

CARTELAS
1 + X = GRUPOS, EQUIPOS Y COLECTIVOS

EXHIBITION LABELS
1 + X = GROUPS, TEAMS AND COLLECTIVES

USCO

Strobe Room, 1967 - 2012

Sala estroboscópica

Luz estroboscópica, tejido mylar, suelo multicolor teñido, música
Dimensiones variables

Fundado en la década de los 60 del pasado siglo, el colectivo USCO (acrónimo de *Company of Us*) fue uno de los principales exponentes de la contracultura estadounidense y tuvo una intensa actividad artística en el campo del arte cinético y la *performance* multimedia. Clave en el desarrollo de la música visual y el cine expandido, entre sus miembros más activos estaban el poeta y la fotógrafa Gerd y Judi Stern, el pintor y la escultora Steve y Barbara Durkee, el ingeniero en electrónica Michael Callahan, el cineasta experimental Yud Yalkut y el escritor Stewart Brand. Con sede en una vieja iglesia en el valle del Hudson, trabajaron también en Nueva York, en el área de la bahía de San Francisco y en los campus de muchas universidades norteamericanas, presentando *environments* psicodélicos en museos, festivales de música y cines.

Su propósito en muchas de sus obras de luz, sonido y movimiento, era romper el tiempo lineal y la dimensión espacial para producir en las audiencias experiencias sensoriales más allá de la consciencia, similares a las del LSD. En la presente instalación se puede experimentar algo similar cuando el público accede a una sala reducida delimitada por el suelo multicolor y los efectos de luz estroboscópica reflejados en las cortinas de *mylar* que cierran el espacio.

Founded in the 1960s, the USCO group (acronym for "Company of Us") was one of the leading exponents of American counter-culture. Artistically, it was very active in the fields of kinetic art and multimedia performance and played a key role in the development of visual music and expanded cinema. Among its most active members were poet Gerd Stern, photographer Judi Stern, painter Steve Durkee, sculptor Barbara Durkee, electronic engineer Michael Callahan, experimental filmmaker Yud Yalkut and writer Stewart Brand. USCO had its headquarters in an old church in the Hudson Valley. They also worked in New York City, the San Francisco Bay Area and many American university campuses, where they presented psychedelic environments at museums, music festivals and movie theatres.

The goal of many of their light, sound and movement works was to shatter linear time and spatial dimension to produce sensory experiences in their audiences beyond the level of consciousness, similar to the effects of LSD. The effect can be experienced in this installation when visitors enter a small room delimited by a multicoloured floor, where the strobe light effects are reflected on the Mylar curtains that close off the space.

EQUIPO 57 (1957 - 1962)

Formado en su mayoría por artistas cordobeses, el Equipo 57 se dio a conocer en una exposición en el café Le Rond Point en París, en junio de 1957. Ya allí publicaron un texto con sus intenciones programáticas que se vio completado con el manifiesto *Interactividad del espacio plástico*, editado con ocasión de la exposición en la Sala Negra de Madrid en noviembre del mismo año. Formalmente, el Equipo 57 partía de las investigaciones espaciales de Oteiza y de abstracciones geométricas de los 50, sobre todo del arte concreto del suizo Max Bill. Pero, como grupo de vanguardia, basaban buena parte de su actividad en la acción social. Así, empezaban por defender la desaparición de la figura de artista y su visión subjetiva por el anonimato del trabajo colectivo. El arte tenía que servir y adaptarse a las necesidades de una sociedad nueva, donde el hombre luchase por el bien común más que por el beneficio individual.

En todo este aspecto social, el Equipo 57 debía mucho a las vanguardias rusas. También estaba en contra de la institucionalización del arte y el mercado, pretendiendo vender sus obras a coste de fabricación.

Las primeras intenciones plásticas, el espacio como un todo continuo en el que los elementos básicos de la pintura (forma, línea, color) se integraban e interaccionaban entre sí con idéntico protagonismo, quedaron reflejadas en cuadros y dibujos. Como todas las utopías, el intento del Equipo 57 chocó con la realidad y esta frustración, junto a la dispersión de sus componentes, fue dificultando el funcionamiento del colectivo, que acabó por disolverse hacia 1963, pero su propuesta queda en la historia del arte español como una de las más radicales e intensas de cuantas pretendieron cambiar desde la acción artística el curso de su historia.

Consisting largely of artists from Córdoba, Equipo 57 made its debut at an exhibition held at Le Rond Point in Paris in June 1957. At that time, they published a text presenting their programmatic aspirations, which was soon followed by the manifesto *Interactivity of the Plastic Space*, released for the exhibition at Madrid's Sala Negra in November of that same year. The formal roots of Equipo 57 can be found in Oteiza's studies of space and the geometric abstractions of the 1950s, especially the concrete art of Swiss artist Max Bill. However, as an avant-garde group much of their activity focused on social outreach and activism. In the early days they advocated the disappearance of the artist and his subjective vision in favour of the anonymity of collective work. Art had to serve and adapt to the needs of a new society, where man would fight for the common good rather than for his own benefit. In this social aspect, Equipo 57 was strongly influenced by the Russian avant-garde movements. They also took a stand against the institutionalization of art and the art market, attempting to sell their works at cost.

The group's early plastic principles—space as a continuous whole where the basic elements of painting (form, line and colour) were integrated and interacted with each other as equals—were reflected in paintings and drawings.

Finally, like all utopian dreams, Equipo 57's lofty ambitions came up against the unyielding wall of reality, creating a sense of frustration that caused some members to drift away. The group found it increasingly difficult to operate and eventually disbanded around 1963, but their ideas remain in the memory of Spanish art as one of the most radical and intense attempts to change the course of history through artistic action.

ELENA ASINS (Madrid, 1940)

Sin título, 1968

Untitled

Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm

Elena Asins basa su obra artística en el cálculo sistemático, en ocasiones con el uso de computadoras. De formación en el campo de las matemáticas y la semiótica, ha efectuado importantes aportaciones conceptuales plásticas basadas en algoritmos que traslada a una obra de gran rigor, seriedad y coherencia.

Esta obra organiza el espacio pictórico en cuadrados monocromos superpuestos, construyéndolo mediante formas puras como hiciera el suprematista Malevich con su cuadro blanco sobre blanco, o el negro sobre fondo blanco, ambos en el límite de la escala de colores. Elena Asins, con su lenguaje basado en el número, la proporción y el ritmo formal, nos lleva a una obra en la que la estructura prima sobre cualquier grado de emoción subjetiva.

The artistic oeuvre of Elena Asins is based on systematic calculation, occasionally performed with the assistance of computers. With a background in mathematics and semiotics, Asins has made important contributions to conceptual art based on algorithms, translated into a body of work that is eminently rigorous, serious and coherent.

This piece divides the pictorial space into superimposed monochromatic squares constructed using pure forms in a manner reminiscent of the Suprematist artist Malevich, whose white square on a white ground or black square on a white ground explored the outermost limits of the colour spectrum. With her unique language based on numbers, proportions and formal rhythms, Elena Asins presents a work where structure takes precedence over any degree of subjective emotion.

MANUEL BARBADILLO (Cazalla de la Sierra, Sevilla, 1929 - Málaga, 2003)

***Pesanía*, 1970**

Plexiglás, 100 x 99,5 cm

***Aeleón*, 1969 - 1971**

Acrílico sobre lino, 81 x 81 cm

Durante su estancia en Norteamérica en los 60, Barbadillo adopta el lenguaje del informalismo; un informalismo matérico y modular, quizás como resultado de la experiencia anterior de su estancia en Marruecos. Esta pintura informalista pronto se decantará por la seriación del tema, hasta que abandona la materia y el color para centrarse en el uso de la lógica combinatoria binaria de los sistemas informáticos, creando estructuras modulares, lo que le lleva a participar en la experiencia del Centro de Cálculo de Madrid entre 1969 y 1971. El rigor geométrico de sus planteamientos centrado en formas muy simples y el extraordinario desarrollo al que las conduce, lo hacen ser considerado como una figura decisiva en la renovación plástica española de los 70.

Sus series más conocidas parten de un módulo simple cuya rotación y alternancia de color (blanco y negro o sepia). Definen una reglas combinatorias precisas, donde el módulo alcanza ciertas posiciones de privilegio o autorizadas por la sensibilidad del artista, que son las que traslada a unas obras de resultados claros, lógicos y rotundos.

During his stay in North America in the 1960s, Barbadillo acquired the language of Abstract Expressionism, a matter-based, modular brand of informalism that may have been derived from his earlier experience of living in Morocco. This type of painting soon led to serial themes, and eventually he abandoned matter and colour altogether to focus on using the binary combinatorial logic of computer systems to create modular structures. Thanks to this change of direction, between 1969 and 1971 Barbadillo became involved in the Madrid Computing Centre experience. Given the geometric precision of his proposals based on very simple forms and the extraordinary sophistication he achieved with them, today Barbadillo is regarded as a decisive figure in the renewal of the Spanish arts that transpired during the 1970s.

His best-known series begins with a simple module whose rotation and alternating colour (black-and-white or sepia) define precise combinatorial rules. The artist's sensibility guides the module towards certain privileged or authorized positions, which he then transfers to artworks whose results are clear, logical and categorical.

MANOLO QUEJIDO (Sevilla, 1948)

Secuencia, 1971

Sequence

Acrílico sobre cartulina, 24 x 1008 cm

Quejido mostró interés de niño tanto en la poesía como en la pintura. En los principios de su trayectoria artística se trasladó a Madrid. De hecho, esa primera etapa está presidida por la confluencia e integración de diferentes disciplinas con un tono pretendidamente vanguardista.

La poesía visual, la teoría del lenguaje, el cine, la música serial, la abstracción geométrica, todo está incluido en sus primeras realizaciones. Quejido también participó en la experiencia del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid y *Secuencia* es fruto de aquella experiencia. Le interesó entonces el movimiento y las posibilidades auto-generativas de la forma. A partir de unos círculos negros que se desplazan vectorialmente a través de las diagonales y ejes de simetría vertical y horizontal del cuadrado, se obtienen innumerables posiciones espaciales. La presentación informática de esta obra no hace sino desarrollar algo que ya estaba implícito en el presupuesto inicial de la investigación espacial.

As a child, Quejido showed an interest in both poetry and painting. At the beginning of his artistic career he moved to Madrid, and this early period was marked by the convergence and integration of various disciplines with a supposedly avant-garde approach.

Visual poetry, language theory, cinema, serialism and geometric abstraction were all present in his early creations. Quejido also participated in the seminal experience at the University of Madrid's Computing Centre, which inspired him to produce the work *Sequence*. He later developed an interest in movement and the self-generative possibilities of form. Countless spatial positions can be generated from a series of black circles moving vectorially along the diagonals and vertical and horizontal axes of a square. The computerised presentation of this work only builds upon what was already implicit in the original concept of his spatial research.

SOLEDAD SEVILLA (Valencia, 1944)

Estructura modular nº 2, 1970

Modular Structure nº 2

Pintura sobre metacrilato, 75 x 75 cm

Inicia su carrera dentro del arte geométrico y normativo, cercana al grupo Antes del Arte en el que estaban Teixidor e Yturralde. Como consecuencia de esto, era natural que también participara de la experiencia del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. En los dos cursos que participó se interesó principalmente por el ritmo. Un módulo sencillo fue el elemento que utilizó para explorar sus posibilidades. Era algo parecido a lo de Barbadillo, las distintas posiciones del módulo y sus combinaciones generaban figuras más complejas, pero en Soledad Sevilla también intervendrá el color, con lo que no se llega a perder completamente la distinción entre figura y fondo. No estaba tan interesada en la continuidad del desarrollo espacial ilimitado del módulo como en su presencia como figura y la capacidad poética derivada de la misma.

Soledad Sevilla started out in the field of geometric and normative art, sharing an affinity with the Antes del Arte group whose members included Teixidor and Yturralde. It was therefore only natural that she ended up participating in the Computing Centre experience at the University of Madrid, where she participated in two courses and focused on exploring the possibilities of rhythm using a simple module. As in Barbadillo's work, the different positions and combinations of the module generated more complex forms, but because Soledad Sevilla tossed in the additional ingredient of colour, the distinction between figure and ground was not entirely lost.

More than the continuity of the module's unlimited spatial development, she was interested in its presence as a figure and the poetic power it released.

JOSÉ MARÍA YTURRALDE (Cuenca, 1942)

Estructura, 1970

Structure

Pintura fluorescente sintética sobre madera, 138,2 x 120 cm

Figura imposible (serie cuadrados), 1972

Impossible Figure (Series of Squares)

Lápiz y tinta sobre papel milimetrado, 33,5 x 21,5 cm c/u

Figura imposible (serie cuadrados), 1970 - 1971

Impossible Figure (Series of Squares)

Lápiz y tinta sobre papel milimetrado, 24 x 19 cm c/u

El uso de las teorías científicas para conocer y comprender la complejidad de la naturaleza humana en el cosmos está en la raíz de toda la obra de Yturralde. Ya desde finales de los 60 venía trabajando en una obra altamente objetiva centrada en las figuras básicas de la geometría, algo que se intensificó en los años del Centro de Cálculo de Madrid. Pero, desde las nuevas teorías de la comunicación y de la percepción, trataba esas figuras de sólidos geométricos con nuevas herramientas, logrando figuras imposibles desde la lógica perceptiva habitual y dando entrada a nuevas dimensiones de acuerdo a los últimos postulados de la ciencia.

The use of scientific theories to understand the complexity of human nature in the cosmos is at the root of Yturralde's entire oeuvre. Since the late 1960s, the artist had been pursuing a highly objective line of work centred on basic geometric shapes, an activity that intensified during his time at the Computing Centre in Madrid. However, drawing on the new theories of communication and perception, he worked those solid geometric forms with new tools, obtaining figures that were simply impossible from the perspective of conventional perceptual logic and introducing new dimensions inspired by the latest scientific postulates.

FLO6x8

Rumba Rave Banquero, 2010

Vídeo, 5' 20"

La acción *Rumba Rave Banquero* se inscribe en la línea de acción del colectivo flo6x8. Este grupo surge en Sevilla en 2007 con la intención de denunciar a las estructuras de poder responsables de la crisis económica actual.

El abril de 2010 ocuparon las oficinas centrales en Sevilla del Banco Santander. Lo hicieron bailando flamenco, una forma de expresión con la que dicen sentirse muy relacionados y que además “funciona justamente desde el cuerpo”. “Nuestro objetivo en esta acción fue el Santander, corporación bancaria transnacional y principal banco español. Para ello desplegamos todo un operativo flo6x8 al más puro estilo flamenco-cyber-garrafón que culmina en un *flashmob*: una letra, un tema musical por rumbas, un cante, unos arreglos, una coreografía por tangos, unos ensayos... Por otro lado, un complot con una radio amiga para emitir la rumba en directo y reproducirla dentro de la oficina mediante cinco radios compradas en un centro comercial”. Todo ello fue grabado y reproducido posteriormente en el canal del colectivo en YouTube, donde se puede seguir visitando en la actualidad.

Rumba Rave Banquero (Bank Rumba Rave) is representative of the flo6x8 collective's line of action. This group was formed in Seville in 2007 with the intention of denouncing the power structures responsible for the current financial crisis.

In April 2010 they occupied the Seville headquarters of Banco Santander, and they did it dancing flamenco, a form of expression they claim to identify with closely and which has the added benefit of being something that “comes precisely from the body”. “The target of this action was the Santander, a transnational banking corporation and the largest bank in Spain. We deployed an entire flo6x8 contingent in pure flamenco-cyberrotgut style that culminated in a flashmob: some lyrics, a melody set to a flamenco rumba beat, some vocals, some arrangements, a gypsy tango choreography, a few rehearsals... Meanwhile, we hatched a plot with a friendly radio station to broadcast the rumba live and play it back inside the office with five radios purchased at a shopping centre.” The entire event was filmed and subsequently uploaded to the collective's YouTube channel, where it can still be viewed today.

MP & MP ROSADO (San Fernando, 1971)

***La intimidad*, 2002**

The intimacy

Terracota, pigmento y cera, 170 x 60 x 40 cm

***I am a rain dog*, 2003**

Soy un perro callejero

Impresiones digitales y acrílico sobre papel, 72,5 x 105 cm c/u

La obra de los hermanos Rosado propone una reflexión en torno a la identidad, en un momento histórico caracterizado precisamente por la proliferación de posibles definiciones insatisfactorias para tal concepto. En sus propuestas utilizan diversos medios y materiales como la fotografía, la pintura o la escultura, que los artistas conjugan para crear instalaciones de clara intención escenográfica.

El conjunto de obras seleccionadas es un breve resumen de su trayectoria artística en los últimos años, donde el conflicto por hallar la identidad personal y presentar las dualidades de lo humano es una de sus constantes. La presencia y/o ausencia de la figura humana en sus composiciones e instalaciones está acentuada por el contexto donde son ubicadas, espacios reales y cotidianos que se vuelven extraños e incómodos para el espectador. Sensación que se intensifica por la imposibilidad de comunicarse con las figuras representadas, que se muestran con los ojos cerrados, rehuyendo la mirada, u ocultas por máscaras de las que van desprendiéndose sin saber cuál será el rostro verdadero.

La dualidad e hibridación que se transmite en estas obras se refleja a su vez en las técnicas y recursos artísticos empleados. Composiciones que mezclan la imagen fotográfica con la acuarela creando nuevas realidades, así como la escultura a tamaño natural que acerca el espectador a los conflictos relacionados con la identidad.

The work of the Rosado brothers proposes a reflection on identity at a moment in time characterised by the very plethora of unsatisfactory possible definitions of this concept. Their proposals use a variety of media and materials, such as photography, painting or sculpture, which they combine to make installations with a clearly theatrical intention.

The selected works offer a brief overview of the duo's artistic career in recent years, in which the struggle to find self-identity and capture the dualities of the human condition has been a constant. The presence and/or absence of human figures in their compositions and installations is emphasized by the contexts in which they are situated: real, ordinary spaces that somehow become bizarre and discomfiting for the audience. This uneasy feeling is magnified by the impossibility of communicating with the portrayed figures; the eyes are either closed, avoiding visual contact, or hidden behind masks that are eventually cast aside, leaving observers to wonder which will turn out to be the true face.

The duality and hybridization conveyed in these works is also reflected in the artistic devices and media used to create them. The compositions combine photographic images with watercolour to generate new realities, as well as life-sized sculpture that offers audiences a closer look at identity-related conflicts.

BLEDA Y ROSA (Castellón, 1969 y Albacete, 1970)

De izquierda a derecha:

***Dormitorio real. Vardzia*, 2006**

***Salón Rico. Madinat Al-Zahra*, 2004**

***Baños reales. Palacio de Comares. Alhambra de Granada*, 2005**

Serie *Estancias*

Inyección de tinta sobre papel de algodón montadas sobre Dibond, 124 x 145 cm c/u

Como derivación casi necesaria del proceso iniciado en la serie *Ciudades*, Bleda y Rosa comienzan a fotografiar espacios relacionados con la ciudad en el año 2001. Surgió entonces para ellos la necesidad de establecer un nuevo itinerario-viaje, una nueva cartografía, esta vez con las ciudades-origen de donde surgieron las culturas asentadas en la península ibérica que habían registrado en dicha serie. Los fragmentos de edificaciones y las ruinas que habían empezado a fotografiar dejaban percibir algunas de las estructuras básicas de la ciudad, las viviendas, las estancias, hecho que les llevó a centrarse en el elemento arquitectónico. Surge así la atención y el interés preferente por espacios simbólicos y monumentales –palacios, villas señoriales, ciudades regias– que presentan una doble naturaleza: fueron centros de poder y decisión, pero también espacios vividos, lugares de intimidad donde habitaron importantes personajes. Esta doble condición nos habla también de una doble temporalidad, la que corresponde al tiempo del acontecimiento histórico y la que pertenece al tiempo biográfico y personal.

Esta particular tensión en la naturaleza de los espacios que forman parte de *Estancias* es plasmada y acentuada por Bleda y Rosa a través de la fragmentación de la arquitectura: columnas, suelos, rincones, paredes o puertas remiten a un espacio íntimo y cercano que resiste a la monumentalización. Este “acercamiento” hacia el detalle opera en *Estancias* como una particular forma de detención, como una petrificación del movimiento de la historia que hace experimentar el lugar desde una sensación casi física del tiempo. Las imágenes de Bleda y Rosa no nos describen ni nos sitúan en las estancias, sino que nos hacen experimentarlas y retornar a ellas desde la evocación.

Alberto Martín

As an almost necessary offshoot of the process initiated in the *Cities* series, Bleda y Rosa began photographing spaces related to the city in 2001. They suddenly felt a need to chart a new travel itinerary, a new map, this time with the root-cities from which the cultures of the Iberian Peninsula had grown, the same cities they had documented in that series. The fragments of buildings and ruins they had started photographing offered glimpses of the basic structures of the city, homes and rooms, which led them to concentrate on the architectural element. This sparked an overriding fascination with symbolic, monumental spaces —palaces, stately mansions, royal seats— that have two sides: they

were centres of power and decision-making, but they were also dwellings, private places inhabited by important individuals. This dual use in turn points to a dual timeline, with the course of historical events running parallel to the personal, biographic time of mere human beings.

This specific tension inherent to the spaces featured in *Estancias* (Rooms) is captured and accentuated by Bleda y Rosa by fragmenting the architecture: columns, floors, corners, walls and doors refer us to a cosy, intimate space that shuns monumental ambitions. In the series this “zoom-in” on the details effects an unusual kind of arrest, freezing the moving current of history so that we can experience the place with an almost palpable sense of time. Bleda y Rosa’s images neither describe nor situate us in the rooms; rather, they make us experience and return to them in our mind’s eye

Alberto Martín

BLEDA Y ROSA (Castellón, 1969 y Albacete, 1970)

Hombre de Pacitan. Song Terus, 2007

Serie *Origen*

Inyección de tinta sobre papel de algodón montada sobre Dibond, 124 x 222 cm

En el proyecto *Origen*, Bleda y Rosa retoman y desarrollan dos elementos: el formato panorámico y la inclusión del texto-leyenda en la obra. Las referencias de partida de esta propuesta son *El origen de las especies* de Charles Darwin, texto que abre el debate sobre el origen del hombre, y el conjunto de descubrimientos arqueológicos que a lo largo de estos dos últimos siglos y hasta la actualidad han ido dibujando un mapa geográfico y temporal sobre el origen de nuestra especie. Son estos yacimientos en los que se han hallado restos que suponen un nuevo eslabón o una nueva dirección en la reconstrucción del origen del hombre los que empezaron a registrar a partir del año 2003 en fotografías panorámicas de gran formato. Ellos mismos han comentado en alguna ocasión que les interesaba contextualizar históricamente el proyecto y referenciar qué estaba ocurriendo con la fotografía y cómo se estaba representando pictóricamente el territorio en el momento en que Darwin desarrolla sus teorías: es el momento de la pintura romántica y del inicio de la fotografía de viajes o de la Misión Heliográfica. Al igual que ocurre en otras de sus series, aquí también existen unos referentes estéticos, pero son claves que en el conjunto de sus imágenes no llegan nunca a convertirse en modelos sino que se articulan como referencias contextuales de naturaleza histórica. Se incorpora así un estrato temporal más, depositado en el seno del paisaje, que viene a sumarse a la colisión de tiempos que caracteriza la percepción de Bleda y Rosa.

Alberto Martín

In the *Origen* (Origin) project, Bleda y Rosa return to and build upon two familiar elements: the panoramic format and the use of text-legends in their work. The conceptual roots of this project are found in Charles Darwin's *Origin of Species*, which sparked the debate on the origin of humankind, and in the various archaeological discoveries made over the last two centuries that have gradually sketched a geographical and chronological map of how our species emerged and evolved. In 2003, the artists began taking panoramic, large-format photos of sites where remains were found that provided a new link or pointed archaeologists in a new direction as they attempted to reconstruct the origin of man. The artists themselves have mentioned on occasion that they wanted to put the project in its historical context, tying it in with what was happening in the field of photography and how the landscape was being represented by painters at the time when Darwin posited his theories: it was the age of Romantic painting and the beginning of travel photography and the Missions Héliographiques. The aesthetic referents found in several of their other series are also present here, but if we examine their images as a whole we find that these are hints rather than full-blown models, structured as contextual historical references. Their presence represents yet another chronological stratum, deposited at the heart of the landscape, in the collision of times that characterizes Bleda y Rosa's singular perception.

Alberto Martín

La revista *Figura*, con la evolución que todo proyecto tiene desde sus inicios, se publicó durante el núcleo duro de la década de los 80, concretamente en los años del triunfo del retorno figurativo. Una década compleja que en ocasiones ha sido reducida a determinados estereotipos estéticos y políticos fundamentados en las corrientes dominantes, pero que también transitó por determinados márgenes. Los diferentes intereses de los tres artistas más identificados en su desarrollo (Guillermo Paneque, que sería con el tiempo su director, Rafael Agredano y Pepe Espaliú) se trasladaron a las páginas hasta componer un conjunto que, aunque tuvo una clara línea vertebradora en sintonía con la época, también supo interesarse por algunos aspectos artísticos que no fueron tendencia dominante entonces, pero sí ampliaron el conocimiento del pasado reciente y anticiparon intereses estéticos posteriores.

La revista puede ser un importante punto de arranque desde el cual volver a visitar los años centrales de una década decisiva en la construcción social, cultural y política del territorio donde se insertó y que es, a su vez, el mismo espacio social, cultural y político donde se encuentra y desde el que trabaja el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

The journal *Figura*, which evolved like all projects do from their inception, was published in the central years of the 1980s, coinciding with the triumph of the return to figuration. A complex decade which is sometimes reduced to a few aesthetic and political stereotypes based on the dominant trends of that era, but which also ventured into a number of fringe areas. The three artists most closely identified with its progress (Guillermo Paneque, who eventually became its editor-in-chief, Rafael Agredano and Pepe Espaliú) poured their diverse interests onto its pages and shaped them into a colourful whole. The publication had a solid ideological core in synch with its era, but it also branched out into certain artistic aspects which, though not in vogue at the time, expanded its readers' knowledge of the recent past and heralded aesthetic interests yet to come.

Figura serves as a significant launch pad for travelling back in time to revisit the central years of a decisive decade in the social, cultural and political construction of the territory in which it operated, which is the same social, cultural and political context in which the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo exists and works today.

GRUPO FOTOGRÁFICO AFAL (Almería, 1956 - 1963)

La Agrupación Fotográfica de Almería (AFAL) comenzó en los años 50 un proceso de renovación fotográfica frente al academicismo imperante, reuniendo a los mejores fotógrafos españoles de esa generación. Buscando una nueva sensibilidad a través de una nueva estética, sus miembros se agruparon en torno a la revista AFAL, que comenzó a publicarse en 1956. Hay que hablar más bien de una suma de individualidades interesadas por aspectos muy diferentes de la creación fotográfica: desde el fotoperiodismo a la investigación formal o la exploración intimista.

La mirada de **Paco Gómez** se centra principalmente en el paisaje urbano, en arquitecturas abandonadas, en lugares vacíos e inhóspitos próximos a ser engullidos por la ciudad creciente, donde, como él mismo dice, “todo está quieto, todo está parado, (...) todo está lejos de la instantánea”, pensamiento que denota el tipo de fotografía meditada que realiza.

Con un característico estilo cargado de sentido del humor y de crítica fotográfica, **Oriol Maspons** sobre todo fue conocido por sus opiniones e ideas sarcásticas, que publicó en la revista AFAL. Criticó con dureza lo que él mismo denominó “salonismo”, la fotografía realizada con la única aspiración de ser premiada en los salones oficiales, y defendió la profesión del fotógrafo y su libertad creativa. Según él, una buena fotografía tenía que sorprender, tener algo que el espectador no hubiera visto antes, o al menos de esa manera. Sus imágenes siempre se esperaron con expectación y nunca dejaron indiferente al público, que vio con sorpresa como Maspons publicaba en 1953 la que se considera la primera imagen de una turista en bikini en España.

Francisco Ontañón inicia su carrera en 1959 como reportero gráfico en la agencia Europa-Press, trabajo que le permitió viajar por todo el mundo para cubrir la actualidad. Estados Unidos, lugar de origen de muchos de sus fotógrafos más admirados, fue uno de sus destinos, pero también diferentes lugares de la geografía española. Tal y como se aprecia en estas fotografías, su obra prefiere la rapidez del reportero frente al trabajo de estudio, buscando sobre todo transmitir el momento, congelar el instante. Tiene una numerosa serie de obras sobre la Semana Santa andaluza. La elección del tema no es casual, pues se inscribe dentro de los límites marcados por el régimen político del momento. En palabras del fotógrafo “no podías retratar lo que querías. Existía la censura. Tenías el escape de los toros, el flamenco y cosas así”. Son obras donde la gente de la calle toma el protagonismo.

In the 1950s the AFAL or Almería Photographic Association, which brought together the best Spanish photographers of that generation, set out to renew contemporary photography and defy prevailing academic conventions. Searching for a new sensibility through new aesthetics, its members were united by their involvement with the AFAL journal, first released in 1956. However, the AFAL was not a clearly defined movement but rather a band of individuals interested in very different aspects of photographic creation, from photojournalism and formal investigation to intimist exploration.

The primary interest of **Paco Gómez** was the urban landscape, abandoned buildings in vacant, inhospitable places on the verge of being swallowed up by the sprawling city, where, as the artist himself once said, “all is quiet, all is still, [...] all is far from the snapshot”, a comment that denotes the kind of premeditated photography he practised.

Oriol Maspons's particular brand of photographic criticism was always served up with a generous dollop of humour. Best known for the ideas and sarcastic opinions he published in the AFAL journal, Maspons was scathing in his condemnation of what he termed “salonism”, photography practised for the sole purpose of winning awards at official exhibitions or salons, and he ardently defended his profession and the creative freedom of photographers. He believed that a good photograph should be surprising, showing something audiences had never seen before or never seen in that light. People eagerly looked forward to the publication of his latest photographs, which never failed to make an impression. Maspons certainly managed to shock the public in 1953, when he published what is regarded as the first photo of a bikini-clad tourist in Spain.

In 1959 **Francisco Ontañón** began to work as a photojournalist for the news agency Europa-Press, a job that allowed him to travel all over the world covering current events. He was sent on assignment to the United States, birthplace of many of the photographers he most admired, as well as different locations throughout Spain. As these photographs clearly show, he preferred fast-paced reporting to carefully arranged studio photography, always striving to capture the event as it occurred, to freeze the moment. He produced a considerable number of works dedicated to Holy Week celebrations in Andalusia. The choice of theme is far from random, for Holy Week was one of the few subjects fully sanctioned by the political regime in power at the time. In the photographer's own words, “You couldn't just photograph whatever you wanted. There was a state censor. The only outlets were the bullfights, flamenco and things like that.” In these works, the spotlight is on the people on the street.

PACO GÓMEZ (Pamplona, 1918 – Madrid, 1998)

***El rastro*, 1959**

Flea Market

Fotografía b/n, 38,5 x 49 cm

ORIOL MASPONS (Barcelona, 1928 – 2013)

***El navajita. Toreo de salón*, 1958**

“El Navajita”: Indoor Bullfighting

Fotografía b/n, 100 x 100 cm

ORIOL MASPONS (Barcelona, 1928 – 2013)

***El primer bikini, Ibiza*, 1953**

The First Bikini, Ibiza

Fotografía b/n, 60 x 50 cm

FRANCISCO ONTAÑÓN (Barcelona, 1930 – 2008)

***Semana Santa en Sevilla*, 1958**

Holy Week in Seville

Fotografía b/n, 80,5 x 53,3 cm

ORIOL MASPONS (Barcelona, 1928 – 2013)

***Globalización*, 1965**

Globalization

Fotografía b/n, 60 x 44,7 cm

EQUIPO 57 (1957 – 1961)

Sin título, 1957

Untitled

Óleo sobre lienzo

EQUIPO 57 (1957 – 1961)

Sin título, 1960

Untitled

Pintura sintética sobre madera

EQUIPO 57 (1957 – 1961)

Sin título, 1961

Untitled

Óleo sobre lienzo

EQUIPO 57 (1957 – 1961)

Sin título, 1959

Untitled

Piedra caliza

EQUIPO 57 (1957 – 1961)

Sin título, 1959

Untitled

Madera y cables de acero

EQUIPO 57 (1957 – 1961)

Sin título, 1961

Untitled

Óleo sobre lienzo

EQUIPO 57 (1957 – 1961)

Sin título, 1958

Untitled

Óleo sobre lienzo

EQUIPO 57 (1957 – 1961)

Sin título, 1959

Untitled

Óleo sobre lienzo

EQUIPO 57 (1957 – 1961)

Sin título, 1959

Untitled

Bronce patinado en negro

EQUIPO 57 (1957 – 1961)

Sin título, 1961

Untitled

Acero

EQUIPO 57 (1957 – 1961)

Sin título, 1961

Untitled

Acero y madera

MARTÍN FREIRE (Sevilla, 1975)

4º de juegos, 2007 – 2008

4th of Games / Game Room

Instalación. Madera, plástico, vidrio y pintura

Dimensiones variables

EQUIPO 57 (1957 – 1961)

Dibujos sobre papel

Varias medidas

EQUIPO 57 (1957 – 1961)

Dibujos sobre papel

Varias medidas

EQUIPO CRÓNICA (Valencia, 1964 - 1981)

***Conde-duque de Olivares*, 1971**

The Count-Duke of Olivares

Nº Edición 21/25

Cartón y pintura sintética sobre madera, 102,5 x 48,5 x 38,5 cm

Este colectivo fue fundado en 1964 por los valencianos procedentes de Estampa Popular: Rafael Solbes (1940-1981), Manuel Valdés (1942) y Juan Antonio Toledo (1940-1995), quien abandonaría la formación un año más tarde. El Equipo Crónica se mantuvo activo hasta 1981, año de la muerte de Rafael Solbes.

Su obra, de fuerte carga social, dialoga con la situación política de la España del momento. Su actividad coincide con la última década de la dictadura franquista y los primeros años de la democracia. Sus planteamientos estéticos están cercanos al arte pop europeo y, en menor medida, a la figuración francesa de los años 60. Utilizan recursos procedentes de la cultura pop y de los medios de masas, pero también citan a la propia historia del arte y a la tradición cultural e ideológica española consideradas como esenciales de la identidad nacional por el franquismo.

Ejemplo de ello es el *Conde-duque de Olivares*, que presenta diferentes niveles de lectura y aprovecha los arquetipos educativos entonces difundidos. Su imagen funciona como un símbolo de una castiza tipología nacional: la del poderoso, la del arribista, la del dictador y la del represor. El personaje histórico concreto, Gaspar de Guzmán, les interesa como arquetipo y no como personaje histórico concreto. La obra es también una invitación a que el imaginario colectivo establezca conexiones con el momento político en el que se realizó, especialmente mediante una posible comparación con la figura de otro personaje autoritario, la de Francisco Franco.

This group was founded in 1964 by several Valencians associated with the Estampa Popular movement: Rafael Solbes (1940-1981), Manuel Valdés (1942) and Juan Antonio Toledo (1940-1995), who left one year later. Equipo Crónica remained active until 1981, the year of Rafael Solbes's death.

Their work, with an intense level of social engagement, dialogued with Spain's political situation at the time. The group's activity coincided with the final decade of Franco's dictatorship and the early years of democracy. Their aesthetic ideas were close to European Pop Art and, to a lesser degree, French figurative art of the 1960s. They used resources borrowed from pop culture and mass media, but they also referenced art history and Spanish cultural and ideological traditions which Franco's regime regarded as the cornerstones of national identity.

A case in point is *The Count-Duke of Olivares*, which can be read on multiple levels and uses the prevailing educational archetypes of the day. The image symbolizes a quintessentially Spanish type: the powerful lord, arriviste, dictator and oppressor. The specific noble portrayed, Gaspar de Guzmán, interested them as an archetype rather than as a historical figure. The work also invites us to draw a connection between collective imagery and the political context in which it was created, especially by identifying possible parallels with another authoritarian figure, Francisco Franco.

CENTRO DE CÁLCULO (Madrid, 1969 - 1971)

A finales de los años 50, de forma paralela a la emergencia del movimiento pictórico informalista de posguerra, se desarrolló en España una corriente artística que exploraba las fórmulas constructivas y los modelos geométricos descubiertos por las vanguardias internacionales de comienzos del siglo XX. Son artistas que prefieren dejar en suspenso la espontaneidad de la expresión para examinar con mayor libertad el alcance de la forma y meditar sobre las posibilidades de su propio lenguaje.

En 1968 se inaugura el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid tras un acuerdo entre ésta e IBM, por el cual la empresa informática cedía una de las primeras computadoras llegadas a España para dedicarla a la investigación de diferentes campos. Uno de los seminarios que comenzó a organizarse fue el *Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas*, que reunió a artistas, arquitectos, ingenieros y programadores para investigar sobre ámbitos diversos como la pintura modular o constructiva, la poesía fonética, la música serial o el análisis científico de la percepción. Elena Asins, Manuel Barbadillo, Gerardo Delgado, Manolo Quejido, Soledad Sevilla o José María Yturralde son algunos de los artistas que comenzaron a reunirse quincenalmente para tratar las ideas de interrelación entre arte y ciencia. Se siguieron diferentes líneas pero todas tenían en común el estudio de las posibilidades de la utilización del ordenador en la creación plástica.

Hay notables diferencias entre las concepciones artísticas de los autores que se reunieron en torno a este seminario. Pero, más allá de esa heterogeneidad, comparten características que son las que dominaron en el marco internacional del *arte objetivo* o *concreto*, y que mantienen su influencia en el arte de hoy. Hay unas referencias comunes en sus obras: Mondrian, los constructivistas rusos y Paul Klee, la experimentación con el color de Kandinsky y de Albers, los espacios de luz de Moholy-Nagy o el arte analítico de Max Bill. También comparten una atención por el análisis y la experimentación: Manuel Barbadillo explora los ritmos que pueden generarse a partir de formas modulares muy sencillas; el grupo llamado *Antes del arte* (en el que participaron, entre otros, Soledad Sevilla o José María Yturralde) indaga a través de la psicología perceptiva la coherencia o el atractivo de ciertas formas visuales. Una tercera característica es el talante estructural. Estos autores suelen utilizar elementos muy sencillos que combinan de acuerdo a reglas previamente fijadas. El caso más claro es el de Barbadillo con su pequeño módulo y las reglas que definen las posiciones *autorizadas* del mismo. Todo esto muestra la relación de estos autores con las matemáticas cualitativas y las gramáticas generativas. Las *Secuencias* de Manuel Quejido, las *Estructuras* de Elena Asins o los análisis de Gerardo Delgado no son imaginables sin tales procedimientos.

GERARDO DELGADO (Olivares, Sevilla, 1942)

Sordo J.D., 1973

Deaf J.D.

Estampación tinta sobre papel, 49,8 cm x 50 cm

***Estructura modular variable*, 1971**

Variable Modular Structure

Cartulina troquelada, 50 x 50 cm

Esta obra es parte de la investigación analítica derivada de las llevadas a cabo por el artista sobre la curva y la recta en el Centro de Cálculo. Experimenta la construcción de una obra a partir de una unidad modular, creando combinaciones siguiendo unas reglas prefijadas. Delgado subraya así la importancia de la serie y la repetición.

Partiendo del estudio de las combinatorias entre formas, rectas, curvas o diagonales, este tipo de obras tenían un propósito estético, de creación de una obra que podía ser manipulada por el espectador, aunque para el caso el espectador fuera el propio artista que escogía los resultados que le parecían más satisfactorios.

This work is part of the analytical research stemming from the artist's work with curved and straight lines at the Computing Centre. He experiments with constructing a work out of one modular unit, creating combinations according to predetermined rules. In so doing, Delgado emphasises the importance of seriality and repetition.

Based on the study of possible combinations of shapes and curved, straight or diagonal lines, this type of work had an aesthetic purpose, attempting to create something that could be manipulated by the viewer, although in this case the viewer was the artist himself, who chose what he considered to be the most satisfactory outcome.

REVISTA *SEPARATA* (Sevilla, 1979 - 1981)

En enero de 1979, en plena Transición política española, nació en Sevilla *Separata*, una revista de literatura, arte y pensamiento. De carácter multidisciplinar y sin presupuestos ideológicos o estéticos previos, su pretensión era la vuelta a la unión de la cultura y se regía exclusivamente por criterios de calidad. La idea era profundizar en el fenómeno cultural, buscando referencias en la historia, a través de ensayos sobre filosofía, arquitectura, literatura, música y arte, a cargo de prestigiosos profesionales y artistas nacionales e internacionales.

Dirigida por el poeta y profesor de literatura Jacobo Cortines, tuvo en el consejo de redacción a los profesores de historia del arte y de filosofía, Vicente Lleó y Diego Romero de Solís respectivamente, a los artistas plásticos y arquitectos Gerardo Delgado, José Ramón Sierra y Juan Suárez, y al arquitecto Roberto Luna, quienes aportaron además valiosas colaboraciones en sus respectivos campos del saber.

Con una austera presentación (José Ramón Sierra diseña la maqueta y las sobrecubiertas y Roberto Luna y Juan Suárez llevan a cabo el diseño gráfico), la revista integraba textos teóricos, poesía y dibujos inéditos de artistas contemporáneos. A lo largo de los seis números aparecidos antes de su disolución en 1981, *Separata* puso de relieve lo más destacado de la escena cultural española, abriendo paso a la década de los 80.

En el 2012 el archivo de la revista fue donado al CAAC con la intención de asegurar su preservación y hacerlo accesible a los investigadores.

In January 1979, during Spain's transition to democracy, a new journal devoted to literature, art and theory was born in Seville: *Separata*. This multidisciplinary endeavour had no pre-existing ideological or aesthetic premises other than a desire to revive the spirit of unity in the arts, and the only requirement was a high standard of quality. The idea was to delve into the cultural phenomenon and search for historical references through articles on philosophy, architecture, literature, music and art by prestigious professionals and artists from Spain and abroad.

The journal was directed by the poet and literature teacher Jacobo Cortines, and its staff writers included Vicente Lleó and Diego Romero de Solís, art history and philosophy teachers respectively, as well as the visual artists and architects Gerardo Delgado, José Ramón Sierra and Juan Suárez and architect Roberto Luna, who also made valuable contributions in their respective fields.

Though simple in appearance—José Ramón Sierra handled the layout and covers, while Roberto Luna and Juan Suárez did the graphic design—the journal featured impressive essays, poetry and unpublished drawings by contemporary artists. In the six issues released until the journal closed in 1981, *Separata* zoomed in on the highlights of the Spanish art and culture scene and paved the way for the 1980s.

In 2012, the *Separata* archives were donated to the CAAC to ensure their conservation and make them available to researchers.

DOCUMENTA 6, SATELLITE TELECAST

NAM JUNE PAIK (Seúl, Corea del Sur, 1932- Miami, Florida, 2006)

JOSEPH BEUYS (Krefeld, Renania del Norte-Westfalia, 1921 - Düsseldorf, 1986)

DOUGLAS DAVIS (Washington, EE.UU., 1933)

Documenta 6, Satellite Telecast, 1977

Documenta 6, Retransmisión por satélite

Vídeo, color, sonido, 30'

La *documenta*, celebrada cada cinco años en Kassel, Alemania, es una extensa exposición de arte contemporáneo que reúne gran cantidad de artistas, críticos y comisarios del panorama internacional. En 1977, la *documenta 6*, con Manfred Schneckenburger como director artístico, estuvo especialmente enfocada a los nuevos medios: cine, fotografía y vídeo.

En este contexto, celebrando la apertura de la exposición, tuvo lugar la primera retransmisión en directo por televisión internacional vía satélite hecha por artistas. Las *performances* de los artistas Nam June Paik, Joseph Beuys y Douglas Davis se retransmitieron a más de 25 países. Paik y Charlotte Moorman aparecían en directo desde Kassel realizando *performances* colaborativas inspiradas en Fluxus, como *TV Bra*, *TV Cello* y *TV Bed*, en las que fusionaban música, vídeo y televisión en un homenaje a las comunicaciones globales. De la misma forma, y también desde Kassel, Joseph Beuys se dirigía al público, elaborando una de sus teorías utópicas del arte como “escultura social”, que eran cruciales para su proyecto conceptual. Finalmente, desde Caracas, Venezuela, Davis llevó a cabo la *performance Los últimos nueve minutos*, una pieza participativa en el que se centra en la distancia tiempo-espacio entre él y la audiencia televisiva, intentando simbólicamente atravesar la pantalla del televisor para establecer comunicación directa con el público.

Documenta, held every five years in Kassel, Germany, is a huge contemporary art show that draws an impressive number of artists, critics and curators from around the world. Documenta 6, held in 1977 with Manfred Schneckenburger as artistic director, paid particular attention to the new media of film, photography and video.

In this context, the exhibition opening was marked by the first live international satellite telecast created by artists. Performances by Nam June Paik, Joseph Beuys and Douglas Davis were broadcast to more than 25 countries. Paik and Charlotte Moorman appeared live from Kassel staging collaborative performances inspired by Fluxus, such as *TV Bra*, *TV Cello* and *TV Bed*, blending music, video and television in a tribute to global communications. In the same way, also from Kassel, Joseph Beuys addressed the audience, elaborating on one of his utopian theories of art as “social sculpture” which were central to his conceptual project. Finally, from Caracas, Venezuela, Davis offered his participative performance piece *The Last Nine Minutes*, a reflection on the spatiotemporal distance between him and his television audience in which he symbolically attempted to pass through the TV screen and communicate directly with spectators.

ZEMOS98 (Sevilla, 1998)

El equipo ZEMOS98 investiga, programa y produce contenidos relacionados con la educación, la comunicación y la creación audiovisual. Plantear el compromiso de los artistas con una cultura libre y universal es uno de los primeros pasos para flexibilizar todo un sistema de enrevesadas jerarquías que gobiernan el mundo del arte y en el que se hace preciso defender la creatividad, compartiéndola. Así el trabajo colectivo, como elemento fundamental de una nueva concepción de la producción, de una revisada noción de autor, de un concepto flexible de la subjetividad y de una red intelectualmente activa, cuestiona la lógica individualista promovida por la sociedad actual.

The ZEMOS98 team researches, organizes and produces ideas and projects related to education, communication and visual creation. Getting artists to commit to the idea of free, universal culture is one of the first steps towards loosening up the whole convoluted system of hierarchies that govern the art world, where creativity needs to be defended by sharing it. Collective labour, as one of the keys to creating a new concept of production, a revised notion of authorship, a flexible definition of subjectivity and an intellectually active network, challenges the individualistic logic advocated by today's society.

ZEMOS98 (Sevilla, 1998)

El tenista, 2006

The Tennis Player

Vídeo, color, 3' 10"

En este vídeo se hace uso de la imagen de un videojuego -un partido de tenis- como metáfora de la realidad que vivimos. La sociedad de la información impone dinámicas vitales que no nos dejan tiempo para pensar, el tiempo que pasa permite pocas posibilidades de entendimiento de la realidad. Pensadores como Eduardo González o Castell, con su idea de tiempo atemporal, se están ocupando de estudiar estas cuestiones. A pesar de estar ganado el partido, el jugador-narrador, siente que algo no va bien y se pregunta por su existencia. La metáfora lúdica del “ganador” y del “perdedor” aparece evidente como producto de la crisis actual del modelo político-social de competición en el que vivimos en este momento.

This video uses the image of a video game (a tennis match) as a metaphor for the reality we live in. The frenetic pace imposed by the information society leaves us no time to think, and as the hours fly by we are given few opportunities to actually understand reality. Thinkers like Eduardo González and Castell, with their idea of time out of time, attempt to analyse these issues. The player/narrator, although he is winning the match, feels that something is amiss and begins to wonder about his existence. The playful metaphor of winner versus loser is clearly revealed as a product of the crisis that our competitive politico-social system is experiencing today.

YERBLUES (Joan Carles Martorell, Palma de Mallorca, 1981)

ZEMOS98 (Sevilla, 1998)

WE TV, 2009

Vídeo, 16' 14"

We TV es un documento-ensayo-audiovisual que viaja transversalmente por los distintos aspectos que conforman el debate sobre las viejas y las nuevas formas de hacer televisión. Es una producción conjunta entre ZEMOS98 y Yerblues.net y se emitió en el programa *Metrópolis*, en La2 de Televisión Española, el 30 de enero de 2009.

Se trata de una investigación sobre el “no lugar” que es la televisión, hasta no hace mucho, el principal medio de masas. Este ensayo visual realiza un recorrido por sus relaciones con el arte y la creatividad asociada al medio. Dividido en tres apartados enunciados como preguntas, se interrogaron sobre el pasado inmediato del medio, sobre su presente y sobre posibles futuros. Así, en su discurrir, aparece una somera historia de las relaciones entre arte y televisión, se abre posteriormente la puerta hacia distintas experiencias del momento reales y, por último, se termina con una batería de interrogantes que hablan de un futuro abierto y no hegemónico.

We TV is a documentary/video essay/audiovisual production that weaves its way through different aspects of the ongoing debate about old and new ways of making television. Co-produced by ZEMOS98 and Yerblues.net, it was broadcast on *Metropolis*, a regular programme of the Spanish public television station La2, on 30 January 2009.

The piece explores the “non-place” of television, until recently the undisputed king of mass media. This visual essay reviews TV’s relationship with art and the creativity involved in the medium, with three sections phrased as questions that delve into television’s recent past, present and possible futures. Thus, as the production unfolds we are offered a brief recap of the past relationship between art and television, given a glimpse of different experiences of real moments, and finally faced with a barrage of questions that point to an open rather than hegemonic future.

GRUPO COSTUS (1975 - 1989)

Cabeza de toro, 1984

Bull's Head

Acetato de polivinilo y pintura acrílica, 113 x 115 x 68 cm

Costus fue una pareja artística y sentimental integrada por Juan José Carrero Galofré (Palma de Mallorca, 1955 - Sitges, 1989) y Enrique Naya Igueravide (Cádiz, 1953 - Badalona, 1989).

Ambos pintores se conocieron en 1974 en la Escuela de Artes y Oficios de Cádiz. Un año más tarde, tras un viaje de fin de curso a Madrid, deciden permanecer allí para continuar su formación. Instalados en el centro neurálgico de la movida madrileña, el barrio de Malasaña, se convertirán en iconos de ésta.

Su casa-estudio, en la que se reunían Pablo Pérez Minguez, Pedro Almodóvar –aquí rodó *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*–, Tino Casal, Alaska, Nacho Canut o Carlos Berlanga entre otros, era conocida por todos como “casa las costus”. De aquí, y en homenaje al gremio de las costureras con el que se sentían identificados, proviene el nombre artístico con el que la pareja firmará sus obras desde 1981.

En 1984, tras regresar de México, se trasladan a la calle Don Pedro, donde se dedican a completar la serie de *El Valle*. Será ahora cuando comiencen a realizar esculturas que modelan en papel maché para posteriormente pintar con colores fluorescentes. A este momento pertenece *Cabeza de toro*, una de sus primeras esculturas.

Costus was a duo formed by two partners in art and in life, Juan José Carrero Galofré (Palma de Mallorca, 1955 – Sitges, 1989) and Enrique Nava Igueravide (Cádiz, 1953 – Badalona, 1989).

The painters met in 1974 at the Cádiz School of Arts and Crafts. One year later, after a graduation trip to Madrid, they decided to stay on and continue their education. They settled in the Malasaña district and found themselves at the epicentre of the cultural revolution known as the *Movida Madrileña*, in which they were destined to play an iconic role.

Their home/studio, frequented by Pablo Pérez Minguez, Pedro Almodóvar (who shot the film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* there), Tino Casal, Alaska, Nacho Canuto, Carlos Berlanga and others, was known to all as “Casa Las Costus”. Seeing it as a tribute to professional seamstresses (*costureras* in Spanish, “costus” for short), the couple embraced the nickname and began signing their artworks as Costus in 1981.

In 1984, after returning from Mexico, they moved to Calle Don Pedro, where they spent their time finishing the *El Valle* series. It was at this point that they began to produce papier-mâché sculptures and paint them in fluorescent colours. *Bull's Head* is one of their first sculptures and dates from this period.

LIBIA CASTRO Y ÓLAFUR ÓLAFSSON (Madrid, 1969 / Reikiavik, Islandia, 1973)

Demoliciones y excavaciones, 2002

Instalación, dimensiones variables

Artistas multidisciplinares, Libia Castro y Ólafur Ólafsson trabajan juntos desde 1997. Con sede en Róterdam y Berlín, sus trabajos emplean materiales y técnicas muy diversas como el vídeo, la fotografía, la instalación, la escultura o el uso de textos. Su trabajo se caracteriza por la preocupación por temas sociales y políticos, como la inmigración y la economía.

Para esta obra, los artistas documentaron durante meses los alrededores de una sala de exposiciones de Málaga situada en el centro de la ciudad, poniendo de manifiesto el deterioro espacial y social que producen los procesos especulativos, que no sólo tiene lugar en la periferia. Este trabajo muestra una urbe alejada de la imagen amable que se vende a los turistas.

Inicialmente *Demoliciones y excavaciones* estuvo compuesta por una serie de diapositivas. La primera versión de la obra se hizo en 2002 como parte del proyecto *Un elemento más*, trabajo que se realizó in situ en la sala de exposiciones Alternativa Siglo XXI en Málaga. Esa primera versión se mostró de nuevo en Platform Garanti, Estambul y luego se modificó ligeramente en 2004 para exponerla en una muestra individual de los artistas en De Appel, Ámsterdam. En 2009 Castro y Ólafsson terminaron de definir las diapositivas que formarían parte de la obra y en 2011 incluyeron este trabajo en una exposición individual en el CAAC. Con este motivo los artistas realizaron una instalación, que es la que puede verse ahora en las salas.

Multidisciplinary artists Libia Castro and Ólafur Ólafsson have worked together since 1997. Based in Rotterdam and Berlin, they use a variety of materials and media, including video, photography, installation art, sculpture and texts. Their work is characterized by engagement with social and political issues like immigration and the economy.

For this work, the artist spent months documenting the environs of an exhibition venue in the heart of the city of Málaga, exposing the spatial and social deterioration caused by property speculation (which is by no means limited to more peripheral areas). Their creation shows a city that bears little resemblance to the postcard perfection sold to tourists.

Demoliciones y excavaciones (Demolitions and Excavations) started out as a series of slides. The first version of the piece was created in 2002 as part of the project *Un elemento más*, produced in situ at the Alternativa Siglo XXI gallery in Málaga. It was exhibited again at Platform Garanti in Istanbul and later slightly modified in 2004 for a solo show at De Appel, Amsterdam. In 2009 Castro and Ólafsson made a final selection of the slides that would comprise the work, and in 2011 it was featured in an individual exhibition at the CAAC. The artists created an installation for the occasion, the same work displayed here today.

EQUIPO MÚLTIPLE (Sevilla, 1969)

Césped, 1975

Grass

Collage, 62 x 48 cm

Il deserto rosso, 1970

Red desert

Collage, 32 x 28,7 cm

La tormenta descolocó la perspectiva, 1971

Storm misplace the perspective

Acuarela y tinta sobre papel, 24,5 x 27,2 cm

Formado por dos jóvenes críticos, Juan Manuel Bonet (París, 1953) y Quico Rivas (Cuenca, 1953 – Ronda, 2008), el Equipo Múltiple tuvo una breve pero intensa vida en Sevilla entre 1969 y 1972. En palabras de Rivas: “sobre la marcha fuimos desarrollando una especie de lenguaje formal de elementos figurativos y abstractos perfectamente identificables que venían a ser la marca del Equipo Múltiple”. Según Quico Rivas, Juan Manuel Bonet era más rápido y gestual, mientras él tendía a lo reflexivo y constructivo. El humor y la diversión unían ambos enfoques naturales. También realizaron obras tridimensionales en madera “como paisajes metafísicos que tendían a expandirse” compuestos por pirámides, banderas, nubes, ríos...

Además del trabajo plástico, también ambos desarrollaron conjuntamente en la Sevilla del momento una intensa labor de gestión artística (crearon el centro de arte M11, donde expuso, entre otros, Luis Gordillo) y una importante labor crítica en las páginas de *El Correo de Andalucía*. Todo esto fue realizado precozmente, cuando tenían entre 16 y 19 años. El equipo se disolvió cuando Juan Manuel Bonet se marchó con su familia a Madrid al trasladarse su padre, Antonio Bonet Correa, como profesor de la Universidad de Sevilla a la Complutense.

A duo comprising two young critics, Juan Manuel Bonet (Paris, 1953) and Quico Rivas (Cuenca, 1953 – Ronda, 2008), Equipo Múltiple was active for a brief yet intense period, from 1969 to 1972, in the city of Seville. As Rivas recalled, “As we went, we gradually developed a kind of formal language of easily recognisable figurative and abstract elements that ended up being the hallmark of Equipo Múltiple.” According to Quico Rivas, Juan Manuel Bonet was faster and more gestural, while Quico tended to be more contemplative and constructive. A shared love of humour and fun bridged the gap between their natural inclinations. They also created three-dimensional wooden pieces “like metaphysical landscapes that tended to expand”, consisting of pyramids, flags, clouds, rivers, etc.

In addition to their work as visual artists, the two were also very active on the Seville scene of the day as cultural managers (they founded the M11 art centre, where Luis Gordillo and others exhibited their work) and influential critics writing for the regional daily *El Correo de Andalucía*. Incredibly, they achieved all of this between the tender ages of 16 and 19. Their partnership ended when Juan Manuel Bonet moved to Madrid with his family after his father, Antonio Bonet Correa, left his teaching position at the University of Seville to accept another at the Complutense University.