

**CARTELAS**

***ARTE DE COMPORTAMIENTO E  
IMÁGENES SOCIALES DEL CUERPO***

**EXHIBITION LABELS**

***BEHAVIOURAL ART AND  
SOCIAL BODY IMAGES***

**VALIE EXPORT** Linz, Austria, 1940

***Touch Cinema***, 1968

*Cine táctil*

DVD, 1' 08"

*Touch Cinema* es el registro de una *performance* llevada a cabo por VALIE EXPORT en la plaza Stachus de Munich. En ella, la artista sostenía un dispositivo de madera que cubría su torso. Mientras tanto, Peter Weibel llamaba la atención del público y les invitaba a introducir sus manos en el dispositivo, a través de unas cortinas, para tocar los pechos desnudos de la artista. Con esta acción, VALIE EXPORT transgrede irónicamente las fronteras entre arte y vida, al tiempo que pone en evidencia la noción de cine asociado a la proyección de las fantasías masculinas y, por extensión, la objetualización a la que es sometido el cuerpo femenino.

---

*Touch Cinema* is the recording of a performance conducted by VALIE EXPORT in Stachus Square in Munich. In this performance, the artist held up a wooden artefact that covered her torso. Meanwhile, Peter Weibel called out to passers-by, inviting them to insert their hands in a curtained opening in the artefact and feel the artist's naked breasts. With this action, VALIE EXPORT ironically challenged the boundaries between art and life while also highlighting the cinematic notion associated with the projection of male fantasies and, by extension, the objectification to which the female body is subjected.

Montse Badia

**VALIE EXPORT** Linz, Austria, 1940

***Aktionshose: Genitalpanik*, 1969**

*Pantalones de acción: pánico genital*

24 serigrafías sobre papel, 66 x 46 cm. c/u.

Las fotografías registran la *performance Aktionshose: Genitalpanik*, en el transcurso de la cual VALIE EXPORT irrumpió en un cine de la ciudad de Munich en el que se mostraban trabajos experimentales. La artista llevaba el pelo absolutamente crepado, vestía unos pantalones abiertos en la entrepierna que dejaban a la vista su sexo y sostenía una metralleta. La agresiva imagen de la artista contrastaba con el papel pasivo de la mujer en el cine, habitualmente objeto de una mirada voyeur. Para VALIE EXPORT es esencial mostrar sus trabajos fuera del museo o la galería con la intención de provocar, de agredir incluso, para desencadenar nuevas formas de recepción.

---

These photographs document the performance entitled *Aktionshose: Genitalpanik*, during which VALIE EXPORT burst into a Munich cinema where experimental films were being shown. The artist appeared with her hair completely slicked back, wearing a pair of crotchless pants that exposed her sex for all to see, and holding a machine gun in her hands. The artist's aggressive appearance contrasted with the passive role of women in film, frequently the objects of a voyeuristic gaze. For VALIE EXPORT, showing her work outside the museum or gallery context is essential as her intention is to provoke and even attack audiences in order to trigger new responses to art.

Montse Badia

**VALIE EXPORT** Linz, Austria, 1940

***Stiegenbett***, 1972

*Cama de escaleras*

Ed. nº 1/3

***Figuration Var. A***, 1972

*Figuración, versión A*

Ed. nº 1/3

***Configuration with Red Hand***, 1972

*Configuración con mano roja*

Ed. nº 2/2

Fotografías b/n con acuarela líquida negra, 55,5 x 78,5 x 1,5 cm. c/u.

En numerosas obras, VALIE EXPORT utiliza el cuerpo en combinación con elementos mediáticos o tecnológicos. El cuerpo pasa a convertirse en un elemento activo como canal de comunicación. En trabajos, como *Configuration with Red Hand* o *Figuration Variation A* aparece la propia VALIE EXPORT en una variedad de posturas e interactuando con elementos arquitectónicos o de la naturaleza, como columnas, muros o escaleras, en el caso de *Stiegenbett*. Las forzadas relaciones entre las líneas arquitectónicas, las líneas geométricas impuestas en las fotografías o las líneas del cuerpo doblándose aluden a los conflictos entre el individuo y los entornos construidos o ideológicos.

---

In a number of works, VALIE EXPORT uses the body in combination with technological or media elements. The body thus becomes an active element as a channel of communication. In pieces like *Configuration with Red Hand* or *Figuration Variation A*, VALIE EXPORT appears in a variety of poses and interacting with elements of architecture or nature, such as columns, walls or, as in the case of *Stiegenbett*, stairs. The strained, unnatural relationships between the architectural lines, the geometric lines imposed on the photographs and the lines of her contorting body allude to conflicts between the individual and constructed or ideological environments.

Montse Badia

**MARTHA ROSLER** Nueva York, EE.UU, 1942

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

*Semióticas de la cocina*

DVD, 6' 9"

*Semiotics of the Kitchen* es un vídeo que recoge una *performance* que parodia en clave crítica y feminista todos los clichés e ideas preconcebidas asociados al papel de la mujer en las sociedades modernas. Interpretado por la propia Rosler, la artista recrea el lenguaje de los programas de cocina y, rodeada de utensilios domésticos, hace una demostración de unos usos claramente poco productivos o incluso violentos. Utilizando un riguroso orden alfabético, la artista va recorriendo uno a uno los diferentes elementos de la cocina, tradicionalmente asociada al dominio femenino, y sustituye su función y utilidad por un nuevo léxico que remite a la sumisión y la frustración.

---

*Semiotics of the Kitchen* is a video recording of a performance piece that offers a critical, feminist parody of all the clichés and preconceived notions about the role of women in modern society. Performed by Rosler herself, in this piece the artist imitates the format of televised cooking shows and, surrounded by domestic utensils, proceeds to give a demonstration in which these tools are used in obviously unproductive and even violent ways. She moves from one kitchen item to the next in strict alphabetical order, replacing the standard functions and uses of these elements traditionally associated with the female domain with a new lexicon of submission and frustration.

Montse Badia

**ANA MENDIETA** La Habana, Cuba, 1948 - Nueva York, EE.UU, 1985

***Sin título*, 1980**

Serie *Silueta*

Ed. nº 2/6

Fotografía, 106,5 x 142,6 cm.

Ana Mendieta trabajó fundamentalmente en el campo del arte corporal, la *performance*, el arte de la tierra, las esculturas, las fotografías y los dibujos. Su serie *Silueta*, realizada entre 1973 y 1980, incluye más de 100 obras realizadas en lugares aislados de la naturaleza. Allí, la artista formaba su silueta en el paisaje, invocando a las diosas madres pre-patriarcales, con materiales naturales y elementos del propio cuerpo. En las primeras *Siluetas* Mendieta solía participar con su propio cuerpo. Más tarde se aleja de la presencia personal, como es la obra que nos ocupa, trabajando con formaciones en la naturaleza que hacen recordar el contorno o el sexo de una mujer.

---

Ana Mendieta primarily worked in the fields of body art, performance art, land art, sculpture, photography and drawing. Her series *Silueta* (Silhouette), produced between 1973 and 1980, includes over one hundred works created in isolated natural locations. There the artist formed her silhouette on the landscape, calling on the pre-patriarchal mother goddesses, with natural materials and elements of the body itself. Mendieta's own body was often an integral part of her early *Silhouettes*. This personal presence became less prevalent in her later creations, such as this work, in which she resorted to naturally occurring formations reminiscent of the female shape or sex.

Margarita Aizpuru

**MARTA MARÍA PÉREZ** La Habana, Cuba, 1959

***Ay Santa Clara por tu madre*, 1996**

Ed. nº 8/15

***Con tu ayuda salgo*, 1996**

Ed. nº 4/15

***Cada uno en su ile*, 1996**

Ed. nº 3/15

***En ninguna cabeza cabe el mar*, 1995**

Ed. nº 9/15

Fotografías b/n sobre papel baritado a la gelatina de plata, 62,7 x 53 cm. c/u.

Marta María Pérez hace uso de su cuerpo como campo directo de experimentación. Más ligada a Ana Mendieta, esta autora construye imágenes simbólicas a partir de códigos extraídos de la cultura afrocubana de la cual procede, estableciendo una relación directa entre el culto religioso y la vida misma. Se vale del retrato para construir su yo creando para cada uno de ellos una puesta en escena en la que elementos como amuletos de la santería o símbolos mágicos configuran su identidad alejada de una mera autorepresentación mimética.

---

Marta María Pérez uses her body as a direct field of experimentation. In a similar vein to Ana Mendieta, this artist constructs symbolic images out of codes borrowed from her native Afro-Cuban culture, establishing a direct link between religious practices and life itself. She uses portraits to construct her ego, creating a mise-en-scène for each in which elements like Santeria amulets or magic symbols are used to configure her identity, in an act far removed from mere mimetic self-representation.

**NAN GOLDIN** Washington D.C, EE.UU, 1953

***Naomi Presenting a Stage Show, the Other Side Boston, 1973***

*Naomi presenta un espectáculo en el cabaret The Other Side de Boston*

Serie *The Other Side*

Ed. nº 2/18

***On the Beach, Boston, 1972***

*En la playa, Boston*

Serie *The Other Side*

Ed. nº 6/18

Copias sobre papel baritado a la gelatina de plata, 2007, 50,8 x 40,6 cm. c/u.

Estas fotografías pertenecen a la serie *The Other Side* y son representativas de sus primeros años de trabajo como fotógrafa, en los que centró su atención en el mundo de las *drag queens*. Goldin sintió fascinación por personajes como Ivy, Naomi, Colette y Bea, las retrató incansablemente y las mostró en su proceso de transformación físico, a través del maquillaje, las pelucas y los vestidos, en exuberantes y glamorosas representaciones de lo femenino.

Formalmente, las fotografías muestran una factura granulosa, deudora de grandes fotógrafos como Diane Arbus o Larry Clark y evidencian la definición artística de una trayectoria que unos años más tarde definirá un lenguaje y un universo propios con la serie *The Ballad of Sexual Dependency*.

---

These photographs from the series *The Other Side* are representative of Goldin's early years as a photographer, when she focused her attention on the world of drag queens. She was fascinated by characters like Ivy, Naomi, Colette and Bea, whom she portrayed incessantly. She documented their process of physical transformation, using make-up, wigs and dresses, into flamboyant, glamorous representations of the feminine.

Formally, these photographs evidence a grainy quality used by many other great photographers, such as Diane Arbus and Larry Clark, and they document the early stages of what would eventually become a unique language and universe in her series *The Ballad of Sexual Dependency* a few years later.

Montse Badia



**JOHANNA BILLING** Jönköping, Suecia, 1973

***Where She Is at***, 2001

*Donde esté ella*

DVD, 7' 35"

Este vídeo fue rodado en el verano del año 2001 en Ingierstrand Bath, un complejo diseñado por Ole Lind Schistad y Eyvind Mostue en 1934, y uno de los pocos ejemplos de arquitectura funcionalista que quedan en Oslo. El complejo consiste en un restaurante, con pista de baile, piscinas y una torre con trampolín. El vídeo muestra a una joven que sube por la torre, pero que en lugar de saltar del trampolín, permanece sentada en el borde con actitud dubitativa. La duda, la inseguridad y el temor son algunos de los sentimientos que transmite su expresión. El vídeo evidencia también el aspecto decadente de Ingierstrand Bath, en contraste con los ideales que representaba en el momento de su construcción. Como parte del proyecto, la artista inició un debate en el periódico *Morgenbladet*, pidiendo responsabilidades al gobierno por la decadencia de algunos edificios.

---

This video was shot in the summer of 2001 at Ingierstrand Bath, a complex designed by Ole Lind Schistad and Eyvind Mostue in 1934 and one of the few surviving examples of functionalist architecture in Oslo. The resort consists of a restaurant with a dance floor, pools and a tower with a diving board. The video shows a young woman who climbs to the top of the tower but, instead of jumping, she remains hesitantly seated on the edge. Her facial expression conveys emotions such as doubt, insecurity and fear. The video also reveals the dilapidated condition of Ingierstrand Bath, which contrasts with the ideals it represented at the time it was built. As part of her project, the artist launched a debate in the newspaper *Morgenbladet*, demanding that the government do something about the deterioration of certain buildings.

Montse Badia

**ALEKSANDRA MIR** Lubin, Polonia, 1967

***Plane Landing, Collages (Composition # 3), 2004***

*Avión en aterrizaje: collages (composición nº3)*

Composición de piezas de obra sobre papel, 160 x 370 cm.

Esta obra constituye una derivación natural del proyecto *Plane Landing* de Aleksandra Mir. Como es habitual en ella, sus trabajos basculan entre un mundo de grandes hazañas y eventos y todo aquello que es cotidiano, reciclado y tuneado. *Plane Landing* consistió en un inflable gigante en forma de avión, desarrollado por la empresa de Bristol Cameron Balloons. Relleno de helio, el avión flotaba como una escultura que parecía estar en un permanente estado de aterrizaje, que no acababa de concretarse. Una vez finalizó el trabajo conceptual de la artista, su tarea consistió en esperar a que los ingenieros de la empresa acabaran de diseñar el avión. Para mantener su interés por el mundo de la aviación, explica Mir, “utilicé dibujos técnicos producidos por la empresa y empecé a hacer collages, imaginando posibles localizaciones a las que el avión podría ir”. En muchas de estas composiciones utilizó imágenes publicitarias en las que se da un uso sexual a la figura de la mujer.

---

This work is a natural by-product of Aleksandra Mir's *Plane Landing* project. Her works habitually oscillate between a world of momentous events and deeds and the realm of the ordinary, the recycled and the customized. The original *Plane Landing* was an enormous balloon shaped like an aeroplane produced by the Bristol-based firm Cameron Balloons. The helium-filled aircraft was suspended in a permanent state of landing, never quite managing to make contact with the ground. Once the artist's conceptual work was done, she had to wait for the firm's engineers to finish designing the aeroplane. Mir explains that, in order to sustain her interest in aviation, “I used the first technical drawings from the factory and made collages, imagining probable locations where the plane might appear”. In most of these compositions the artist makes use of the advertisements publicizing in which the female figure is given a sexual use.

Montse Badia

**ANA LAURA ALÁEZ** Bilbao, 1964

***Make-up sequences*, 1999**

*Secuencias de maquillaje*

35 fotografías en color plastificadas, 30 x 20 cm. c/u.

***Make-up sequences*, 2001**

*Secuencias de maquillaje*

DVD, 5' 49"

El autorretrato está presente de forma permanente en la obra de Ana Laura Aláez y lo hace desde una visión espacial y escultórica. La propia artista se sirve de modelo en sus fotografías y hace uso de sus propios accesorios y su propio look, trasladando a las fotografías su propia imagen. Algo que vemos en el vídeo *Make-up sequences* donde ella es, además de modelo, soporte, como busto escultórico en movimiento. A cada vuelta de cabeza, el peinado y el maquillaje cambian, aludiendo a las innumerables personalidades de una identidad femenina abierta, camaleónica, plural, con la que construye su identidad y cuestiona la noción de belleza impersonal y estandarizada.

---

Self-portraiture is ubiquitous in the work of Ana Laura Aláez, who approaches this genre from a spatial and sculptural perspective. The model in her photographs is the artist herself, using her own accessories and personal look to transfer her self-image to the photographic medium. We see this in the video *Make-up Sequences*, where she is both sitter and support surface, appearing as an animated sculptural bust. With each turn of the head the hairdo and make-up change, a reference to the countless personalities of an open, chameleon-like, plural female identity which she uses to define her own individuality and challenge the notion of impersonal, standardized beauty.

Margarita Aizpuru

**NAZARIO** Castilleja del Campo, Sevilla, 1944

***Autorretrato con chulo y serpiente*, 1979**

Lápiz, tinta china y acuarela sobre papel, 10 x 22,6 cm.

***Abecedario para mariquitas*, 1978**

Técnica mixta sobre papel, 28 x 21 cm. c/u. (6 piezas)

Referente del cómic *underground* español, Nazario desgrana de forma descarada y subversiva el mundo de la noche, el sexo o los iconos culturales y religiosos. Comienza a dibujar en los años 70 vinculándose desde un primer momento a los ambientes alternativos de la ciudad de Barcelona.

Sin perder el contacto con Sevilla, donde pasó toda su juventud, su obra mezcla una estética barroca llena de detalles con una temática que gira alrededor de la homosexualidad. Sus dibujos reflejan el ambiente de clandestinidad y de cambio político del momento, donde no faltan el humor y la ironía en los diálogos. Las imágenes aparecen ante el espectador de forma directa, sin complacencias, transgrediendo las convenciones sociales del momento.

---

A legend in the world of Spanish underground comics, Nazario brazenly and subversively lays bare the world of nightlife, sex and cultural and religious icons. He began drawing in the 1970s, and from the outset his work was closely related to the alternative scene in the city of Barcelona.

Without losing contact with Seville, where he spent his entire youth, Nazario's work blends a highly detailed Baroque aesthetic with subject matter that revolves around the theme of homosexuality. His drawings reflect the atmosphere of clandestineness and political change that characterized this subculture at the time, and the dialogues always contain a liberal dose of humour and irony. The images speak boldly and directly to viewers, without indulgences or apologies, defying the social conventions of the day.

**NAZARIO** Castilleja del Campo, Sevilla, 1944

***Purita bragas de jierro*, 1973-1975**

Lápiz y tinta china sobre papel, 30 x 20 cm. c/u. (12 piezas)

Referente del cómic *underground* español, Nazario desgrana de forma descarada y subversiva el mundo de la noche, el sexo o los iconos culturales y religiosos. Comienza a dibujar en los años 70 vinculándose desde un primer momento a los ambientes alternativos de la ciudad de Barcelona.

Sin perder el contacto con Sevilla, donde pasó toda su juventud, su obra mezcla una estética barroca llena de detalles con una temática que gira alrededor de la homosexualidad. Sus dibujos reflejan el ambiente de clandestinidad y de cambio político del momento, donde no faltan el humor y la ironía en los diálogos. Las imágenes aparecen ante el espectador de forma directa, sin complacencias, transgrediendo las convenciones sociales del momento.

---

A legend in the world of Spanish underground comics, Nazario brazenly and subversively lays bare the world of nightlife, sex and cultural and religious icons. He began drawing in the 1970s, and from the outset his work was closely related to the alternative scene in the city of Barcelona.

Without losing contact with Seville, where he spent his entire youth, Nazario's work blends a highly detailed Baroque aesthetic with subject matter that revolves around the theme of homosexuality. His drawings reflect the atmosphere of clandestineness and political change that characterized this subculture at the time, and the dialogues always contain a liberal dose of humour and irony. The images speak boldly and directly to viewers, without indulgences or apologies, defying the social conventions of the day.

**MARTA MINUJÍN** Buenos Aires, Argentina, 1943

***El pago de la deuda externa argentina con maíz, “el oro latinoamericano”, 1985-2012***

6 fotografías color de una foto performance de 12 tomas, 92,58 x 100 cm. c/u.

En septiembre de 1985 encontré a Andy en el Bar Odeón de Nueva York. Yo venía de la Argentina y llegaba a NY con el problema en mi cabeza de cómo se podía pagar la deuda externa a Estados Unidos ya que todo mi país hablaba de eso. Al ver al Rey del Pop Art, en ese instante se me ocurrió la idea de que, ya que yo era la Reina del Pop latinoamericana, podía perfectamente resolver inmediatamente el pago de la deuda con el maíz, que es el oro latinoamericano y del cual mi país es exportador. Entonces, le propuse a Andy esta idea, que le encantó, y en un solo día fui al mercado puertorriqueño Uptown New York y trasladé mil mazorcas de maíz al The Factory cerca del Empire State.

Instalé dos sillas del estudio arriba de la parva de choclos. Luego Andy y yo nos sentamos y tomamos estas 12 fotos de nosotros girando sobre las mazorcas y al dar la vuelta completa yo tomé algunos del piso y se los ofrecí; él los aceptó y ese acto la deuda quedó saldada. Cuando terminó la *performance* fotográfica fuimos caminando a la esquina del Empire State Building con algunos choclos firmados y los repartimos a la gente.

---

In September 1985 I met Andy in the Odeon bar in New York. I had come from Argentina and arrived in NY with the problem in my head of how to pay off the foreign debt to the United States, since everyone in my country was talking about it. On seeing the King of Pop Art, the idea instantly came to me that since I was the Queen of Latin American Pop I could immediately resolve the payment of the debt with corn, which is the Latin American gold, and of which my country is an exporter. Next, I proposed the idea to Andy and he loved it and in a day I went to the Puerto Rican market Uptown New York and got a thousand corncobs sent to The Factory near the Empire State.

I installed two chairs from the studio over the pile of corncobs. Then Andy and I sat down and we took these twelve photos of us turning around above the corn and after making the complete turn I took a few of the building and offered them to him; he accepted them and with this act the debt was paid off. When the performance was over we walked to the corner of the Empire State Building with a few signed corncobs and gave them out to people.

Marta Minujín

**NACHO CRIADO** Mengibar, 1943 - Madrid, 2010

***Lo que no se escucha se oye*, 1974**

4 fotografías, 39 x 28,8 cm. c/u.

***6 asimétrico*, 1974**

6 fotografías, 43 x 20 cm. c/u.

La primera vez que Nacho Criado utilizó el cuerpo como presencia en sus obras fue en *Recorridos*, en una relación del sujeto con un mural fantasmal. Posteriormente realiza trabajos con la desnudez en *Ajustes* o inmersiones en un territorio fangoso en *Recorrido blando* y en la proyección temporal de la cabeza en la serie *¿Es la memoria una estrategia del tiempo?* Simón Marchán ha definido estas obras como “conceptual *performance*” siendo decisivos los gestos mínimos y la relación especular, en una clave de cercanía con artistas como Vito Acconci o Dennis Oppenheim. No se trata tanto de una narración autobiográfica cuanto de un uso de la corporalidad como elemento de escala. El elemento de secuencia y temporalidad está presente en casi todas estas obras, siendo una de las más representativas la titulada *6 asimétrico*, que introduce en el seno de la poética conceptualista el elemento corporal y también la experiencia de lo cotidiano en un desplazamiento de sus intereses hacia la eventualidad fluxus que, en su caso, surgía de la familiaridad con los miembros del grupo Zaj.

---

The first time that Nacho Criado used the body as a presence in his works was in *Recorridos* (Routes), where he related the subject to a ghostly wall. He later worked with nudity in *Ajustes* (Adjustments) and immersions in a boggy territory in *Recorrido blando* (Soft Route) and in the temporal projection of the head in his series *¿Es la memoria una estrategia del tiempo?* (Is Memory a Strategy of Time?). Simón Marchán has defined these pieces as “conceptual performance art” in which minimal gestures and mirror images are decisive, with certain similarities to the work of artists such as Vito Acconci and Dennis Oppenheim. More than an autobiographical narrative, it is the use of corporeality as an element of scale. Sequence and temporality are present in virtually all of these works, most obviously in *6 asimétrico* (Asymmetrical 6), which takes the essence of conceptualist poetics and injects it with a corporeal element and the experience of the ordinary in a shift of focus towards Fluxus eventuality which, in Criado’s case, was a product of his familiarity with members of the Zaj collective.

Fernando Castro

**NACHO CRIADO** Mengibar, 1943 - Madrid, 2010

***Sin título***, 1975

Película de Super 8 mm. transferida a DVD, color, sin sonido, 2' 48''

La cámara en este Super 8 tiende a esa objetividad indirecta de la que habla Pasolini, un tercer ojo configurado como un espectador presente, al que se coloca en una específica perspectiva y del que se espera que continúe la narración como un diálogo. La cámara es una segunda lengua o el receptor de una pregunta lanzada por el autor, ejemplificada por su cuerpo. Las condiciones mínimas de expresión de los materiales son testadas en esta nueva situación escenográfica, en el que el formato doméstico del Super 8, con sus posibilidades de manipulación rápida, encuentran sentido y confieren una calidez íntima a reflexiones especulares sobre procesos rítmicos básicos en el diálogo entre cuerpo y cámara, entre ojo y espectador, entre comienzo y fin de un ritmo. Los procesos de encendido y apagado son paralelos en varias grabaciones, jugando con la charnela de accesible/imposible, real/virtual, sueño/presencia, encontrando que es la barra espaciadora la que determina la capacidad tensa de crear contenido en los materiales.

---

In these Super 8 films the camera tends towards that indirect objectivity of which Pasolini spoke, a third eye configured as a present spectator that is positioned at a specific angle and expected to continue the narrative as a dialogue. The camera is a second tongue or the intended recipient of a question posed by the author, exemplified by its body. The materials' minimum conditions of expression are put to the test in this new staged situation, where the home-movie Super 8 format, with its possibilities for rapid manipulation, finds meaning and lends an intimate glow of warmth to specular reflections on processes, basic rhythms in the dialogue between body and camera, eye and viewer, the beginning and end of a rhythm. The turning-on and turning-off processes are parallel in various recordings, playing with the pivot action of accessible/impossible, real/virtual, dream/presence, finding that the space bar is what determines the tense capacity to create content in materials.

Miguel Copón



**JUAN SEBASTIÁN BOLLAÍN** Madrid, 1945

***Sevilla en tres niveles*, 1979**

Película de Super 8 mm. transferida a DVD, 8' 20"

Sus películas y cortometrajes son un estudio de la realidad social, arquitectónica y urbana de Sevilla en los que utiliza con humor su inquisitiva cámara para dar una información directa, entre el reportaje y la investigación. Procedente de la arquitectura y el urbanismo, Bollaín desarrolla estas disciplinas como director, guionista y productor de cine y televisión, así como autor, diseñador y editor de libros y publicaciones, principalmente relacionados con la ciudad.

*Sevilla en tres niveles* es un informativo cinematográfico sobre la Sevilla de 1995. El partido político triunfante en las últimas elecciones municipales ha introducido cambios importantes en la ciudad: las cárceles y reformatorios han desaparecido, siendo sustituidos por azoteas. En ellas, vemos la vida cotidiana de asesinos, hippies, drogadictos, alcohólicos, pasotas, gitanos, homosexuales y demás marginados, que las habitan pacíficamente. En el nivel cota cero, los que trabajan y producen viven a ritmo vertiginoso. Finalmente un nivel subterráneo, recientemente descubierto, nos muestra una Sevilla en la que el tiempo no existe. Sus habitantes (Cervantes, la Inquisición, Fernando III... ) nos dan continuas lecciones de Historia.

---

Bollaín's feature-length films and shorts are studies of the social, architectural and urban reality of Seville, in which he makes humorous use of his inquisitive camera to offer firsthand information that is halfway between reportage and research. As an architect and town planner, Bollaín uses his training and expertise in this field in his activities as a film and television director, screenwriter and producer, and as an author, designer and publisher of books and publications, principally related to the theme of the city.

*Sevilla en tres niveles* (Seville on Three Levels) is a cinematographic news report about Seville in the year 1995. The political party that won the recent municipal elections has made important changes in the city: the prisons and reformatories have disappeared and been replaced by rooftop terraces. There we observe how murderers, hippies, drug addicts, alcoholics, loafers, gypsies, homosexuals and other marginalized members of society go about their daily lives in peaceful co-existence. At the ground level, the industrious, productive members of society live at a frenzied pace. Finally, at the recently discovered subterranean level, we find a Seville where time does not exist. Its inhabitants (Cervantes, the Inquisition, Ferdinand III, etc.) give us constant history lessons.

**ANN-SOFI SIDÉN** Estocolmo, Suecia, 1962

***Studies for Fidei Commissum***, 2000-2001

*Estudios para Fidei Commissum*

Ed. nº 2/6

16 fotografías, 103 x 146 cm. c/u.

La artista sueca Ann-Sofi Sidén realiza una inversión humorística en esta serie de fotografías que son estudios para una escultura de bronce de *fidei commissum* (un término legal procedente del latín y que se podría traducir por “confiado a la fe”), que iba a ser instalada en el parque del castillo de Wanas en el sur de Suecia. La artista realiza un autorretrato en posición de orinar, concebido como escultura para una fuente (referencia a Marcel Duchamp). El giro humorístico (y también subversivo) radica en el hecho de introducir una figura femenina en un imaginario en el que son habituales las figuras masculinas. El acto de orinar, como equivalente a marcar el territorio en el reino animal, es asumido por la artista como una manera de subvertir, de desconcertar y mostrar algo que es familiar y extraño a la vez.

---

The Swedish artist Ann-Sofi Sidén has created a humorous inversion in this series of photographs, which are studies for a *fidei commissum* (a Latin legal term that could be translated as “entrusted to faith”) bronze sculpture to be installed in the park of Wanas Castle in southern Sweden. The artist created a self-portrait, posed in a urinating position, intended to serve as a fountain sculpture (an obvious nod to Marcel Duchamp). Sidén adds a humorous (and subversive) twist to the theme by introducing a woman’s body in a field of imagery traditionally reserved for male figures. The act of urinating –the equivalent of marking one’s territory in the animal kingdom– is appropriated by the artist as a way of subverting, disconcerting and showing something that is at once familiar and strange.

Montse Badia

**LOUISE BOURGEOIS** París, Francia, 1911 - Nueva York, EE.UU, 2010

***Arched Figure*, 1993**

*Figura arqueada*

Ed. nº 5/10

Grabado a la punta seca, 43 x 60,5 cm.

***Untitled*, 1995**

*Sin título*

Tinta sobre papel, 45 x 51,5 cm.

***Arch of Hysteria*, 1994**

*Arco de histeria*

Pastel, tinta, lápiz e hilo sobre papel, 50,5 x 153 cm.

***Triptych for the Bed Room*, 1994**

*Tríptico para el dormitorio*

Ed. nº 3/10

Grabado a la punta seca, 75 x 117 cm.

***Untitled*, 1992**

*Sin título*

Gouache sobre papel, 68 x 81 cm.

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

---

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

Montse Badia

**LOTTY ROSENFELD** Santiago de Chile, Chile, 1943

***Una milla de cruces sobre el pavimento***, 1999  
*El puente de los Nibelungos, Linz, Austria*

***Una milla de cruces sobre el pavimento***, 2010  
*Pinacoteca São Paulo, São Paulo, Brasil*

***Una milla de cruces sobre el pavimento***, 1983  
*Frontera RDA-RFA, Berlín, Alemania*

Impresión digital sobre papel fotográfico, 58 x 44 cm. c/u.

Lotty Rosenfeld comienza su carrera en los años 70 en el momento en el que en el mundo del arte se dan las primeras experiencias de *performances*, del arte basado en los media, la fotografía y las instalaciones en espacios públicos y privados. Influida por el arte conceptual, por Fluxus y por el legado del dadaísmo, fue miembro activo de CADA, un grupo interdisciplinar de artistas y escritores (Diamela Eltit, Raúl Zurita, Juan Castillo y Fernando Balcells) que se comprometió con la reflexión crítica y el activismo en torno al arte y la política, una cuestión urgente dada la dictadura imperante en Chile.

*Una milla de cruces sobre el pavimento* son varias “acciones de arte” que ha llevado a cabo desde 1979. Sobre las líneas divisorias de las carreteras busca interrogar los mandatos y convocar al transeúnte a remodelar críticamente la experiencia que los mantiene cautivos del orden cotidiano.

---

Lotty Rosenfeld’s career began in the 1970s, at a time when the art world was being introduced to the first “performances”, a novel art form based on the media, photography and installations in public and private spaces. Influenced by conceptual art, Fluxus and the legacy of Dada, Rosenfeld was an active member of CADA, an interdisciplinary group of artists and writers (Diamela Eltit, Raúl Zurita, Juan Castillo and Fernando Balcells) committed to critical reflection and activism at the intersection of art and politics, an issue of pressing importance given Chile’s dictatorial regime at the time.

*Una milla de cruces sobre el pavimento* (A Mile of Crosses on the Asphalt) is a series of “art actions” that the artist began staging in 1979. These actions use the dividing lines between traffic lanes to challenge established mandates and invite passers-by to critically reshape the experience by which they are held captive to everyday order.

**CRISTINA LUCAS** Jaén, 1973

***La anarquista*, 2004**

Fotografía color, 110 x 140 cm.

El humor y la herencia del feminismo son dos de las principales herramientas de las que se vale la artista en la elaboración de sus trabajos, ya sean éstos fotografías, vídeos, dibujos, pinturas o animaciones. Así con esa base feminista e irónica encaró la producción de toda una serie de fotos en las que mostraba a diferentes mujeres realizando determinados actos asociados a estereotipos políticos del pasado reciente español. En el caso de *La anarquista*, la acción se produce en el interior de un hogar y una mujer de cierta edad va a lanzar un cóctel molotov hacia el exterior. De dentro a fuera, del espacio privado al público, esta acción parece buscar subvertir lo reprimido.

---

Humour and the legacy of feminism are two of the primary tools wielded by this artist when producing her works, whether they are photographs, videos, drawings, paintings or animated sequences. She used that same feminist, ironic underpinning to take on the production of an entire series of photos featuring different women performing specific acts associated with political stereotypes of Spain's recent history. In the case of *La anarquista* (The Anarchist), the action takes place inside a home, where a middle-aged woman is poised to toss a Molotov cocktail outside. From interior to exterior, from the private to the public arena, this action seems to attempt to subvert the repressed.

**BRUCE NAUMAN** Indiana, EE.UU, 1941

***Untitled (From Fingers and Holes)***, 1994

*Sin título (de dedos y agujeros)*

Estampación sobre papel, 97 x 97,5 cm.

Convencido de que la importancia no está en las obras en sí mismas, sino en las ideas, los procesos y las reflexiones que las hacen posible o las generan, y de que el arte debe estar ligado a la vida cotidiana, Nauman frecuentemente parte de sus propios recuerdos y experiencias personales en los procesos de creación de sus obras, empleando simbólicamente recursos muy diversos.

Así, mediante la eliminación de los detalles más anecdóticos de estas experiencias, posibilita que sean compartidas por todos al facilitar su comprensión. De este modo, en la obra que podemos observar aquí, *S/T (De dedos y agujeros)*, investiga sobre la capacidad de expresión del gesto y del tacto. Además de sus connotaciones sexuales, está íntimamente unida a sus recuerdos de la afición por la magia de su abuelo, lo que hizo que desde niño se interesara por los juegos de manos, la mímica y el código expresivo de los payasos.

---

Motivated by his conviction that the important thing is not the work itself but the ideas, processes and reflections that facilitate or generate it, and that art should be linked to everyday life, Nauman frequently draws on his own memories and personal experiences in the process of creating his artworks, making symbolic use of a wide variety of resources.

Thus, by eliminating the most anecdotal details of these experiences, he makes them easier to understand and transforms them into something everyone can share. In the work we see here, *Untitled (From Fingers and Holes)*, Nauman explores the expressive capacity of the gesture and the sense of touch. Sexual connotations aside, this piece is closely bound up with memories of his grandfather's passion for magic tricks, which as a boy inspired him to take an interest in sleight-of-hand, mime and the expressive language of clowns.

**DIONISIO GONZÁLEZ** Gijón, 1965

**Rooms**, 1999-2000

*Habitaciones*

15 cajas de luz, 73 x 63 x 60 cm. c/u.

La obra de Dionisio González funde lo fotográfico, lo escultórico y lo visual partiendo de un concepto aparentemente muy publicitario que rápidamente deja paso a un auténtico activismo basado en la rebeldía y en el debate sobre una sociedad revisable.

Durante toda su trayectoria está presente la preocupación por el habitar, los espacios y la luz como elemento conformador de estos. Ya en sus primeras obras, a las que pertenece *Rooms*, se hace visible la necesidad humana de habitar todos los espacios. Aquí trabajará con la figura humana y un concepto más tridimensional de la imagen fotográfica.

En estas cajas de luz ha introducido una serie de personas que desafían la mirada del espectador sin ningún tipo de angustia a pesar de lo claustrofóbico de la situación. Estos personajes, reales, fueron “capturados” por él en diferentes foros de Internet, en chats privados o *rooms*, en la búsqueda del tránsito del anonimato y la virtualidad hasta la presencia física.

---

The work of Dionisio González blends the photographic, the sculptural and the visual, starting out with what seems to be a purely commercial advertising concept that soon gives way to a genuine activism rooted in rebellion and the debate on an amendable society.

His entire career has been marked by a preoccupation with the act of inhabitation, with spaces and with light as an element that shapes those spaces. Even in his early works, of which *Rooms* is one, the human need to inhabit every space is made visible. Here he worked with the human figure and a more three-dimensional concept of the photographic image.

He has placed a number of people inside these light boxes who defiantly meet the spectator's gaze, showing no signs of distress despite their claustrophobic situation. These real-life characters were “captured” by González in different online forums, private chats or discussion rooms, as part of his quest to trace the journey from anonymity and virtuality to physical presence.

**JÜRGEN KLAUKE** Kidling, Alemania, 1943

***Self-Performance (I.L.M.)***, 1972

*Auto performance (I.L.M.)*

13 fotografías, 58,7 x 43,7 cm. c/u.

Desde inicios de los años 70 ha ido gestando un todo, un proyecto de obra a través de *performances*, vídeos, fotografías y dibujos, en el que explora la identidad fuera de los convencionalismos sexuales, en torno al cuerpo y a su interpretación social, psíquica y política.

Sirviéndose él mismo como modelo y protagonista de sus trabajos, adoptó el cuerpo humano como soporte concreto para la expresión de ideas artísticas y lo elevó a objeto y vehículo de su trabajo. Sus series están caracterizadas formalmente por la androginia, el travestismo, la duplicidad sexual, y una teatralización desasosegante y exhibicionista.

*Self-Performance*, donde siempre jugando con la ambigüedad es fotografiado mientras se transforma en una protagonista femenina, es su respuesta ante un contexto asediado por tabúes. En ella intenta provocar y forzar al posicionamiento, pero no es la provocación su fin último, sino un medio en la búsqueda de sentido en el arte: “ahondar y amplificar la percepción del mundo” y, más concretamente en esta obra, “derogar y ampliar la codificación social del género”.

---

Since the early 1970s, Klauke has been shaping an entire body of work through performances, videos, photographs and drawings in which he explores identity beyond the realm of sexual conventions, focusing on the body and its social, psychological and political interpretations.

The model and star of his own creations, Klauke embraced the human body as a specific support surface for expressing artistic ideas and elevated it to the status of the object and vehicle of his work. The formal aspects of his series are characterized by androgyny, cross-dressing, sexual duplicity and a disturbingly exhibitionist theatricality.

*Self-Performance*, a piece in which the artist, forever toying with ambiguity, is photographed in the process of his transformation into a female protagonist, is Klauke's response to a context shrouded in taboos. Here he attempts to provoke and force viewers to take a position, but provocation is not his ultimate goal; it is simply a means of pursuing the quest for meaning in art: “to broaden and amplify our perception of the world” and, more specifically in this work, “to nullify and extend the social coding of gender”.



**INMACULADA SALINAS** Guadalcanal, Sevilla, 1967

***Prensadas*, 2009**

342 collages sobre cartulina, 29,7 x 21 cm. c/u.

La metodología que emplea en sus obras está basada en pautas o actos mecánicos; en la acción del signo y la caligráfica y en la idea de serialismo.

En *Prensadas* se aprecia la labor que desarrolló sobre la representación social de la mujer. La obra, constituida por un total de 624 fichas con recortes de prensa del año 2009, es un estudio estadístico sobre la presencia/ ausencia de la mujer en los medios de comunicación. Así, en cada ficha se puede ver una imagen recortada de la prensa mayoritaria donde aparece una mujer o algo que la simboliza y representa, el nombre del medio del que procede, la fecha y el recuento numérico de las imágenes de mujeres, de hombres y mixtas (con hombres y mujeres) que ese día publicó el periódico.

Su propuesta, lejos de buscar o dar una respuesta, se esfuerza por mostrar el reflejo distorsionado y alejado de la realidad que sobre la mujer y lo femenino está fijado en el subconsciente colectivo. Más que reivindicativa es reflexiva e informa sobre cómo nos vemos y somos vistos, en el modo en el que la mirada es regulada por las fuerzas sociales y en el papel que juegan aquí los medios de comunicación.

---

The methodology that Salinas uses in her work is based on mechanical acts or guidelines, on the action of the sign and calligraphy and on the idea of seriality.

*Prensadas* (Pressed) is a product of her efforts to examine the representation of women in society. The piece, consisting of a total of 624 cards with press clippings from 2009, is a statistical study on the presence/ absence of women in the media. Each card contains an image cut from a mainstream publication that shows a woman or something that symbolises or represents women, the name of the newspaper in which it appeared, the date, and a breakdown of the number of images of women, men and both sexes published in the paper that day.

Rather than trying to find or give answers, this project attempts to reveal the distorted, unrealistic image of women and the feminine that is firmly entrenched in the collective subconscious. *Prensadas* is more thought-provoking than militant; it simply informs us of how we see ourselves and how we are seen, of how our perceptions are regulated by the powers-that-be, and of the role that the media play in this respect.

**CARLOS PÉREZ SIQUIER** Almería, 1930

*Roquetas de Mar*, 1975

*Roquetas de Mar*, 1975

*Almería*, 1974

*Cabo de Gata*, 1975

*Aguadulce*, 1980

5 fotografías (cibachrome), 100 x 100 cm. c/u.

Junto AFAL (Asociación Fotográfica Almeriense), del que fue cofundador, asentó las bases para la que fue la nueva fotografía documental en España. Su obra, desde sus primeros trabajos en el barrio almeriense de La Chanca, está atravesada por una permanente tensión entre la subjetividad que la impregna de poesía, personalidad y sentido, y la objetividad con la que ésta se presenta como testimonio y documento de cada época.

Renovador permanente y defensor de una fotografía vanguardista ajena al reconocimiento o la comprensión inmediata, sostiene que sólo el compromiso sincero con la realidad de su tiempo y esta vocación testimonial sin artificios, pueden llevar a la obra a alcanzar la atemporalidad, su fin último.

En su serie *Playas de Almería* se aprecia su enorme influencia mediterránea; en el gusto por el color, los fuertes contrastes, las formas, la luz o la sensualidad de las obras. Su temática, fue expresada por él mismo: “Una crítica a una sociedad del bienestar que, en su contacto con nuestro sol, en su abandono y despreocupación, dejan al descubierto su flanco más vulnerable”.

---

Together with his fellow members of AFAL (Almería Photographic Association), of which he was a co-founder, Pérez Siquier paved the way to a new documentary photography style in Spain. From the early photographs taken in the La Chanca district of Almería to his latest output, this artist's oeuvre is marked by a constant tension between the subjectivity that infuses his images with poetry, personality and meaning, and the objectivity with which it is presented as a chronicle and record of each period.

As an artist who is forever reinventing himself and defends an avant-garde photography that defies immediate recognition or encapsulation, Pérez Siquier believes that only a sincere engagement with the present reality and a determination to faithfully record the world without artifice can allow a work to achieve timelessness, its ultimate purpose.

In his series *Playas de Almería* (Beaches of Almería), the Mediterranean's powerful influence on his work is evident in the colouring, sharp contrasts, forms, light and sensuality of the images. Their subject matter is best summed up in the artist's own words: “A critique of a welfare society which, in contact with our southern sun, in its abandon and nonchalance, exposes its soft, vulnerable underbelly.”

**JUAN HIDALGO** Las Palmas de Gran Canaria, 1927

***Un macho más*, 2001**

Fotografía a color (cibachrome), 50,5 x 60 cm.

***Unas gafas más*, 2000**

***Gafas gay*, 2000**

***Aquéel día en Nueva York*, 2000**

Serie *Las tres gafas*

3 fotografías a color (cibachrome), 50,5 x 50,5 cm. c/u.

Junto a Ramón Barcé y Walter Marchetti fue cofundador del grupo Zaj en 1964. Influenciados tanto por la filosofía Zen como por la teoría artística de Marcel Duchamp, con Zaj asistimos a una destacada expresión del neo-dadaísmo español. Por otra parte mostrarían paralelismos con el grupo japonés Gutai y el colectivo Fluxus.

Hidalgo fue pionero en los ámbitos de la *performance* y la música concreta, su obra es una continua reflexión sobre el cuerpo, siendo especialmente explícita en sus acciones fotográficas. Se ha mostrado siempre como un tenaz defensor de lo conceptual, sosteniendo que lo definitorio en el campo creativo es la actitud, siendo la suya siempre transgresora. Desplegará una poética llena de humor, sexo, ironía y desmitificación por una suerte de campos como la poesía, la música, la literatura o la plástica. Y empleará una variedad de soportes cuyos límites se ha afanado por borrar, ampliando así los márgenes para la creación.

En la serie *Las tres gafas* él mismo se ofrece como modelo para, desde el lugar desde el que opera -justo el borde entre lo homosexual y lo “respetable”- desmentir equívocos, mostrar las cosas como son y en el momento que son, propiciando elementos de reflexión acerca de la masculinidad y de la conducta social adherida a ella.

---

In 1964, Hidalgo, Ramón Barcé and Walter Marchetti founded the Zaj collective. Influenced by both Zen philosophy and the art theory of Marcel Duchamp, Zaj was one of the leading exponents of Spanish neo-Dada, but it also had several things in common with the Japanese collective Gutai and the Fluxus group.

Hidalgo did pioneering work in the areas of performance art and *musique concrète*, and his oeuvre is an ongoing reflection on the body, attaining a high degree of explicitness in his photography actions. He has shown himself to be a tenacious advocate of the conceptual, maintaining that the defining trait of artistic creation is attitude – and his is always nonconformist, forever pushing the envelope. He has deployed a poetics full of humour, sex, irony and demystification in fields such as poetry, music, literature and the visual arts, and he has used a variety of support surfaces, zealously striving to erase the boundaries between genres in order to enlarge the potential sphere of creativity.

In the series *Las tres gafas* (The Three Eyeglasses), he uses himself as a model, operating on the borderline between the homosexual and the “respectable” in order to refute misconceptions, to show things as they truly are and in the moment they are, thereby triggering reflections on masculinity and the social conduct associated with that concept.

**TXOMIN BADIOLA** Bilbao, 1957

***Vida cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)*, 1995**

Instalación: escultura, 3 fotografías de 127,5 x 159 cm. c/u., madera, tela, 2 jardineras y 2 trozos de maya mimética, 137 x 172 x 40 cm.

Tomando como referentes el constructivismo o las propuestas de Oteiza, Badiola se convirtió en los años 80 en exponente de lo que se conoció como la “Nueva escultura vasca”. No obstante, en los 90 su obra gira radicalmente a partir de interesarse por el vídeo y la fotografía. Ahora “lo cotidiano”, el rock y el cine será los temas centrales de su producción. Sin desprenderse nunca de su condición de escultor, aunque sí cambiando su escala, materiales y configuración, evolucionará con la ayuda de la introducción de medios audiovisuales desde unas propuestas formalistas hacia otras narrativas.

*Vida cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)*, es un ejemplo de este cambio. Aquí nos presenta a dos individuos encapuchados entre los que conforma un diálogo compuesto por varias acciones que se realizan a ritmo de rock y que está abocado a la incomunicación. Todo ello soportado sobre una estructura escultórica que está repleta de residuos de esa vida cotidiana a la que hace referencia el título. Como es característico en sus trabajos, Badiola nos expone una obra de lectura abierta, en la que juega con la ambigüedad de los referentes y de los propósitos para abrir una multitud de interpretaciones.

---

Looking to Constructivism and the work of Jorge Oteiza for inspiration, in the 1980s Badiola became a leading exponent of what was dubbed the “new Basque sculpture”. However, in the 1990s his career took a radical turn when he became interested in video and photography. From that moment on, rock music and film became the central themes of his output. He never relinquished his identity as a sculptor, although he did alter the scale, materials and configuration of his work, evolving from formalist proposals to more narrative creations thanks to the incorporation of audiovisual media.

*Vida cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)* (Daily Life [With Two Characters Aspiring to Be Humans]) is a perfect illustration of this change. Here we see two masked individuals who strike up a dialogue consisting in various actions performed to a rock beat, an attempt at communication that is doomed to failure. The scene is played out in a sculptural structure scattered with odds and ends from that daily life to which the title refers. As is his wont, here Badiola offers us a work that is open to interpretation in which he plays with the ambiguity of referents and purposes in order to suggest a host of possible readings.

**BRUCE NAUMAN** Indiana, EE.UU, 1941

***Art Make-Up***, 1967-1968

*Maquillaje artístico*

Vídeo en 4 canales, color, sonido, 40'

Notablemente influido por las ideas del filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein sobre la importancia del lenguaje en la formación de la percepción, en sus trabajos siempre ha tenido mayor importancia la idea y el proceso creativo que el resultado final. Esta prioridad de lo conceptual le ha permitido emplear en sus obras una enorme variedad de materiales y, especialmente, su propio cuerpo. Defensor de la labor social del arte, de la inexcusable conexión de éste con su contexto social y del compromiso del artista en tanto que persona, entiende la creación como un acto vital. Descartada la idea de que un artista debe desarrollar un estilo personal y único, sus obras se caracterizan por sus títulos concretos y descriptivos, las continuas referencias a sí mismo y las reflexiones sobre la violencia, la muerte, el miedo y el terror.

El *body art*, el arte de acción y el videoarte de Nauman se inscriben, desde los años 60, en la exploración artística del cuerpo y en las relaciones que se establecen entre los objetos y el espacio que los rodea, y entre estos y quien los observa. En *Art Make-Up*, vemos como utiliza su propio cuerpo objeto y proceso de arte, coloreándolo con maquillaje blanco, rosa, verde y negro. El artista juega con el doble sentido en inglés del título, puesto que implica tanto maquillarse como inventarse a sí mismo.

---

In Nauman's works, heavily influenced by the ideas of the Austrian philosopher Ludwig Wittgenstein on the importance of language in shaping perception, the idea and the creative process have always taken precedence over the end result. This prioritization of the conceptual has allowed him to employ a staggering variety of materials and, most especially, his own body in his artwork. A champion of art as an instrument for social action, of the imperative connection between art and its social context, and of the artist's engagement as a person, Nauman views creation as a vital act. Rejecting the idea that an artist should develop a personal, unique style, Nauman produces works characterized by their concrete, descriptive titles, constant self-references and reflections on violence, death, fear and terror.

Since the 1960s, Nauman's body art, action art and video art have conducted an artistic exploration of the body and of the relationships that objects establish with the surrounding space and with the people who observe them. In *Art Make-Up*, we see how he uses his own body as an art object and process, covering it in white, pink, green and black make-up. While he masks himself literally, the title implies that in so doing he is also creating himself, "making himself up".

## 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 5 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-cyber-rotgut 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 5 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.

**VICTORIA GIL** Badajoz, 1963

***Comerratones*, 1994**

Óleo sobre lienzo, 136,7 x 95,5 cm.

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

Esto es palpable en *Comerratones*, donde, con una exquisita técnica, nos presenta en un primer plano la amenazadora boca abierta de una serpiente, lo que nos produce inquietud. Pero esta no es fruto del temor al animal, sino de su ambigüedad y sus claras evocaciones al sexo femenino. Y obviamente por la duda sobre si esta sugerencia es intencionada o sólo producto de nuestras obsesiones, algo con lo que juega y provoca.

---

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

This is palpable in *Comerratones* (Mouse Eater) where we see the menacing open mouth of a snake in the foreground, rendered with exquisite technical skill. We find the image disturbing, not because we fear the animal but because of its ambiguity and unmistakable allusions to the female sex – and, of course, because we have to wonder if this suggestion is deliberate or merely a product of our own obsessions, an uncertainty that the artist plays with and uses to provoke us.

**ANDRÉS SERRANO** Nueva York, EE.UU, 1950

***A History of Sex (Antonio and Ulrike)***, 1995

*Una historia de sexo (Antonio y Ulrike)*

Fotografía, 114,5 x 95,5 cm.

En *Una historia de sexo*, Andres Serrano entra de lleno en uno de los temas tabú de nuestra sociedad: el sexo, a través de una serie de retratos de parejas inusuales. Este podría ser el caso de Antonio y Ulrike, a los que separan muchos años de edad. Juntos conforman una escena que se puede interpretar como la representación de una pareja, pero también –atendiendo a su composición– como de la Madonna y el Niño.

---

In *A History of Sex*, Andrés Serrano delves into one of our society's greatest taboos – sex – with a series of portraits featuring unusual couples. A case in point is Antonio and Ulrike, whose striking age difference is immediately apparent in the photo. Together they form a scene that could be interpreted as a simple depiction of a couple, but also – given its composition – as a representation of the Madonna and the Christ Child.



**DAIDO MORIYAMA** Ikeda-Osaka, Japón, 1938

***Kagerou (Mayfly)***, 1972

*Kagerou (Efímera)*

Fotografía b/n, 100 x 150 cm.

Daido Moriyama abandonaría anticipadamente sus estudios de diseño para aprender fotografía con Takeji Iwamiya y Eikoh Hosoe, pertenecientes a la primera generación de fotógrafos vanguardistas japoneses. Ya en sus primeros trabajos, donde busca plasmar el colapso de los valores tradicionales en la sociedad japonesa de posguerra, la influencia de ambos queda patente. Otros de sus referentes serán las fotografías urbanas de William Klein, la obra gráfica de Andy Warhol y los libros de Jack Kerouac y Yukio Mishima.

Su temática se centra en los lados oscuros de la vida en las grandes ciudades, la falta de humanidad de estas, la náusea emocional que provocan y la entrega de las tradiciones y la cultura al dictado del consumismo. Alejada de la belleza formal, su obra, de gran crudeza y compromiso, se caracteriza por largas caminatas al encuentro del instante, el descubrimiento o el azar, y por la huida del artificio. En ella usa cámaras compactas de 35 mm., casi no emplea el visor y revela en blanco y negro, buscando así efectos tipo *flou* (desenfoques), sobreexposiciones y fuertes contrastes. Un ejemplo de sus trabajos es *Kagerou (Mayfly)*, en la que se pueden apreciar tanto las características anteriormente descritas como su clara referencia a la obra de Marcel Duchamp *Étant donnés*, finalizada solo seis años antes.

---

Moriyama dropped out of design school to study photography under Takeji Iwamiya and Eikoh Hosoe, both members of Japan's first generation of avant-garde photographers. The influence of both masters is evident even in his early work, where he attempted to capture the breakdown of traditional values in Japanese postwar society. Among his other influences are the urban photographs of William Klein, Andy Warhol's graphic work, and the writings of Jack Kerouac and Yukio Mishima.

Moriyama focuses on the dark side of life in the big city, the inhumanity of the metropolis, the emotional nausea it arouses, and the surrender of tradition and culture to the dictates of consumerism. Devoid of formal beauty, his raw, engaged photography is characterized by long treks in search of an instant, a discovery or chance, and by a rejection of all artifice. He captures these images with compact 35 mm. cameras, rarely using the viewfinder and developing them in black-and-white, deliberately trying to achieve different effects such as soft focus, overexposure and dramatic contrast. *Kagerou (Mayfly)* is an excellent example of his work that illustrates the aforementioned characteristics and also incorporates an obvious reference to *Étant donnés* by Marcel Duchamp, completed just six year earlier.

**DARÍO VILLALBA** San Sebastián, 1939

***Persona 72*, 1972**

Instalación: pintura acrílica, dibujo, molde, 230,5 x 135,3 x 120 cm.

Formalmente su característica más significativa es la utilización de la fotografía en sus investigaciones plásticas, en las que emplearía la trama fotográfica, fría y distanciadora, como pintura, como soporte de las emociones que necesita transmitir. Para ello las interviene con trazos, brochazos de pinturas, huellas de barniz, las fragmenta y les modifica los encuadres, o vela y desvela las imágenes. Sus trabajos, que fueron pioneros en este sentido, obtuvieron un gran reconocimiento internacional tras presentar sus *encapsulados rosas* en la Bienal de Venecia de 1970.

Su obra es una constante exploración, una investigación de los límites tanto de la frontera entre la fotografía y la pintura, como de aquellos que separan el objeto, la instalación y la escultura. Y una indagación por todas las facetas del ser humano, su verdadero protagonista. En *Persona 72*, uno de sus “encapsulados” que mostró al mundo en los 70, las fotografías recortadas resucitan al convertirlas en objetos tridimensionales que levitan sobre lo que puede ser una horca o un altar, y que Villalba resuelve con la idea de la redención.

---

The most salient trait of Villalba’s formal style is the use of photography in his plastic research; he uses the cold, alienating photographic backdrop as a painting, as a support surface for the emotions he needs to convey. To this end, he alters them by adding lines, thick strokes of paint and traces of varnish; he breaks them down and modifies the framing; or he veils and unveils the images. His ground-breaking creations were widely acclaimed by the international art world following the presentation of his *pink encapsulated figures* at the 1970 Venice Biennale.

Villalba’s work is a constant exploration, an investigation of the boundary between photograph and painting and the dividing lines between object, installation and sculpture. And it is an inquiry into every facet of the human being, the true protagonist of his art. In *Persona 72* (Person 72), one of the “encapsulated figures” he revealed to the world in the 1970s, photographic cut-outs are resurrected as three-dimensional objects that levitate over what might be a gallows or an altar, which Villalba associates with the idea of redemption.

**JOSÉ LUIS ALEXANCO** Madrid, 1942

***Movimiento transformable IV*, 1968**

Poliéster pintado, 51,5 x 49 x 23 cm.

***Soldado*, 1964**

***Proyecto interno*, 1967**

***Postura para hombre corriendo*, 1965**

***Postura para hombre que corre*, 1968**

***Delimitación*, 1970**

5 dibujos, grafito y tinta sobre papel, 35,5 x 35,5 cm.

El inicio de José Luis Alexanco en la figuración expresionista de principios de los 60 pronto se verá inundado por intereses más conceptuales. El estudio del gesto humano, las torsiones y movimientos de la figura a través de la geometría analítica, las referencias matemáticas y cibernéticas y la seriación le llevan a ser uno de los impulsores de la experiencia del Centro de Cálculo de Madrid (1969-1973) donde se trabaja, de forma pionera en España, con el ordenador. También organizó y dirigió con el compositor Luis de Pablo los encuentros de Pamplona en 1972, importante manifestación de las nuevas tendencias artísticas en España. En el Centro de Cálculo desarrolló, en programas específicos, un interesante programa escultórico. Era una obra abierta a numerosas posibilidades donde la figura más que situarse en el espacio, de alguna manera, lo crea. Esta investigación sobre el volumen del gesto y el movimiento de partes del cuerpo humano en el espacio se abre también a distintos medios y formatos (dibujo, fotografía, cine). Buena parte de los dibujos expuestos son ideas germinales que después desarrollará en el Centro de Cálculo. Una vez clausurada esta etapa, no recuperará la pintura hasta finales de los 70, ahora ya ausente la figura humana y decantándose, sin olvidarse del lenguaje analítico, por formas geométricas de resonancias suprematistas. En esta sala se incluyen obras desde 1964 que muestran cómo la evolución en su trabajo ha estado tan relacionada con las formas como con las actitudes.

---

The Expressionist figuration of José Luis Alexanco's early career in the beginning of the 1960s was soon flooded with more conceptual interests. His study of human gestures, the twists and movements of the figure through analytical geometry, mathematical and cybernetic references and seriation led him to become one of the driving forces behind the experience at the Madrid Computing Centre (1969-1973), where the first groundbreaking work with computers in Spain was done. With Luis de Pablo, he also organized and led the Pamplona Encounters in 1972, a major event that showcased the latest art trends in Spain. At the Computing Centre, he used specific software to develop a fascinating sculptural programme. It was a work open to countless possibilities in which the figure, rather than situating itself in space, somehow created space. This research into the volume of the gesture and the movements of human body parts in space also lent itself to a variety of media and formats (drawing, photography, film). Many of the drawings displayed here are the seeds of ideas that later bloomed at the Computing Centre. After this phase, Alexanco did not return to painting until the late 1970s. By that time the human figure had disappeared, giving way to geometric forms with Suprematist echoes, though without forgetting analytical language. The works in this room, dating from 1964 on, show how the evolution of his oeuvre has been related to both forms and attitudes.

José Yñiguez

**CARRIE MAE WEEMS** Pórtland, EE.UU, 1953

***Missing Link*, 2003**

*Eslabón perdido*

***Missing Link, Despair*, 2003**

*Eslabón perdido, desesperación*

***Missing Link, Happiness*, 2003**

*Eslabón perdido, alegría*

***Missing Link, Justice*, 2003**

*Eslabón perdido, justicia*

***Missing Link, Liberty*, 2003**

*Eslabón perdido, libertad*

Serie *The Louisiana Project*, 2003

5 fotografías b/n, 97 x 69 cm. c/u.

A través de distintos materiales y medios expresivos -la instalación multimedia, la *performance* y el vídeo- la artista afroamericana Carrie Mae Weems analiza cómo se construye la identidad cultural, de género y de clase. Su trayectoria es un ejercicio constante de interpelación y reflexión sobre la condición humana que plantea un acercamiento crítico a disciplinas como la historia del arte, cuestionando e invirtiendo sus cánones.

The *Louisiana Project* es una serie de obras fotográficas y de vídeo con las que la artista representa la compleja historia de Louisiana y por extensión del sur de Estados Unidos. Nos habla de cuestiones como la raza, la identidad o el género. En las fotografías *Missing Link*, que se presentan en esta sala, viste a actores con máscaras de animales: la libertad como un asno, la justicia como un elefante, etc.

---

Using different materials and expressive media –multimedia installation, performance and video– the Afro-American artist Carrie Mae Weems analyses how cultural, gender and class identity is constructed. Her career has been a constant exercise in questioning and reflecting on the human condition that takes a critical look at disciplines like art history, challenging and inverting its canons.

The *Louisiana Project* is a series of photographs and videos in which the artist traces the complex history of Louisiana and, by extension, of the American South, speaking to us of issues such as race, identity and gender. In the *Missing Link* photographs shown here, she dressed up actors in animal masks: liberty as a donkey, justice as an elephant, etc.

**MAR GARCÍA RANEDO** Madrid, 1966

### ***Capilografías*, 2013**

4 dibujos, 230 x 150 cm. c/u.

El pelo, la cabellera, han sido símbolos de feminidad en la cultura occidental a lo largo de los siglos, además de ser elementos utilizados como ofrendas en agradecimiento al dios -o a la virgen- al que se rinde culto. La cabellera, ha sido largamente representada en el romanticismo y en el simbolismo, como abundancia y como *pathos* edénico. Se llega hasta el punto de que su corte se convierte en una forma de castigo. Pero la cabellera es también una máscara, una proyección que se moldea, se permea y se manipula no ya como un descifre cosmético, sino como un signo abiertamente social, registral e identitario.

*Capilografías* da título a la serie de dibujos en la que llevo trabajando desde hace tres años. Cada año, durante los 12 meses, llevo a cabo doce dibujos. Los cuatro mostrados en esta exposición pertenecen a los cuatro primeros meses del 2013. Es una serie concebida como un *continuum* que recoge o representa a modo de registro un momento concreto de existencia. Cada uno de los dibujos de la serie inscribe su propio ritmo a base de registros o marcas que se resuelven con la forma de los pelos que caen como una dispersión informal de gestos que crean tramas rítmicas desde un control. El dibujo en este sentido es la materialización del pensamiento como concepto abstracto, es una respuesta controlada a un espacio blanco y detergente que es el papel. Dibujar el pelo es, en definitiva, darle forma simbólica a la línea.

---

Hair has been a symbol of femininity in Western culture for centuries, and it has also been presented as an offering of gratitude to the god – or the Virgin – that people worship. In Romantic and Symbolist art, hair has long been associated with the concepts of abundance and the pathos of Paradise lost. In some cases, cutting one's hair even became a type of punishment. But hair is also a mask, a projection that is shaped, permeated and manipulated, no longer as a cosmetic decipher but as an openly social, testamentary and identifying sign.

*Capilografías* (Capillographies) is the title of a series of drawings on which the artist has been working for three years. Each year she produces twelve drawings, one for each month. The four featured in this exhibition correspond to the first four months of 2013. The series is conceived as a continuum that captures or represents a concrete moment of existence, as if compiling a record. Each drawing in the series establishes its own rhythm, based on registers or marks that culminate in the form of the hairs which fall like an informal dispersion of gestures that create rhythmic patterns using a form of control. In this respect, the drawing is the materialization of thought as an abstract concept, a controlled response to the white, detergent space of the paper. In short, in drawing hair the artist gives the line symbolic form.

Mar García Ranedo

**ÁNGELES AGRELA** Úbeda, 1966

***Sin título***, 2001

15 dibujos, 41 x 29,5 cm. c/u.

Uno de los temas recurrentes de sus obras es el camuflaje. Por medio de este, flexiona sobre la aparente disolución de la forma como medio de protección y de apropiación del espacio. De hecho, el camuflaje no siempre se utiliza para defenderse, y en sus instalaciones no nos presenta ambientes hostiles, sino ámbitos familiares, cotidianos, en los que está presente la armonía y la belleza. Agrela se involucra físicamente en sus *performances*, en las que adopta actitudes y simula situaciones que requieren de una serie de elementos previos, atrezos del que forman parte estos dibujos preparatorios.

Estas obras pertenecen a dos de sus series: *Camuflaje de arena* y *Óscar Cortés*. Esta última, contrariamente a lo habitual en sus trabajos, se desarrolla en un espacio cerrado y no será protagonizada por ella.

---

One of the recurring themes in this artist's work is camouflage, which she uses to reflect on the apparent dissolution of form as an instrument of protection and the appropriation of space. In fact, camouflage is not always used for defensive purposes, and the environments in Agrela's installations are not hostile but ordinary and familiar, spaces of harmony and beauty. Agrela physical participates in her own performances, in which she strikes poses and simulates situations that require a series of pre-arranged elements or props, including these preliminary drawings.

These works pertain to two of her series: *Camuflaje de arena* (Sand Camouflage) and *Óscar Cortés*. The latter, unlike most of her works, takes place inside a closed space and does not feature the artist.

**GUILLERMO PÉREZ VILLALTA** Tarifa, Cádiz, 1948

***Sin título***, 1990

Grafito y lápiz de crayón sobre papel, 38,2 x 30,7 cm c/u. (3 dibujos)

***Sin título***, 1990

Grafito, lápiz de crayón y acuarela sobre papel, 38,2 x 30,7 cm c/u. (3 dibujos)

***Sin título***, 1989

Acuarela sobre papel, 36 x 25 cm.

***Sin título***, 1992

Grafito sobre papel, 27 x 36 cm.

***Sin título***, 1992

Grafito y lápiz de crayón sobre papel, 27 x 36 cm.

***Sin título***, 1993

Grafito y lápiz de crayón sobre papel, 23 x 32,4 cm.

***Sin título***, 1992

Grafito sobre papel, 30,6 x 23 cm.

***El sueño***, 1996

Grafito sobre papel, 32,3 x 22,9 cm.

***Ecce Homo***, 1994

Grafito sobre papel, 41,8 x 23 cm.

***Amor contradictorio***, 1996

Grafito y lápiz de crayón sobre papel, 32,4 x 23 cm.

***Hombre***, 1992

Grafito sobre papel, 32,3 x 23 cm.

***Ecce Homo***, 1994

Grafito sobre papel, 32,3 x 23 cm.

***Dibujos privados (IX)***, 1983

Grafito sobre papel, 31 x 21 cm.

***Dibujos privados (XI)***, 1983

Grafito sobre papel, 31 x 21 cm.

***Dibujos privados (XII)***, 1983

Grafito sobre papel, 31 x 21 cm.

***Dibujos privados (XVII)***, 1994

Grafito sobre papel, 38 x 25 cm.

***Dibujos privados (XIX)***, 1994

Grafito sobre papel, 30 x 21 cm.

***Dibujos privados (XXIV)***, 2001

Grafito sobre papel, 35 x 25 cm.

***Dibujos privados (XXVIII)***, 2001

Grafito sobre papel, 35 x 25 cm.

***Sin título***, 1989

Lápiz de carbón sobre papel, 25 x 23,2 cm.

***Sin título***, 1989

Lápiz de carbón sobre papel, 25 x 23,2 cm.



Integrante de la conocida como Nueva Figuración Madrileña, se trata de uno de los artistas más representativos del posmodernismo en España. Su obra está plagada de referentes arquitectónicos, estudios que comenzó y abandonó por la pintura, así como de influencias tanto de los antiguos maestros como de Giorgio de Chirico, Duchamp, Dalí, los Beatles o el cine de Walt Disney. La exuberancia, el colorido, el estudio de la tradición y la ornamentación abigarrada son otras características de sus trabajos.

Su interés por la anatomía masculina, y especialmente por los temas mitológicos y religiosos, presentados con una audacia casi provocadora e irreverente, le distingue de la corriente mayoritaria de la pintura actual. Sus dibujos eróticos, en los que despliega sus fantasías sexuales, son una elogia de la belleza del hombre y de lo que él denomina “homosexualidad viril”.

A pesar de que la mayoría de estos dibujos nacieron como un ejercicio íntimo, muchos son entrenamientos para aliviar la tensión creadora, puesto que Pérez Villalta no puede evitar ser un esteta.

---

A member of the Madrid New Figuration movement, Pérez Villalta is one of the leading representatives of postmodernism in Spain. His oeuvre is saturated with references to architecture –which he studied and later gave up for painting– and the influence of past masters such as Giorgio de Chirico, Duchamp, Dalí, the Beatles and Walt Disney films. Exuberance, bright colours, the study of tradition and riotous ornamentation are among the other defining traits of his work.

His interest in the male anatomy, and particularly in mythological and religious motifs, presented with a quasi-provocative, irreverent audacity, sets his style apart from mainstream contemporary painting. His erotic drawings, in which his sexual fantasies are played out, are an ode to the beauty of man and to what he calls “virile homosexuality”.

Despite the fact that most of these drawings were originally intended for private use, many are also training exercises for releasing creative tension, as Pérez Villalta cannot help being an aesthete.



**MIGUEL TRILLO** Jimena de la Frontera, Cádiz, 1953

*Tokio, 2007. Por la zona de Shibuya*

*Tokio, 2007. Por la zona de Omotesando*

*Tokio, 2007. Por la zona de Shibuya*

*Tokio, 2007. Sábado por la zona de Omotesando*

*Tokio, 2007. Por la zona de Shibuya*

*Tokio, 2007. Sábado por la zona de Omotesando*

*Seúl, 2007. Por tiendas de Myeong-dong*

*Seúl, 2007. Por la Avenida Itaewonno*

*Pekín, 2007. En el 77th Street Market*

*Manila, 2006. En un concierto en Mall of Asia*

*Manila, 2006. En un concierto en Mall of Asia*

*Manila, 2006. En un concierto en Mall of Asia*

*Delhi, 2007. Junto al Priya Cinema Complex*

*Delhi, 2007. En el centro comercial Priya Complex*

*Mumbai-Bombay, 2008. Junto al Al's Tattoo Studio*

*Junto al Skate Park. Abu Dhabi, 2008, 2008*

*Nueva York, 2007. Día del Desfile Dominicano por 6th Ave, 2007*

*Nueva York, 2007. Día del Desfile Dominicano por 6th Ave*

*Oporto, 2006. Por el centro*

*En una parada de autobús. Cartagena, 1996*

*Gente de la banda Doble Filo. Madrid, 1989*

*Juan Palau con sus diseños para la revista Sur Exprés, Madrid, 1988*

*Fuenlabrada (Madrid), 2005. En el festival Festimad*

*Madrid, 1996. Junto a la discoteca Kapital*

*Madrid, 2006. En el festival de Pura Vida*

*Junto a la sala Imperio. Madrid, 1984*

*Barcelona, 2005. En el festival Urban Funke*

*Barcelona, 2006. En el festival Sónar*

*En la feria del Centro. Málaga*

*En la playa de Samil. Vigo*

30 fotografías color, 70 x 50 cm. c/u.

El trabajo fotográfico de Miguel Trillo parte de una tradición documental para llegar a una voluntad de forma de vida en la que su obra no está exenta de la búsqueda de la belleza, es estática, silenciosa y construida. Además es intencionada, buscada, y cuenta con la complicidad del sujeto.

En sus fotografías personajes y fondos dialogan y se retroalimentan en silencio, sus protagonistas se manifiestan con un lenguaje no verbal, con su cuerpo, sus ropas o su pose. Cada imagen es una palabra que Trillo expresamente toma y combina para hacernos llegar su narración.

Las obras expuestas en esta sala muestran diferentes subculturas de una juventud internacional que a través del rock, del pop o del rap ha transformado el cuerpo en un signo de identidad y ciertos espacios, públicos y privados, en territorios creativos. Y es que la música y la ropa son quizá los signos que unen de un modo universal a esta multitud de sujetos que vienen del deporte, el trabajo, la cultura o la noche.

---

The photography of Miguel Trillo uses documentary tradition as a springboard for arriving at a lifestyle intention in which his work is not alien to the quest for beauty; it is static, silent and constructed. It is also deliberate, sought-after, and devised with the complicity of the subject.

In his photographs, figures and backgrounds converse and cross-fertilize each other in silence. His protagonists speak a non-verbal language, using their bodies, clothing or poses to express themselves. Each image is a word that Trillo expressly chooses and combines to convey his narrative to us.

The pieces displayed in this room show different subcultures of an international youth which, through rock, pop and rap music, has turned the body into an identifying sign, and certain public and private spaces into creative territories. Indeed, music and clothing are probably the most visible signs that universally unite these countless subjects, drawn from the world of sport, work, culture or the night.

**HERMANN NITSCH** Viena, Austria, 1938

**4. Aktion, 21**, 1963

**4. Aktion, 21**, 1963

**5. Aktion, 3**, 1964

**7. Aktion (Aktion für Dr. Tunner), 16**, 1965

**7. Aktion (Aktion für Dr. Tunner), 16**, 1965

5 fotografías b/n, 29,5 x 24 cm. c/u.

**GÜNTER BRUS** Ardning, Austria, 1938

***Selbstverstümmelung***, 1965

3 fotografías b/n, 38,5 x 29,5 cm. c/u.

**RUDOLF SCHWARZKOGLER** Viena, Austria, 1940-1969

**6. Aktion**, 1966

5 fotografías, 55,2 x 47,9 cm. c/u.

**OTTO MUEHL** Grodnau, Austria, 1925

***Penisaktion***, 1964

***Materialaktion Nr. 3: Klarsichtpackung - Versumpfung in einer Truhe - Panierung eines weiblichen Gesäßes - Wälzen im Schlamm***, 1964

***Materialaktion Nr. 25: Das Ohr, Waschschüssel, Hinrichtung***, 1966

***Materialaktion Nr. 25: Das Ohr, Waschschüssel, Hinrichtung***, 1966

4 fotografías color, 28,5 x 28,5 cm. c/u.

## ACCIONISMO VIENÉS

Se trata de un movimiento artístico acontecido esencialmente en Viena entre 1960 y 1971, y cuyos principales representantes fueron Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler.

A pesar de que cada uno de estos artistas trabajó sobre conceptos diferentes, todos compartían la misma visión estética y temática sobre el arte. Su objetivo fue llevar la pintura hacia la *performance*, desplazando de este modo al objeto del centro de la creación a favor de la actitud y el instante. En este camino el cuerpo jugará un papel fundamental, convirtiéndose al mismo tiempo en superficie y producción de su propio arte. Sus acciones, siempre con una finalidad terapéutica individual y social, fueron una extensión de la pintura y al mismo tiempo una liberación de los instintos.

Entre sus raíces encontramos el *body art* y la *performance*, aunque sus postulados serán llevados radicalmente hasta sus extremos. También serán considerablemente influidos por Freud, de quien tomarán la idea de que la pulsión de las fuerzas del inconsciente atraviesa al sujeto utilizando al cuerpo como conducción física y camino de liberación. De este modo transforman el cuerpo en vía artística, introduciendo nuevas energías en la expresión directa, que es aquella que se aleja de la representación y la ilusión y actúa en el ámbito de la realidad y la inmediatez.

A partir de la segunda mitad de los años 60 sus acciones fueron más radicales, menos íntimas y más públicas e impúdicas, inaugurando un arte de acción directa.

---

This essentially Viennese art movement had its heyday between 1960 and 1971, and its leading exponents were Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch and Rudolf Schwarzkogler.

Although each of these artists addressed different concepts, they all shared the same aesthetic and thematic vision of art. Their goal was to move painting closer to performance art, shifting the main focus from the object to the attitude and the instant. The body played a pivotal role in this movement, becoming both the pictorial surface and the product of its own art. The actions, always devised with individual and social therapeutic purposes, were an extension of painting and, at the same time, a way of liberating instincts.

The origins of Viennese Actionism can be traced back to body art and performance art, although it took the postulates of those movements to radical new extremes. The Accionists were also significantly influenced by Freud, from whom they borrowed the idea that the subject is impelled by unconscious drives which use the body as a physical conduit and form of release. They therefore transformed the body into an artistic medium, introducing new energies in direct expression – an expression that eschewed representation and illusion and instead operated in the realm of reality and immediacy.

In the mid-1960s their actions became increasingly radical, less private and more public and brazen, marking the birth of a truly direct action art.

**RAFAEL AGREDANO** Córdoba, 1955

***Per elegatiam ad Deum***, 1992

*A Dios por la elegancia*

***Noli me providere***, 1993-1996

*No me prejuzgues*

***Post clarissimum virum clarissima femina semper est***, 1993-1996

*Tras un hombre muy brillante, siempre hay una mujer brillantísima*

*Serie Retratos del artista como un poquito jesuita*

3 fotografías a color (cibachrome), 174,5 x 147,2 cm. c/u.

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

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

---

An advocate of the idea that the creative process should be an enjoyable experience but also an act of reflection and revelation, Agredano has combined the pursuit of an artistic career with important contributions to art theory, most notably through his involvement with the journal *Figura*. Hovering between fusion and synthesis, he effortlessly combines high-brow and low-brow, using parody and irony to critically analyse issues such as the debunking of great social myths, sexual choice and definition, contradictions in religious practices, and the dangers of progress. His work –at once tender and incisive, histrionic and intimist– focuses especially on gender and identity issues.

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

**ALFONSO ALBACETE** Antequera, 1950

***Acumulación*, 1975-1976**

Instalación en la Galería Egam, Madrid, 1975 - Instalación Galería Punto, Valencia, 1976  
12 fotografías b/n sobre papel, 8 x 11,8 cm. c/u. enmarcadas en 44 x 132 cm.

***Acumulación*, 1975-1977**

***Incidentes*, 1975**

Instalación en la Galería Punto, Madrid, 1975, en el Colegio de arquitectos de Valencia, 1975, y en la Galería Egam, Madrid, 1977.

9 fotografías, medidas variables, enmarcadas en 44 x 132 cm.

***Figuras, bodegones y paisajes*, 1976**

12 fotografías b/n sobre papel, 40 x 28 cm. c/u.

Perteneció al grupo de pintores que a finales de los 70 del siglo pasado protagonizaron el llamado “retorno a la pintura” y que han sido conocidos como Nueva Figuración. Su obra más representativa es aquella que comienza ahí, tras la exposición *En el estudio* (Galería Egam, Madrid, 1979). No obstante, antes de este “refugio en el estudio”, como él mismo lo denominó, encontramos una etapa marcada por el compromiso social, que nutría una obra marcadamente conceptual. En ella, a la que pertenecen las imágenes que se pueden apreciar en esta sala, estará influido por el pop y el conceptual más comprometido, y llevará a cabo tanto acciones con un claro contenido político como experimentales.

Así, en *Acumulación, ambiente, pintura y dibujo* montó un ambiente formado por acrílicos y dibujos, objetos varios como un televisor o un tocadiscos, un perro vivo y un maniquí que representaba a un político asesinado, con objeto de denunciar el poder de manipulación de los medios de comunicación. O, en su políptico *Figuras, bodegones y paisajes*, su obra más significativa y más acorde a su trayectoria posterior, en la que liberará pintura sobre soportes no tradicionales como su cuerpo, una rueda en movimiento o el agua, para ser fotografiada.

---

Albacete belonged to a group of painters who instigated a “return to painting” in the late 1970s, a movement later referred to as New Figuration. Emerged in that context, on the heels of the exhibition *En el estudio* held at Galería Egam (Madrid, 1979). However, prior to that “refuge in the studio” as the artist himself described it, we find a period marked by engagement with social issues in which his oeuvre was emphatically conceptual. During this phase, when the images shown in this room were produced, his output was influenced by Pop Art and the most engaged facet of conceptual art, and he carried out both experimental and blatantly political actions.

For example, in *Acumulación, ambiente, pintura y dibujo* (Accumulation, Environment, Painting and Drawing) he created an environment consisting of acrylics and drawings as well as assorted objects – a television set, a record player, a live dog and a mannequin representing an assassinated politician, etc. – with the aim of denouncing the media’s power to manipulate the masses. And in the polyptych *Figuras, bodegones y paisajes* (Figures, Still Lifes and Landscapes), his most important work and closer to the style of his later period, he unleashed paint onto unconventional support surfaces such as his body, a moving wheel or water in order to photograph it.

**PILAR ALBARACÍN** Sevilla, 1968

***Bailaré sobre tu tumba*, 2004**

Vídeo, 7' 4"

La trayectoria de Pilar Albarracín está guiada por la intención de investigar y denunciar las narrativas dominantes, especialmente las que representan y presentan la identidad andaluza a través de repetitivos tópicos. Con este objetivo se sumerge en las tradiciones, lo cotidiano, los rituales, la religiosidad, los roles o las fiestas para, a través de las emociones aquí compartidas y por medio de una clara deformación de lo acontecido, reflexionar sobre estos estereotipos. Su manera de hacer está definida por el ritmo y la sorpresa. Un ritmo, el tópico, que va atrapando y cautivando al espectador hasta hacerlo partícipe de la obra. Y la sorpresa, la ruptura o el despertar que lo obliga al cuestionamiento reflexivo de aquello en lo que estaba inmerso de forma más o menos voluntaria.

Como en todas sus *performances*, en *Bailaré sobre su tumba*, ella misma escenifica los caracteres y personajes femeninos, en los que invierte toda su energía y fuerza creadora para denunciar el papel de la mujer como depositaria de mandatos de sumisión. Andrés Martín, bailar profesional, y Albarracín zapatean sobre una tarima. El baile es el medio elegido para revelarnos el peso cultural en los roles hombre-mujer. Así, a través de distintos momentos e intensidades, muestra metafóricamente las construcciones y reconstrucciones que conforman este tipo de relaciones.

---

The artistic career of Pilar Albarracín is marked by her determination to investigate and denounce dominant narratives, particularly those that use worn clichés to represent and present Andalusian identity. With this goal, she plunges into the realm of traditions, everyday life, rituals, religiosity, roles and festivals to reflect on these stereotypes, drawing on the emotions shared in such contexts and dramatically warping events to suit her purposes. Her modus operandi is defined by rhythm and surprise: a rhythm, the stereotype, that captivates and draws viewers in until they become active participants in the work; and the element of surprise, the sudden shock or awakening that forces spectators to rethink and question that in which they have been more or less willingly immersed.

As in all her performances, in *Bailaré sobre su tumba* (I Will Dance on Your Grave), the artist herself plays the female characters, pouring all of her creative force and energy into denouncing the role of women as the repositories for mandates of submission. Andrés Martín, a professional flamenco dancer, and Albarracín stamp their feet on a wooden platform. Dance is the medium that the artist has chosen to open our eyes to the cultural baggage attached to male-female roles. Thus, through different moments and variations in intensity, she metaphorically reveals the constructions and reconstructions that shape these gender relations.



**PEPE ESPALIÚ** Córdoba, 1955-1993

***Santo VI*, 1988**

Cuero cosido a mano, 10 x 42,5 x 35,5 cm.

***Santo VI*, 1988**

Lápiz conté sobre conglomerado, 72 x 58,5 cm.

***Four Provisional Suicides*, 1989**

*Cuatro suicidios provisionales*

Hierro y algodón, 269 x 101 x 30,5 cm.

***Carrying V*, 1992**

*Porteo V*

Pintura, hierro, 137 x 139 x 139 cm.

***Carrying VII*, 1992**

*Porteo VII*

Pintura, hierro, 137 x 180 x 44 cm.

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

La pieza *Four Provisional Suicides* (1989), que se ha incorporado recientemente como resultado del depósito efectuado por un coleccionista sevillano, se incluyó en la primera exposición individual de Espaliú en Nueva York, que se celebró en la galería Brooke Alexander, y continúa evocando las sensaciones frías y extremas a las que apela sin nombrar.

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



---

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

The piece entitled *Four Provisional Suicides* (1989), which entered the museum recently on long-term loan from a private collector in Seville, appeared in Espaliú's first solo show in New York at the Brooke Alexander Gallery, and today it continues to elicit the same cold, extreme sensations that are silently invoked in this work.

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

**MARTA MINUJÍN** Buenos Aires, Argentina, 1943

**MINUCODEs, 1968-2012**

Instalación: documentos, fotografías, vídeos 9' 47" y 16'

Procedente del *happening* y la *performance* de los años 60, trabajará en París y Nueva York implicando a diferentes públicos en sus acciones en la calle. Más tarde experimenta con el film, donde supera la narrativa lineal cinematográfica y los tradicionales límites espaciales de este para modificar tanto la relación como la reacción del espectador con las obras.

En *MINUCODEs* intentará explorar cómo se comportan distintos grupos sociales ante una misma situación. Para ello organizó en diferentes espacios de Nueva York cuatro fiestas. En ellas invitó a 80 personas pertenecientes a diversos ámbitos sociales y culturales. Durante estas fiestas, registradas en vídeo, se le pedía a ocho integrantes de cada grupo que pasaran a una habitación contigua, donde podían disfrutar de un espectáculo de luces y sonido.

Más tarde, en la sede de la Americas Society, Minujín realizó una instalación fílmica multiplicando las pantallas de proyección; en ellas se recreaba este show y se proyectaban las grabaciones que había hecho de las cuatro fiestas, de modo que los asistentes se podían ver y sentir como protagonistas y, al mismo tiempo, como testigos de este experimento de cine expandido.

---

An active member of the happening and performance art scene of the 1960s, Minujín worked in Paris and New York, involving different audiences in her street actions. She later went on to experiment with film, transcending the linear narrative structure and spatial boundaries of conventional cinema in order to alter the spectator's relationship and reaction to the works.

In *MINUCODEs*, she attempted to explore how different social groups reacted to the same situation by organizing four parties at different venues in New York to which she invited 80 individuals from different socio-cultural milieus. At these parties, recorded on video, eight members of each group were asked to step into an adjacent room to enjoy a light and sound show.

Later, at the headquarters of the Americas Society, Minujín created a film installation using multiple projection screens on which she recreated that show and played back the footage recorded at the four parties, allowing the guests to see and experience themselves as both protagonists and witnesses of this expanded cinema experiment.

**FRANCIS BACON** Dublín, Irlanda, 1909 - Madrid, 1992

***Seated figure*, 1983**

*Figura sentada*

Aguafuerte sobre papel, 101,5 cm x 71 cm.

***Study for Portrait of John Edwards*, 1987**

*Estudio para el retrato de John Edwards*

Aguafuerte sobre papel, 103,8 x 78,3 cm.

Su obra, de un personal expresionismo lleno de rabia, es una constante reflexión sobre la fragilidad del ser y sitúa al espectador ante la vulnerabilidad de la situación humana.

Entre sus influencias encontramos a Velázquez, Goya, Van Gogh o Munch y especialmente a Pablo Picasso, sobre quien llegó a declarar que lo despertó para la pintura. “En 1927 fui a ver una exposición de Picasso. Recibí tal choque que me dieron ganas de ser pintor”. De hecho, se le ha considerado continuador de los trabajos que el malagueño dejó abiertos en relación a la figuración y a la representación obsesiva del cuerpo humano.

*Seated figure* y *Study for Portrait of John Edwards*, son ejemplos de una obra constituida mayoritariamente por retratos y autorretratos en los que Bacon explora tanto la condición humana como la complejidad del espacio pictórico. En ellos presenta una figura generalmente masculina que se retuerce angustiosamente en un espacio cerrado, y que, aumentando la sensación de claustrofobia, se encuentra a su vez en el interior de una habitación.

---

Bacon's personal, rage-filled Expressionism made him one of the most original artists of the 20th century. True to his belief that the greatest art always returns the spectator to the vulnerability of the human situation, Francis Bacon's work is a constant reflection on the fragility of the being.

Among his influences are Velázquez, Goya, Van Gogh, Munch and especially Pablo Picasso, whom Bacon credited with awakening him to painting. “In 1927 I went to see an exhibition of Picasso. I was so blown away that it made me want to be a painter.” In fact, many believe that Bacon carried on the work which the Málaga-born artist had begun with regard to figuration and the obsessive depiction of the human body.

*Seated Figure* and *Study for a Portrait of John Edwards* are examples of an oeuvre that largely consisted of portraits and self-portraits, in which Bacon explored both the human condition and the complexity of the pictorial space. These pictures show a figure, usually male, writhing in anguish in a closed space which in turn is situated inside a room, thereby heightening the sense of claustrophobia.

**ÁNGELES AGRELA** Úbeda, 1966

**S/T, nº 13**

**S/T, nº 24**

**S/T, nº 110**

**S/T, nº 129**

**S/T, nº 134**

**S/T, nº 141**

2003-2005

Serie *La elegida*

Pintura acrílica sobre papel, 200 x 150 cm. c/u.

Artista multidisciplinar, se mueve con naturalidad por diferentes medios de expresión como el vídeo, la fotografía, la pintura o el dibujo, siendo ella misma protagonista y elemento fundamental de sus trabajos.

Con una clara atracción hacia lo corporal y todo aquello que lo rodea, ya sean sus envoltorios o sus complementos, desde hace años investiga sobre el artificio o el camuflaje como parte de la ficción que rodea la realidad. Para ello representa acciones cotidianas, narrativas, sugerentes y repletas de ironía que comienzan a ser elaboradas por su imaginación y se completan en la del espectador.

Recurriendo a técnicas propias de los medios de comunicación, la iconografía pop, y a la narratividad y al uso simbólico del color del mundo del cómic, en estas obras, pertenecientes a su serie *La elegida*, juega a identificar a superhéroes con artistas. Su objetivo será reflexionar con ironía sobre los comportamientos y los clichés que definen a los últimos como colectivo y entre los que, en la versión más romántica, encontramos la excentricidad, la exclusión, la vida atormentada o la autodestrucción.

---

This multidisciplinary artist moves easily through a variety of expressive media, including video, photography, painting and drawing. Agrela herself is the protagonist and central component of her works.

Motivated by an obvious attraction to the corporeal and everything, from packaging to accessories, that surrounds it, for years the artist has investigated artifice or camouflage as part of the fiction in which reality is enveloped. To this end, she performs ordinary, narrative, suggestive, irony-packed actions that begin to take shape in her imagination and are completed in that of the audience.

Using techniques borrowed from the mass media, pop iconography and the narrative style and symbolic use of colour typical of comic books, in these pieces from her series *La elegida* (The Female Chosen One) she plays at identifying artists with superheroes. Her aim is to offer an ironic reflection on the conduct and clichés that define artists as a collective, such as – according to the most romantic version – eccentricity, ostracism, tormented genius or self-destructive behaviour.

## CARRIE MAE WEEMS

### *Kitchen Table Portfolio*, 1990

#### *Porfolio de mesa de la cocina*

20 fotografías b/n

Gelatina de plata, 50,7 x 50,7 cm. c/u.

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

#### 1.

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

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

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

#### 2.

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

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

#### 3.

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

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

#### 4.

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

#### 5.

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

#### 6.

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

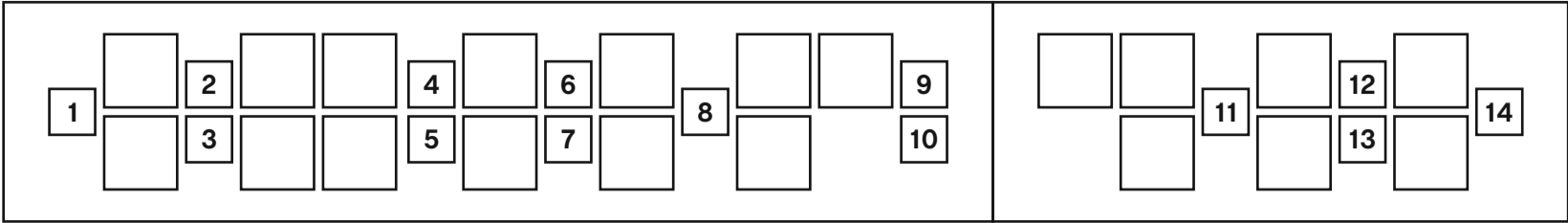
#### 7.

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

#### 8.

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

Te amo Porgy,  
no le dejes que me coja  
no le dejes que me maneje



con sus manos calientes.

Si puedes cuidarme,  
quiero estar aquí  
contigo para siempre  
y estaré contenta.

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

#### 9.

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

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

#### 10.

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

#### 11.

John y Mary sentados en un árbol  
b-e-s-á-n-d-o-s-e.

Primero aparece el amor, luego el matrimonio;  
después aparece Mary con el cochecito del bebé.

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

#### 12.

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

#### 13.

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

*Un día él colocó una caja de cerillas en su ropa.*

*Era tiempo de reservar,*

#### 14.

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

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

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