para mucha gente. El personaje en cuestión se llamaba Joselito y era cuñado de Eduardo el droguero que les alquilaba la casa, así que siguiendo sus instrucciones se pusieron manos a la obra intentando conseguir todos los avíos necesarios. Para esa primera ocasión el nuevo chef elaboró un estofado de patatas que resultó ser un auténtico exitazo, un guiso que se costeó con diez mil pesetas que pusieron a escote cada uno de los miembros del grupo.

On 11–12 November 2000, Seville hosted *PaseArte*, an open studios weekend and social event organised by art critics Esther Regueira and Lorna Scott Fox. The project involved 28 studios and nearly 40 artists, including some of the most prominent names on the Seville art scene at that time: Curro González, Nuria Carrasco, Pepa Rubio, Juan F. Lacomba, Mercedes Carbonell, Victoria Gil and Pedro Mora.

Eager to participate but knowing that they were still anonymous newcomers to the art scene, the Macasta crew decided to organise a huge meal for 200 people, a clever and rather crafty move that guaranteed a good turnout regardless of the quality of what they had to offer artistically. Marcelino García helped them organise that communal feast, introducing them to a neighbour who, as a former army cook, knew how to feed a lot of mouths. This man, Joselito, was the brother-in-law of Eduardo, the shopkeeper who also happened to be their landlord. Joselito told them what he needed, and the artists hustled to procure all the requisite victuals and sundries. For that inaugural meal, the newly recruited chef prepared a wildly successful potato stew. The members of the group split the costs, which amounted to ten thousand pesetas (about sixty euros) in total.

Las exposiciones del Comité Anti-Sida: *99 del 99 en Sevihlla* The exhibitions of the Citizens Against AIDS Committee: *99 del 99 en Sevihlla*

Durante los años 90, el Sida suponía casi una pandemia que hacía mella en colectivos tan señalados como toxicómanos y homosexuales. Sin duda, fue la peor década de la enfermedad, que iba sumando enfermos sin visos de encontrar una solución. En esa época de exclusión y falta de apoyos, se crea de manera altruista el Comité Ciudadano Anti-Sida de Sevilla, un organismo voluntario que servía de plataforma para ayudar a los afectados y sus familias. Pronto empieza a colaborar con ellos Marcelino García, un médico epidemiólogo generoso y alegre que a partir de 1995 comienza a organizar subastas solidarias para recaudar fondos, una convocatoria que desde entonces se va a celebrar de manera bienal hasta 2001. Para la exposición de 1999, ya aparecen Miki, Juan y Fernando, que habían establecido una intensa relación con Marcelino desde que entablaran amistad con él en ARCO unos meses atrás. También María José Solano, pareja de Miki, coopera con ellos. La exposición se llamó *99 del 99 en Sevihlla* y fue la convocatoria de mayor éxito, ya que concitó a más de 100 artistas. En los textos preliminares del catálogo intervienen escritores de la talla de Almudena Grandes, Antonio Muñoz Molina, Arturo Pérez-Reverte, Javier Marías o el actual Ministro de Cultura José Guirao. Sin duda, el formar parte de un evento de este nivel permitió a los miembros de la RCHF acercarse a personajes de relevancia del mundo del arte contemporáneo de la ciudad, una circunstancia que van a aprovechar para hacerse populares y conocidos.

In the 1990s, AIDS was a fearsome epidemic that claimed many lives, especially among drug users and homosexuals. It was undoubtedly the worst decade of this disease, as more and more people fell sick with no hope of a cure. In those years of social ostracism and helplessness, the Citizens Against AIDS Committee was created by a group of altruistic volunteers in Seville who wanted to help AIDS victims and their families. They were soon joined by Marcelino García, a jovial and generous epidemiologist who began organising charity auctions to raise funds for the cause, which were held biennially from 1995 to 2001. Miki, Juan and Fernando came on board for the 1999 exhibition, as they had become fast friends with Marcelino after meeting at the ARCO art fair a few months previously. Miki's partner, María José Solano, also lent a hand. That year's exhibition, titled *99 del 99 en Sevihlla*, was by far the most successful, with over 100 artists participating. The introductory texts for the catalogue were penned by prominent writers like Almudena Grandes, Antonio Muñoz Molina, Arturo Pérez-Reverte, Javier Marías and the current Minister of Culture, José Guirao. For the members of the RCHF, this represented a golden opportunity to mingle with some of the leading names on Seville's contemporary art scene, and thanks to their involvement in that prestigious event they soon became popular, well-known figures.

Miki Leal y Juan del Junco: el germen *pre-channin*

Miki Leal and Juan del Junco: The Pre-Channin Seed

A su regreso de Inglaterra en marzo de 1999, Juan del Junco vuelve deseoso de experimentar la libertad que entiende que debe existir en la creación, un territorio abierto que puede llevarte a cualquier situación por inverosímil que parezca. Como en aquellos momentos empieza ya a pasar mucho tiempo con Miki Leal, con avidez le explica sus descubrimientos y le indica su particular camino a la modernidad, que no es otro que el de los Young British Artists. A su vez Miki convence a Juan del valor de ser artista y del potencial que tiene, así que entre uno y otro forman entonces un tándem perfectamente acoplado que se anima y motiva mutuamente. Como comenta el propio Juan del Junco, “Al volver de Inglaterra estábamos siempre juntos. Miki para trabajar necesita un *partner*, un socio, alguien al lado que lo complemente igual que le ocurre ahora con la gente de Nave Oporto y antes le pasó con Abraham Lacalle, Pereñíguez o Norberto Gil. Yo ya vine digamos que ‘moderno’ y con el chip cambiado, muy interesado en el arte. Como yo tenía inquietud y ojo, Miki me enredó para ser artista y pensé que ése era un tren que debía coger. De hecho, él reconoce que el acercamiento que hace a la modernidad es gracias a mí. En la primavera de 1999 nos hacemos uña y carne y estamos todo el día uno con el otro, así que empezábamos a cuestionarnos cosas en torno al arte y lo que era ser moderno desde nuestra posición y punto de vista, entendiendo que Sevilla no era Europa y que estábamos sumergidos en un contexto diferente a cualquier otro que pudiera darse fuera de nuestra ciudad”. Y refiere al respecto Miki Leal: “Juan, que antes de irse no quería dedicarse al arte porque lo único que le interesaba era el mundo del diseño, vuelve de su beca Erasmus en Winchester como un loco, queriendo ser artista. Aunque tampoco era algo que tuviera claro del todo, sí trae la intención de hacer algo, de moverse, de no estarse quieto. Entonces los dos, que estábamos todo el día juntos de un sitio para otro, empezamos a vernos a diario para idear juntos sin saber bien qué”.

Juan del Junco returned from England in March 1999, eager to experience the freedom which he believed should exist in art, an open field that might lead to any situation, no matter how implausible or outrageous. As he had begun spending a lot of time with Miki Leal, Juan avidly explained his discoveries to his friend and what he saw as his personal road to modernity, emulating that of the Young British Artists. Miki in turn convinced Juan of the merits of being an artist and his creative potential. They were an ideally matched duo, providing mutual encouragement and motivation. As Juan del Junco has explained, “When I returned from England, we were always together. Miki needs a partner to work, someone who complements him, just as the Nave Oporto people do now, and just as Abraham Lacalle, Pereñíguez and Norberto Gil did in their day. I had come back quite ‘modern’, shall we say, and with a brand-new attitude, keenly interested in art. As I had a curious mind and a good eye, Miki talked me into becoming an artist, and I thought it was an opportunity I couldn’t afford to miss. In fact, he admits that he drew closer to modernity because of me. In the spring of 1999 we became inseparable and were together all day long, so we began to wonder about different things related to art and what it meant to be modern from our position and perspective, knowing that Seville wasn’t Europe and that we were in a context unlike any other you might find outside our city.” On the same topic, Miki Leal says, “Before he went away, Juan didn’t want to be an artist because he was only interested in the world of design, but when he came back from his Erasmus experience in Winchester he was all fired up, wanting to become an artist. Although he wasn’t completely sure of this, he was determined to do something, to be active and not just stand still. So the two of us, who spent all day roaming from place to place, began to meet up on a daily basis to brainstorm together, without really knowing what we were aiming for.”

Obras individuales, 2001

Individual works

Las piezas presentadas por cada uno de los miembros de la Channin a la exposición *La patrulla RCH* formaban parte del proyecto general y no pueden ser interpretadas al margen, sino como integrantes de una idea genérica que giraba en torno al motivo principal que articulaba la muestra, una temática deudora de teleseries de ciencia-ficción como *V*, cómics y dibujos animados basados en batallas intergalácticas o *Series B* sobre platillos volantes y extraterrestres, tipo Comando G. Juan del Junco presentó dos fotografías, Miki Leal varios dibujos a boli BIC y Fernando Clemente un gran cuadro acompañado de una animación. Todo lo que exhibieron poseía un aire cutre, intencionadamente descuidado, que potenciaba esa estética *chana* que caracterizaba al grupo.

The individual pieces presented by each member of the Channin crew at *La patrulla RCH* were part of the general exhibition project and must be viewed as components of a generic idea revolving around the show's central, unifying theme, one heavily indebted to sci-fi TV series like *V*, *Gatchaman*-type comics and cartoons featuring intergalactic battles and B-movies about flying saucers and aliens. Juan del Junco presented two photographs, Miki Leal several ballpoint pen drawings, and Fernando Clemente a large painting accompanied by an animated film. Everything they exhibited was deliberately tacky, tasteless and dishevelled, in keeping with the group's trademark *chano* aesthetic.

Miki Leal: *Proyecto para un oasis*, 2000

Miki Leal: *Project for an Oasis*, 2000

La primera exposición individual de Miki Leal se llamó *Proyecto para un oasis* y se inauguró el jueves 14 de diciembre de 2000 en la recién estrenada galería Isabel Ignacio de la calle Velarde de Sevilla. Ese mismo espacio fue antes la sala Marta Moore y ahora, casi dos décadas después, lo ocupa la galería Alarcón Criado. El artista tenía entonces 26 años y presentó un proyecto de riesgo que visto ahora con distancia resulta coherente y sumamente maduro. La idea general de las piezas exhibidas, que en su mayoría eran dibujos a boli BIC azul de 50 x 70 cm., interpretaban cierta idea de lo paradisíaco según postales y estereotipos habituales de la publicidad o la televisión (un loro, unas palmeras, una isla desierta, un atardecer, una pareja en la playa, el surf, una guitarra, una modelo exuberante...), todo visto y resuelto desde un punto de vista adolescente no falto de cierto toque gamberro que rompía con gracejo ese sueño caribeño de las clases trabajadoras.

Miki Leal's first solo exhibition, *Proyecto para un oasis* [Project for an Oasis], opened on Thursday, 14 December 2000, at the newly established Galería Isabel Ignacio in Calle Velarde, Seville. The same space had previously been occupied by Marta Moore, and now, nearly two decades later, it houses Galería Alarcón Criado. The artist, who was 26 years old at the time, presented a risky project which in hindsight proved to be quite mature and coherent. The works on display, mostly 50 x 70 cm drawings in blue ballpoint pen, interpreted a specific notion of paradise as depicted on postcards and stereotypical advertising or television imagery (a parrot, palm trees, a desert island, a sunset, a couple on the beach, surfing, a guitar, a buxom model ...), all seen and rendered from an adolescent point of view with a raffish bent that wittily shattered the perfection of that working-class Caribbean dream.

Los inicios de todo: El grupo de La María

Where it all began: The La María group

Cuando en octubre de 1994 Miki Leal, Fernando Clemente y Juan del Junco entran la facultad de Bellas Artes de Sevilla no se habían visto nunca antes. Será durante el primer curso de carrera cuando Miki y Fernando se conozcan y empiecen a tratarse, además de entre ellos, con una amplia pandilla de estudiantes con los que compartirán inquietudes y motivaciones a lo largo de la carrera. Recuerda Fernando Clemente: “en la facultad mi grupo de amigos lo constituían Manolo Bautista, Miki Leal, Norberto Gil, Javi Parrilla y Luis Germán Moreno. Juan en ese tiempo iba por libre y a su aire. Además, no estaba en nuestra clase, aunque en los últimos años de carrera nos separamos y coincidió con Miki por la tarde”. Añade Miki Leal: “La amistad con Norberto Gil, Fernando Clemente, Javier Parrilla, Luis Germán Moreno y Manolo Bautista surge en la facultad de manera natural como le ocurre a cientos de alumnos que coinciden en cualquier Universidad. Fue una cuestión de azar y afinidades. Juan iba a su aire, estaba entonces con una amiga nuestra, Angelines”. Será María José Solano, novia de Miki Leal desde el instituto, la que realice los primeros textos de estos artistas incipientes.

De manera prematura toman conciencia de su situación y pronto empiezan a demostrar interés por empezar a trabajar como artistas, por lo que ya en el segundo curso Norberto Gil y Fernando Clemente se van juntos a un local compartido con la intención de empezar a producir obra. Esa experiencia en pareja dura poco porque en breve deciden trasladarse a un estudio mayor donde tuvieran cabida todos. Así, este grupo en el que no se incluía Juan del Junco, se traslada a un piso amplio en la calle de La María entre la avenida de la Cruz Roja y la de Miraflores, cerca de la Ronda de Capuchinos y la carretera de Carmona. El local además de estudio, se convirtió pronto en foco de encuentros, fiestas e intercambio de ideas. Ahí nace el espíritu gregario del grupo.

When Miki Leal, Fernando Clemente and Juan del Junco entered the Fine Art Faculty of Seville for the first time in October 1994, they were perfect strangers. Miki and Fernando met during their first year and began to hang out with each other as part of a larger gang of fellow students, with whom they shared interests and ambitions for the rest of their academic careers. Fernando Clemente recalls, “At university my group of friends consisted of Manolo Bautista, Miki Leal, Norberto Gil, Javi Parrilla and Luis Germán Moreno. At the time, Juan was more independent, off doing his own thing. Plus, he wasn’t in our class, although in our final years at school we were split up and he had class with Miki in the afternoons.” Miki Leal adds, “My friendship with Norberto Gil, Fernando Clemente, Javier Parrilla, Luis Germán Moreno and Manolo Bautista kind of just grew naturally during our time at the faculty, as it does for hundreds of students who’re thrown together at any university. It was a question of chance and affinities. Juan went his own way, at the time he was dating a friend of ours, Angelines.” María José Solana, Miki Leal’s girlfriend since secondary school, wrote the first texts for these budding artists.

Early on, the students began looking for ways to start working as artists, and in their second year Norberto Gil and Fernando Clemente went off to a shared space with the idea of creating their first artworks. However, that partnership was short-lived as they soon decided to move to a larger studio with enough room for everyone. And so this group (which did not include Juan del Junco) took over a spacious flat in Calle de La María, between Avenida de la Cruz Roja and Avenida de Miraflores, near the Ronda de Capuchinos and Carretera de Carmona. In addition to a workspace, the apartment soon became a popular place for gathering, partying and exchanging ideas, and there the group’s gregarious spirit was born.

FERNANDO CLEMENTE

Patrulla RCH, 2001

RCH Patrol

Lienzo sobre tela, 195 x 210 cm

Postal enviada por Juan F. Lacomba desde México, 2001

[Postcard sent by Juan F. Lacomba from Mexico](#)

COLECCIÓN JESÚS REINA

FERNANDO CLEMENTE

Espasio siderá, 2001

Sidereal Space

Animación, 3'

Prueba de diseño de logotipo, 2000

[Logo design proof](#)

Fotografías y contactos originales, 2001

[Original photographs and contact prints](#)

Poema dedicado de Eduardo Sáenz de Varona, 2001

[Dedicated poem by Eduardo Sáenz de Varona](#)

Historieta gráfica japonesa de los años 80 donde se inspiran para este proyecto

[1980s Japanese graphic novel that provided the inspiration for this project](#)

COLECCIÓN PERSONAL MIKI LEAL

Miembros originales de la RCHF: Fernando Clemente, Miki Leal, Juan del Junco y Luis Germán Moreno, 2000.

[Original members of the RCHF: Fernando Clemente, Miki Leal, Juan del Junco and Luis Germán Moreno.](#)

Polaroid, 8,8 x 10,7 cm

Varias fotografías originales de época, 10 x 15 cm c/u

Pistola y pectoral Patrulla RCH, 2001

[RCH Patrol pistol and vest](#)

Recibos de alquiler, sede de la RCHF

[Rent receipts, RCHF headquarters](#)

Boceto para el cuadro *La patrulla RCH* de Fernando Clemente

[Sketch for the painting *La patrulla RCH* by Fernando Clemente](#)

Fotografías preparando la sede la RCHF, 2000

[Photographs of RCHF setting up headquarters](#)

COLECCIÓN PERSONAL MIKI LEAL

Fotografías de fiestas, 2000

[Party photographs](#)

FERNANDO CLEMENTE

Tigretón, 2000

Big Tiger

Obra presentada en la colectiva inaugural *RCH-1*

[Work presented at the inaugural group show *RCH-1*](#)

Inauguración de *CAR TO NES*. Cristóbal Quintero, octubre 2001

[Opening of *CAR TO NES*. Cristóbal Quintero, October 2001](#)

LUIS GERMÁN MORENO

ST, 2000

Untitled

Imagen digital, 29 x 21 cm

Obra presentada en la colectiva inaugural *RCH-1*

[Work presented at the inaugural group show *RCH-1*](#)

Inauguración de *Comparemos mitologías*. J. M. Pereñíguez, junio 2001

[Opening of *Comparemos mitologías*. J. M. Pereñíguez, June 2001](#)

Fiestas y comidas en la sede de la RCHF, 2000-2001

[Parties and meals at RCHF headquarters](#)

FERNANDO CLEMENTE

Casco de Sebastian, 2001

Sebastian's Helmet

21 x 19 x 17 cm

Inauguración de *Rameras sagradas*. Mariajosé Gallardo y Natalia Gómez, diciembre 2001

[Opening of *Rameras sagradas*. Mariajosé Gallardo and Natalia Gómez, December 2001](#)

MIKI LEAL

Quémate las pestañas, 2001

Singe Your Eyelashes

Técnica mixta sobre tela, 200 x 300 cm

MIKI LEAL

Kunstforum, 2000

Imagen digital intervenida, 70 x 120 cm

JUAN DEL JUNCO

Meteorito, 2001

Meteorite

Resina de poliéster con pigmento, 85 x 70 x 15 cm

JUAN DEL JUNCO

Voyeur, 2001

Fotografía manipulada por ordenador, 60 x 85 cm

JUAN DEL JUNCO

Yo con análisis, 2001

Me with Analysis

Fotografía manipulada por ordenador, 60 x 85 cm

MIKI LEAL

Caribe Mix, 2000

Caribbean Mix

Dibujo a bolígrafo sobre papel, 50 x 70 cm

MIKI LEAL

Desireé, 2000

Imagen digital intervenida, 75 x 60 cm

MIKI LEAL

Serie Loro - Isla del Tesoro, 2000

Parrot - Treasure Island series

Polaroid intervenidas, 8,8 x 10,7 cm c/u

JUAN DEL JUNCO

Busco sponsor, 2000

Sponsor Wanted

12 fotografías originales de época, 15 x 23 cm c/u

Juan del Junco y Miki Leal, primavera de 1999

Juan del Junco and Miki Leal, spring 1999

Fotografía original de época, 20 X 30 cm

Fotografías diversas de las personas que trabajaban en el Comité Ciudadano Antisida de Sevilla y otros vecinos de la calle San Luis, 2000-2001

Various photographs of people who worked with Seville's Citizens Against AIDS Committee and other residents in calle San Luis

Apertura del **Showroom** de la calle Macasta para PaseArte. Fotografías anónimas (RT), 2000

Opening of the Showroom in Calle Macasta for PaseArte. Anonymous photographs (RT)

Fotografías diversas estudio de La María, 1998

Various photographs of the La María studio

Fotografías componentes estudio de La María:

Fernando Clemente, Miki Leal, Javier Parrilla, Norberto Gil, Luis Germán Moreno, Manolo Bautista, 1999

Photographs of members of the La María studio:

Fernando Clemente, Miki Leal, Javier Parrilla, Norberto Gil, Luis Germán Moreno, Manolo Bautista

Camara Voigtlander Bessa II (6x9), años 50.

Perteneció al abuelo de Miki Leal. Con ella realizaron muchas de las fotos entendidas como artísticas. Primero Miki y Juan; posteriormente, los tres juntos para la RCHF.

Voigtlander Bessa II (6x9) camera from the 1950s that belonged to Miki Leal's grandfather. They used it to take many of their "artistic" photos; initially Miki and Juan, and later the three together for the RCHF.

FERNANDO CLEMENTE

Caballos, 1999

Horses

Óleo sobre tela, 100 x 70 cm

FERNANDO CLEMENTE

La sombra del águila, 2000

The Eagle's Shadow

Imagen digital, 50 x 50 cm

MIKI LEAL

Osococa, 2000

Dibujo a bolígrafo sobre papel, 50 x 70 cm

- Inauguración de **Comparemos mitologías**.
J. M. Pereñíguez, junio 2001
Comida popular: papas aliñás
[Opening of Comparemos mitologías. J. M. Pereñíguez, June 2001](#)
Group meal: potato salad
- Inauguración de **CAR TO NES**.
Cristóbal Quintero, octubre 2001
Comida popular: garbanzos con chorizo.
[Opening of CAR TO NES. Cristóbal Quintero, October 2001](#)
Group meal: chickpea stew

Vídeos, 26' 34"

FERNANDO CLEMENTE

Tigretón, 2000

[Big Tiger](#)

Obra presentada en la colectiva inaugural *RCH-1*

[Work presented at the inaugural group show RCH-1](#)

Vídeo, 15'

Catálogo interactivo exposición colectiva *RCH-1*, 2001

[Interactive catalogue group exhibition RCH-1](#)

Un autógrafo, por favor, febrero 2003

[An Autograph, please](#)

La Carbonería, Sevilla

Vídeo, 13' 11"

FERNANDO CLEMENTE

Espacio Siderá, 2001

[Sidereal Space](#)

Animación, 3'

- **Cantar es nuestra vida. Karaoke Western**, 2000
Estudio de Miki Leal. Calle Prosperidad de Triana, Sevilla
- **Me gusta este ritmo. Karaoke Sala de eStar**,
Sevilla. 2004
- [Singing Is Our Life: Western Karaoke.](#)
Miki Leal's studio in Calle Prosperidad.
- [I Like This Beat: Sala de eStar Karaoke.](#)

Vídeos, 37' 18"

FERNANDO CLEMENTE

Los Sky Rows, 2001

[The Sky Rows](#)

Óleo sobre tela, 200 x 200 cm

FERNANDO CLEMENTE

Sebastian Bach, 2001

Mixta, 60 x 66 cm

El lago de los hippies, 2000

[Hippie Lake](#)

Fotografías originales de época, 20 x 30 cm c/u

En la playa, 2000

[At the Beach](#)

2 fotografías originales de época, 23 x 30 cm c/u

Coia posterior, 23 x 30 cm

Godzilla, 1999

Fotografías

11.5 x 17 cm c/u

MIKI LEAL - JUAN DEL JUNCO

Isla Menor, 2000 / 2019

2 fotografías, 20 x 30 cm c/u

Romi 2, 2019

Instalación, 39 x 48 x 13 cm

El fin de semana del 11 y 12 de noviembre de 2000 se celebra **PaseArte**, *fin de semana de estudios abiertos*, una acción de carácter social promovida por las críticas de arte Esther Regueira y Lorna Scott Fox en Sevilla. Participaron 28 estudios y cerca de 40 artistas.

[On 11-12 November 2000, Seville hosted PaseArte, an open studios weekend, and social event organised by art critics Esther Regueira and Lorna Scott Fox, in which 28 studios and nearly 40 artists participated](#)

Vídeo, 9' 48"

JUAN DEL JUNCO y MIKI LEAL

Godzilla, 1999

Guardia civil y torero, 1999

[Civil Guard and bullfighter](#)

Vídeo 8' 33"

JUAN DEL JUNCO y MIKI LEAL

• **Ping-Pong**, 2000

• **Buzz**, 2000

• **Juanola**, 2000

• **Rollo Chano**, 2000

Vídeos, 3' 20"

Serinus Canaria, 2002

Animación, 1' 16"

JUAN DEL JUNCO

ST, 2001

Untitled

Fotografía digital, 70 x 130 cm

COLECCIÓN JESÚS REINA

JUAN DEL JUNCO

Juntos, unidos como los dedos de la mano, 2001

Together, Joined Like Fingers on a Hand

Fotografía digital, 78 x 130 cm

Guion-idea original de la *performance*, 2000

Original idea-script of the performance

Me gusta este ritmo, 2019

I Like This Beat

Inauguración de la exposición colectiva ***RCH-1***, enero 2001

Opening of the group exhibition RCH-1

Vídeo, 10' 38"

Un autógrafo, por favor, 2019

An Autograph, please

Un autógrafo, por favor, 2003

An Autograph, please

18 fotografías originales de época intervenidas

10 x 15 cm c/u