

# ARTE Y CULTURA

## EN TORNO A 1992

PILAR ALBARRACÍN  
EMILIO AMBASZ  
MARÍA CAÑAS  
MARK DION  
PATRICIA ESQUIVIAS  
ANDREA FRASER  
CURRO GONZÁLEZ  
RENÉE GREEN  
ROGELIO LÓPEZ CUENCA / ELO VEGA  
JOSÉ MIGUEL DE PRADA POOLE  
FRED WILSON

El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo se complace en invitarle a la inauguración de la exposición

## ARTE Y CULTURA

### EN TORNO A 1992

que tendrá lugar el jueves 16 de marzo de 2017, a las 20 h.

Espacio: Claustro Norte  
Fecha: 17 de marzo - 24 de septiembre 2017



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo  
CONSEJERÍA DE CULTURA

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo  
Cartuja de Santa María de las Cuevas  
Avda. Américo Vespucio, 2. Isla de la Cartuja - 41092 SEVILLA  
Tel. (34) 955 037 070 | Fax (34) 955 037 052 | actividades.caac@juntadeandalucia.es  
www.caac.es

# ARTE Y CULTURA EN TORNO A 1992

Pilar Albarracín • Emilio Ambasz • María Cañas  
• Mark Dion • Patricia Esquivias • Andrea Fraser  
• Curro González • Renée Green • Rogelio López Cuenca / Elo Vega  
• José Miguel de Prada Poole • Fred Wilson

La antigua Cartuja de Santa María de las Cuevas, posteriormente fábrica de cerámica y hoy Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, fue sede de la principal exposición que se realizó durante la Exposición Universal de Sevilla de 1992, que se tituló *Arte y cultura en torno a 1492* y que presentó una selección de obras y piezas de diferentes disciplinas y estilos fechadas alrededor de aquel año. La Expo'92 coincidió con los 500 años del “descubrimiento” de América y por esa efeméride el tema de la Exposición Universal fue *La era de los descubrimientos*. La vinculación de la ciudad de Sevilla con la dominación colonial de Latinoamérica se mantuvo a lo largo de siglos por ser el puerto de acceso del comercio entre América y Europa.

Tomando como punto de partida estas circunstancias se ha trabajado en varias líneas que intentan confluir en este proyecto expositivo. Primero, se hace una mención específica a la Expo que pudo haber sido y no fue, por medio del proyecto de Emilio Ambasz, y a la Expo que sí fue pero que ya no es a través del Palenque de José Miguel de Prada Poole. Segundo, se busca una breve revisión del panorama artístico y cultural en torno al año 1992. Para ello se parte del libro *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, de Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Hal Foster y Benjamín Buchloh, que dedica el año 1992 a la crítica institucional y a artistas que cuestionan el museo como lugar de difusión de ideas y su relación con el colonialismo. En este capítulo aparecen citados trabajos de los artistas Fred Wilson, Andrea Fraser, Renée Green y Mark

Dion, de los cuales se exhiben ahora algunas de esas obras o bien otras de esos años. Al mismo tiempo, ante la falta histórica de interés de los artistas españoles y andaluces por estas cuestiones, se ha invitado a Patricia Esquivias, María Cañas, Rogelio López Cuenca y Elo Vega a producir proyectos específicos en relación al colonialismo y la Exposición Universal del 92. En esa revisión de la época también se recogen trabajos de Curro González y Pilar Albarracín realizados entonces que hablan del contexto artístico, cultural y social local.

Por otro lado, en los últimos años se ha emprendido la tarea de revisar algunos de los fantasmas que habitan nuestro espacio y que cuentan con una dilatada historia a través de colecciones raras que aquí se conservan y que no habían sido expuestas aún. Siempre en diálogo o discusión con obras de arte contemporáneo, en esta ocasión se exhiben dos conjuntos muy ligados con el objeto de este proyecto: la colección de regalos recibidos durante el 92 y el archivo audiovisual de dicho acontecimiento. Al exhibirlos se pretende no sólo que puedan ser conocidos, sino también entablar un conversación no exenta de conflicto con la crítica institucional y lo que propusieron en esos años los artistas citados en *Arte desde 1900*, junto a los nuevos proyectos ahora producidos para esta ocasión. Por tanto, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, coincidiendo con el 25 aniversario de la primera exposición que se organizó en su sede en 1992, presenta un proyecto que indaga críticamente sobre acontecimientos y celebraciones que tienen la razón de ser en su relación con el colonialismo.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo  
CONSEJERÍA DE CULTURA

Claustrón Norte  
17 MAR. – 24 SEP. 2017  
www.caac.es

# ART AND CULTURE AROUND 1992

Pilar Albarracín • Emilio Ambasz • María Cañas  
• Mark Dion • Patricia Esquivias • Andrea Fraser  
• Curro González • Renée Green • Rogelio López Cuenca / Elo Vega  
• José Miguel de Prada Poole • Fred Wilson

The former Carthusian Monastery of Santa María de las Cuevas, later a ceramics factory and now home to the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, was the main venue of *Art and Culture around 1492*, an exhibition held during the 1992 World's Fair in Seville which featured selected works and pieces from different disciplines and styles practised at that moment in history. As Expo'92 coincided with the 500th anniversary of the "discovery" of America, the theme of that world's fair was *The Age of Discovery*. The city of Seville was closely linked to the colonial domination of Latin America for centuries, as the gateway of commerce between Europe and the Americas.

These circumstances serve as the springboard for several different lines of investigation that converge in this exhibition project. The first takes a look at the Expo that could have been but wasn't, in the form of Emilio Ambasz's unrealized plan, and the Expo that was but no longer is, embodied by José Miguel de Prada Poole's Palenque pavilion. The second offers a brief survey of the artistic and cultural scene around the year 1992. The conceptual point of departure for this review is the book *Art since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, by Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Hal Foster and Benjamin Buchloh, which describes 1992 as the year of institutional critique and artists who questioned the museum as a place for the dissemination of ideas and its relationship with colonialism. That chapter mentions several works by Fred Wilson, Andrea Fraser, Renée Green and Mark

Dion, artists who are represented here by some of those pieces or others produced around that time. Additionally, the historical lack of interest in these themes among Spanish and Andalusian artists has been remedied by inviting Patricia Esquivias, María Cañas, Rogelio López Cuenca and Elo Vega to produce site-specific projects related to colonialism and Expo'92 Seville. This retrospective survey also features works made around that time by Curro González and Pilar Albarracín which address the local artistic, cultural and social context.

Finally, in recent years we have begun to converse with some of the ghosts that haunt our centuries-old home and uncover the rich history of rare collections held here which have never been publicly exhibited before, always in dialogue or debate with contemporary works of art. On this occasion, two collections closely linked to the central theme of this project will be presented: assorted gifts received in 1992, and the Expo's audiovisual archives. Our aim in exhibiting these memorabilia is to make them known to the public, but we also hope they will trigger a stimulating and potentially heated debate related to institutional critique and the proposals of those artists quoted in *Art since 1900* alongside new projects produced especially for this occasion. With this project, the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo celebrates the 25th anniversary of the first exhibition held at its new home in 1992 by presenting a timely critical revision of events and celebrations rooted in our colonialist past.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo  
CONSEJERÍA DE CULTURA

North Wing  
MAR. 17 – SEP. 24. 2017  
[www.caac.es](http://www.caac.es)

**EMILIO AMBASZ** (Ciudad de Resistencia, Argentina, 1943)

## **Plan maestro para la Exposición Universal de 1992, Sevilla, diseñado en 1986**

Master plan for the 1992 Universal Exposition, Seville, designed in 1986

2 paneles de 100 x 100 cm

2 paneles de 50 x 100 cm

1 panel de 75 x 50 cm

CORTESÍA DE EMILIO AMBASZ

La propuesta de Ambasz para la Exposición Universal de Sevilla es un claro ejemplo de lo que pudo haber sido y no fue. Una propuesta diferente y transformadora tanto del presente inmediato como de un futuro que, lamentablemente, no fue. El 15 de julio de 1986 se producía el fallo del concurso de ideas para la ordenación del recinto de la Expo '92 de Sevilla, cuyo primer premio recayó en dos proyectos empatados y de diseño radicalmente distinto, el de José Antonio Fernández Ordóñez y el de Emilio Ambasz. Al final, se elaboró un proyecto síntesis que no tenía nada que ver con ninguno de los dos premiados, aunque se tomaron algunos elementos de los dos, pues para los ejecutores de la propuesta que se llegaría a materializar el de Ambasz tenía “valores paisajísticos y medioambientales ineludibles que consideraron suficientemente importantes y necesarios de mantener”.

Ambasz diseñó un proyecto basado en el agua y las sombras, con colinas artificiales, lagunas con pabellones flotantes, transportes en *ferrys* y *vaporetos*, niebla artificial y un gran globo del que colgaría una carabela como símbolo de la Expo. Ideó un gran parque suburbano para la posteridad, pero finalmente de éste solo se ejecutó uno de los lagos, de menor dimensión, y algún elemento suelto.

Como el propio Ambasz comenta: “La historia de las exposiciones universales enseña que la mayor parte de ellas han dejado atrás solo ruinas: calles, edificios, puentes, monocarriles, etc. Este proyecto –que cubre varios centenares de acres de una isla del Guadalquivir– ganó el primer premio en un concurso internacional por invitación, debido a la original solución que propuso para este problema: construir en el 92 lo que la ciudad de Sevilla necesitaría urbanísticamente a partir del 93. El plan general preveía tres amplias lagunas en las cuales se llevaban a cabo la mayor parte de las iniciativas. Todos los pabellones de la exposición eran flotantes y terminada la exposición, podían eliminarse dejando sólo un magnífico parque jardín que sería de propiedad pública aún por mucho tiempo. Este enfoque eliminaba completamente la necesidad de construir cimientos enterrados, evitando además la carrera del último minuto para construir otras calles y servicios. Con este proyecto, los únicos edificios construidos serían los que posteriormente se destinarían a centro administrativo de la Universidad de Sevilla, estructura de

la cual la ciudad tenía extrema necesidad. El agua simboliza el esencial lazo de comunicación entre España y el Nuevo Mundo. La superficie se enfría gracias a la sombra de los numerosos árboles y al vapor de aire frío distribuido por las copas más altas de los árboles. Significativamente divergente de los tradicionales proyectos para exposiciones, este proyecto interpretaba eficazmente el tema de la Exposición de 1992, la Era de los Descubrimientos, y el énfasis que el mismo pone en la innovación a lo largo de la historia”.

Ambasz's design for the World's Fair in Seville is a clear example of what might have been but never was. His ground-breaking proposal had the potential to transform the present and build a future that unfortunately never materialized. On 15 July 1986, the jury announced its decision on the competition of ideas for designing the grounds of Expo '92 Seville. Two projects with radically different designs tied for first place: one by José Antonio Fernández Ordóñez, and another by Emilio Ambasz. However, the final plan bore no resemblance to either of the winning projects, although it borrowed elements from both, as the authors of the project that was ultimately used felt that Ambasz's plan had “indispensable value in certain landscaping and environmental aspects which we feel it is important and necessary to preserve”.

Ambasz designed a plan based on water and shade, with manmade hills, lagoons with floating pavilions, ferries and water taxis for transport, artificial fog and a large globe hanging from a caravel as a symbol of the Expo. He conceived a vast suburban park for posterity, but in the end the grounds only included one lagoon, smaller than what he had envisioned, and a few of his other ideas.

As Ambasz explained, “The history of world's fairs shows that most have left nothing but ruins in their wake: abandoned streets, buildings, bridges, monorails, etc. This project, which covers several hundred acres on an island in the River Guadalquivir, won first prize in an international invitational competition because of the original solution it offered to this problem: it proposed to build something in 1992 that would meet the urban development needs of the city of Seville after 1993. The master plan called for three large lagoons on which most of the structures would be erected. All of the Expo pavilions would be floating buildings, and after the fair ended they could be removed, leaving a splendid garden/park that could be used and enjoyed by the public for many years to come. This approach completely eliminated the need to dig deep foundations and would also avoid the last-minute rush to finish streets and other ground facilities. With this project, the only permanent structures would later become an administrative centre for the University of Seville, something the city desperately needed at the time. Water symbolizes the vital link between Spain and the New World. The surface is cooled by the shade of numerous trees and cold mist trickling down from the highest tree-tops. This project, representing a radical divergence from conventional world's fair designs, effectively interpreted the theme of the 1992 Exposition, the Age of Discovery, and its emphasis on innovation throughout history.”

**JOSÉ MIGUEL DE PRADA POOLE** (Valladolid, 1938)

***El Palenque***

*The Palenque*

Vistas del Palenque durante la construcción y durante la Expo '92

Vídeo, color, sin sonido, 5' 39"

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Croquis de alzado general. Lápiz sobre papel, 62 x 22 cm

Croquis de alzado general. Lápiz sobre papel, 54 x 22 cm

Perspectiva isométrica. Copia en papel, A1

Alzado general. Copia en papel, A1

Sección general A y B. Tinta sobre papel vegetal, A1

Sección general E, F y G. Tinta sobre papel vegetal, A1

Sección general H y I. Tinta sobre papel vegetal, A1

Perspectivas varias. Tinta sobre papel vegetal, A1

Planta plaza. Tinta sobre papel vegetal, A1

CORTESÍA DE JOSÉ MIGUEL DE PRADA POOLE

El Palenque fue una de las construcciones más representativas de la Expo '92. Fue obra de José Miguel de Prada Poole, Premio Nacional de Arquitectura de 1975 por Hielotrón, también realizada en Sevilla. Ambas, ejemplos de arquitectura avanzada, desaparecieron físicamente con el tiempo, aunque son recordadas por su innovación conceptual, formal y técnica. El Palenque es uno de los ejemplos más característicos de una Expo que sí fue y que, desafortunadamente, ya no es. Su forma visionaria de ver la arquitectura, a la que reivindica como mediadora de utopías, se plasma en este proyecto, una especie de plaza pública concebida como una carpa formada por multitud de conos, con un escenario de 500 m<sup>2</sup> rodeado de fuentes y gradas con capacidad para 1.500 espectadores sentados y 4.000 de pie. En este edificio se celebraron, entre otras actividades, los actos de los días oficiales de los participantes en la Expo.

Inicialmente la cubierta fue concebida como una lona transparente y la temperatura en su interior se controlaría por pulverizadores de agua manejados por ordenador. Sin embargo, el proyecto se modificó hasta darle la fisonomía que conocemos. A pesar de los cambios, el recinto contó con una tecnología muy innovadora para su momento, que permitía disminuir de manera significativa su temperatura interior respecto al intenso calor que soporta Sevilla durante los meses de verano.

Su uso se prolongó durante varios años para la celebración de conciertos y eventos culturales, hasta que en junio de 2007 fue derribado con la idea de hacer un edificio de oficinas en su lugar. A fecha de hoy ninguna de las diferentes propuestas se han materializado y el solar sigue vacío.

The Palenque was one of the most iconic structures at Expo '92. It was the brainchild of José Miguel de Prada Poole, winner of the 1975 National Architecture Prize for the Hielotrón complex, also built in Seville. Both of his cutting-edge architectural creations have since disappeared, but they are still remembered for their conceptual, formal and technical innovation. The Palenque is one of the most characteristic examples of an Expo that was and, regrettably, is no longer. Prada Poole's visionary understanding of architecture as an agent of possible utopias is made manifest in this project, a kind of public square under a huge awning consisting of numerous cones, with a 500-square-metre stage area surrounded by fountains, tiered seating for 1,500 spectators and standing room for another 4,000 people. This building hosted various activities, including the ceremonies for each Expo participant's official theme day.

The original design called for a transparent tarpaulin roof with a computerized sprinkler system to control indoor temperature. However, the plans were later altered to give the Palenque its final familiar shape. Despite these changes, the pavilion's technology was still highly innovative at the time, with an efficient system that kept the interior pleasantly cool even in the blazing heat of Seville's long summer months.

After the Expo, it was used for several years to host concerts and cultural events. In June 2007 it was finally demolished with the idea of erecting an office building in its place. None of the different plans proposed have materialized to date, and the plot remains empty.



**RENÉE GREEN** (Cleveland, Ohio, EE.UU., 1959)

***Mise en Scène : Commemorative Toile***, 1993

*Puesta en escena: tela conmemorativa*

Instalación compuesta por 6 sillas, 3 cajas acústicas, un taburete, alfombras y papel pintado. Medidas variables

COLECCIÓN PRIVADA, VIENA. DEPÓSITO EN LA NEUE GALERIE GRAZ, UMJ, AUSTRIA

La producción artística y ensayística de Renée Green podría ser descrita, tal y como ella misma señala, como una “indagación artística y cultural en lo que ya se ha hecho y lo que hoy se puede hacer o imaginar en un mundo transcultural”. Ha trabajado en diferentes medios como películas y vídeos, ensayos y escritos, instalaciones, arquitectura, obras sonoras, etc. Su obra ha sido expuesta en museos, bienales y festivales de todo el mundo como el MoCA de Los Ángeles, la Secesión de Viena, la Fundación Tàpies, el Centro Georges Pompidou de París o las bienales del Whitney (Nueva York), Venecia, Estambul, Documenta de Kassel o la 2ª Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla.

En esta pieza Green diseñó una tela francesa característica del siglo XVII para crear de forma muy sutil un fuerte mensaje sobre la clase social, la raza y el esteticismo. A partir de este familiar diseño histórico-narrativo, hizo pequeños cambios en los dibujos que solían tener estas y utilizó imágenes del libro *The Image of the Black in Western Art* (La imagen del negro en el arte occidental), de 1989. Las habituales escenas bucólicas que se esperan en este tipo de tejidos aparecen junto a imágenes de la América anterior a la Guerra de Secesión y la Europa colonial, de forma que sobre el fondo blanco se alternan las flores rosas con imágenes de negros revolucionarios haitianos que cuelgan a oficiales franceses. Green utilizó esta tela para tapizar sillas, taburetes, *chaise longues* y para fabricar papel pintado y cortinas y presentó una instalación que evoca los elegantes salones franceses de los museos de la época, pero que esconde su sentido y mensaje en las escenas de la tela. Como la propia artista indica, uno de los objetivos de su obra es “facilitar un proceso de autoreflexión con respecto a historias diferentes y modos de ver alternativos”. En este caso, su *Mise en Scène* (Puesta en escena) es un recordatorio de las realidades simultáneas que se dieron en este período histórico de nuestro pasado colectivo. Sin embargo, una de ellas ha sido transmitida en los libros de historia y la otra ha sido conscientemente silenciada.



Renée Green has described her experimental creative work as an “artistic and cultural exploration of what has been done and what can now be made or imagined in a transcultural world”. She has worked with a variety of media: films and videos, essays and texts, installations, architecture, sound art, etc. Her work has been exhibited at museums, biennials and festivals across the globe, including the MoCA Los Angeles, the Vienna Secession, Fundació Tàpies, Centre Georges Pompidou, Paris, the Whitney (New York), Venice and Istanbul biennials, dOCUMENTA Kassel and the 2nd International Biennial of Contemporary Art of Seville.

For this piece, Green designed a typical 17th-century French *toile* or upholstery fabric to make a highly-charged yet subtle commentary on social class, race and aestheticism. Starting with that familiar historic, narrative fabric design, Green made small changes to the figural vignettes of the *toile*'s decorative patterning, replacing them with images from the 1989 book *The Image of the Black in Western Art*. The typical bucolic scenes from the original fabric thus appear side by side with scenes from antebellum America and colonial Europe, and delicate pink flowers alternate on the white ground with images of black Haitian revolutionaries hanging French officers on the gallows. With this altered fabric, Green upholstered chairs, stools and chaise lounges and made wallpaper and curtains, with which she then created an arrangement reminiscent of elegant French salons in period museums but with a hidden message and meaning in the scenes depicted on the cloth. As the artist has admitted, one of her aims is to “help people think about themselves in relation to different histories and alternative ways of seeing”. In this case, her *Mise en Scène* is a reminder of realities which existed simultaneously during that historic period of our shared past: one has been enshrined in history books, while the other has been deliberately silenced.

**ANDREA FRASER** (Billings, Montana, EE.UU., 1965)

***May I Help You?***, 1991

*¿Puedo ayudarle?*

*Performance* en colaboración con la instalación de Allan McCollum de 100 *Plaster Surrogates* en el American Fine Arts, Co., de Nueva York (12 de enero – 2 de febrero de 1991)

Vídeo, color, sonido, 20' 07"

Performers: Ledlie Borgerhoff, Kevin Duffy y Randolph Miles

Cámara: Merrill Aldighieri

Iluminación y sonido: Joe Tripician

Edición: Andrea Fraser y Joe Tripician

Producción: Andrea Fraser y American Fine Arts, Co., de Nueva York

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y GALERIE NAGEL DRAXLER, COLONIA/BERLÍN

El vínculo entre el análisis y la crítica institucional es una constante en la obra de la artista Andrea Fraser, cuyas conocidas *performances* permiten al espectador inmiscuirse en el tejido social y cultural del mundo del arte. A través de un diálogo constante en forma de monólogos, Fraser explora el funcionamiento estructural de las condiciones políticas o sociales que engloban la visión del sistema artístico, provocando así la autoconciencia crítica del público.

En *May I Help You?* la artista disecciona los mecanismos que convierten el arte en un legitimador de jerarquías sociales. En ella “colabora” con el artista estadounidense Allan McCollum y su conocida serie *Plaster Surrogates* (1982-84), que estuvo en 1991 expuesta en el American Fine Arts, Co. de Nueva York. En esta muestra, los visitantes son recibidos por actores contratados *ad hoc* para la *performance*. La asistente principal, que destaca por su cercanía y entusiasmo, los guía a través de la instalación de McCollum, analizando varios de los 100 cuadros aparentemente idénticos del artista, actuando y desarrollando todo un elenco de personalidades dentro del mundo del arte: desde el crítico experto, pasando por el coleccionista, el marchante o el *amateur*. A lo largo de la visita, la protagonista va cambiando de registro y se dirige al visitante desde una posición retórica, deleitándose frente a lo contemplado, pasando por una postura objetiva como tasadora o actuando como visitante inexperto que se siente desplazado por el mundo del arte. Las piezas allí expuestas funcionan como catalizadores críticos de identidades y discursos, y sirven a Andrea Fraser para distinguir y proponer un análisis de lo que es considerado real y artificioso, para poner de relieve la estructura social de la estética y el valor que ésta produce. Así, la artista utiliza la estrategia, repetida en posteriores proyectos, del uso de diferentes voces, buscando no sólo exponer posiciones particulares, sino también manifestar el tejido relacional resultante entre ellas.

Institutional analysis and critique is a constant in the oeuvre of artist Andrea Fraser, whose well-known performances allow spectators a glimpse of the social and cultural undercurrents in the art world. Through a steady stream of monologues, Fraser explores the structural underpinnings of political or social conditions that shape the perspective of the art establishment, thus activating a sense of critical self-awareness in her viewers.

In *May I Help You?* the artist dissects the mechanisms that have allowed art to legitimize social hierarchies. She “collaborated” in this piece with American artist Allan McCollum and his famous *Plaster Surrogates* (1982-84), a series exhibited at the American Fine Arts, Co., New York, in 1991. Visitors to the show are received by actors hired specifically for the performance. The friendly, enthusiastic head assistant guides them through McCollum’s installation, commenting on several of the artist’s 100 seemingly identical pictures while playing a whole cast of characters in the art world, from expert critic and collector to dealer and amateur art lover. In the course of the tour, the guide alters her attitude and tone: addressing visitors from a rhetorical standpoint, gushing over a particular piece, offering an objective assessment as an appraiser, or acting like an inexperienced visitor who feels out of place in the art world. The works on display serve as critical catalysts of multiple identities and discourses, and Andrea Fraser uses them to reveal and analyse what is considered real or contrived in order to underscore the social structure of aesthetics and the value system it generates. Fraser uses the strategy of putting on different voices, repeated in later projects, not only to expose certain positions but also to visibilize the web of interrelations they weave.

**ANDREA FRASER** (Billings, Montana, EE.UU., 1965)

***Museum Highlights: A Gallery Talk***, 1989

*Indispensables del museo: una visita guiada*

*Performance* en el Philadelphia Museum of Art, Filadelfia

Vídeo, color, sonido, 29' 28"

Cámara: Merrill Aldighieri

Iluminación y sonido: Joe Tripician

Edición: Andrea Fraser y Joe Tripician

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y GALERIE NAGEL DRAXLER, COLONIA/BERLÍN

En la obra *Museum Highlights: A Gallery Talk*, Andrea Fraser protagoniza una *performance* en la que una falsa guía de museo llamada Jane Castleton realiza una visita guiada en el Philadelphia Museum of Art. Vestida con lo que podría ser el uniforme oficial, Castleton se presenta como “invitada, voluntaria y artista” hablando directamente a la cámara, a la vez que guía al espectador a través de los espacios del museo.

Aparte del discurso convencional que normalmente compone una visita guiada, en el cual se hace una introducción a la historia de la institución y su colección, la protagonista comparte sus pensamientos e impresiones sobre los baños, el guardarropa, la taquilla o la tienda del propio museo, a la vez que divaga y se pronuncia de forma apasionada sobre temas de índole político y social.

Fraser, a través del lenguaje, parodia los guiones convencionales llevados a cabo por los guías de los museos. De este modo, Castleton enfatiza y reacciona de forma exagerada ante los elementos que se va encontrando a lo largo de la visita, mientras obvia, más de lo esperado, las obras de arte que el museo alberga. A lo largo del recorrido encontramos una extraña disyuntiva entre lo que la guía nos dice y los objetos a los que se refiere. La protagonista actúa como “un único individuo con cualidades únicas” y recurre a cuestiones de gusto personal sobre la noción de belleza o elegancia, dignidad y orden en las obras de arte.

*Museum Highlights: A Gallery Talk* desarrolla una visión particular de la historia social de los museos de arte en los Estados Unidos centrándose en las relaciones entre clase, gusto, filantropía y políticas sociales, desarrolladas no solamente en los museos, sino también en el sistema cultural oficial.

In the performance *Museum Highlights: A Gallery Talk*, Andrea Fraser leads a guided tour of the Philadelphia Museum of Art in the guise of a fictional docent named Jane Castleton. Wearing what might well be the official uniform, Castleton introduces herself as “a guest”, “a volunteer” and “an artist”, speaking directly to the camera as she guides spectators through the galleries.

Alongside conventional elements of a gallery tour, such as the history of the institution and its collection, Castleton offers her thoughts on other facilities like the toilets, cloakroom, admissions desk or museum shop, interspersed with passionate digressions on other political and social issues.

The language Fraser employs is a parody of the standard scripts followed by museum guides. Her alter ego Castleton lavishes exaggerated and extensive praise on the items she encounters during the tour while unexpectedly ignoring or glossing over the supposed highlights: the works of art housed in the museum. Throughout the itinerary, there is often a strange disjuncture between the docent’s comments and the objects she is describing. Castleton acts like “a unique individual with unique qualities” and repeatedly returns to questions of personal taste with regard to the beauty, grace, dignity and order that she feels artworks should embody.

*Museum Highlights: A Gallery Talk* offers a different perspective on the social history of art museums in the United States, focusing on the associations between class, taste, philanthropy and social policy that exist in both museums and the official cultural system.

**ANDREA FRASER** (Billings, Montana, EE.UU., 1965)

***Welcome to the Wadsworth: A Museum Tour***, 1991  
*Bienvenidos al Wadsworth: una visita por el museo*

*Performance* en el Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut

Vídeo, color, sonido, 26' 12'

Cámara y sonido: Victor Velt

Edición: Andrea Fraser y Victor Velt

Producción: Andrea Fraser y el Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y GALERIE NAGEL DRAXLER, COLONIA/BERLÍN

Andrea Fraser estructura su trabajo en torno a prácticas y protocolos museísticos como las visitas guiadas o los discursos de bienvenida, estos últimos muy frecuentes en los museos norteamericanos. Sus *performances* comienzan de forma lógica para convertirse progresivamente en discusiones sobre tópicos excéntricos o comportamientos sociales considerados tabú.

Su estrategia de contextualizar la obra desde “dentro” de las actividades habituales en un museo, le permite pensar en el arte desde un punto de vista más cotidiano, no como una actividad especial y minoritaria sino como una práctica social que produce y transforma conocimiento en el día a día. Para Fraser, la educación es uno de los ámbitos donde dicho conocimiento discurre y es por ello que las visitas guiadas son un formato idóneo para presentar y desarrollar su discurso artístico.

En *Welcome to the Wadsworth*, la protagonista realiza un *tour* por uno de los museos de artes decorativas, arte antiguo, moderno y contemporáneo con más años de historia de los Estados Unidos, el Wadsworth Atheneum situado en Hartford, Connecticut, fundado en 1842. En lugar de conducir a los visitantes al interior del edificio y visitar sus colecciones, la artista-guía los pasea alrededor del mismo, dirigiendo sus explicaciones y reflexiones hacia la relación existente entre el centro, el pasado colonial de la ciudad de Hartford con su legado histórico y la vida cotidiana de la urbe actual. En su discurso reproduce informes anuales reales de la institución y cita directamente publicaciones oficiales en las cuales ésta se da a conocer a su público.

A lo largo de su monólogo, Fraser analiza la forma en la que un centro como el Wadsworth Atheneum puede representar a una cultura supuestamente homogénea en un contexto fracturado por dialécticas de raza, etnia y clases socioeconómicas. La protagonista comienza el diálogo como artista invitada ajena al museo, para después identificarse gradualmente a medida que la *performance* avanza, con las primeras familias que lo fundaron y que siguen apoyando a la institución para dar voz a los “valores y sueños” que contribuyeron a hacer de Connecticut uno de los estados más segregados económica y racialmente de los Estados Unidos de América.

Andrea Fraser structures her work around museum practices and protocols such as gallery talks and the welcome speeches frequently given at American institutions. Her performances start out rationally, but they gradually devolve into discussions of eccentric topics or taboo social behaviours.

The strategy of inserting her work in the context of ordinary activities at a museum allows Fraser to examine art from a more ordinary perspective, not as a special activity for a minority but as a broad social practice that produces and transforms knowledge on a daily basis. Fraser sees education as a field where that knowledge flows freely, making guided tours an ideal format for presenting and deploying her artistic discourse.

In *Welcome to the Wadsworth*, the main character gives a tour of one of the oldest museums of decorative, modern and contemporary art in the United States, the Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut, founded in 1842. Instead of leading visitors inside the building to view its collections, the artist/guide takes them around it, offering explanations and commentaries that direct their attention to the museum's relationship with Hartford's colonial past and the legacies of that history for daily life in the modern city. She uses the museum's actual annual reports in her talk and quotes from official publications in which that information is made available to stakeholders.

In the course of her monologue, Fraser analyses how an institution like the Wadsworth Atheneum can represent a supposedly homogeneous culture in a context fractured by racial, ethnic and socio-economic divisions. The artist begins her talk as an outsider, but she gradually develops her identification with Hartford's "first families" who founded and continue to support the museum, articulating the "values and dreams" that helped to make Connecticut one of the most economically and racially segregated states in the USA.



**ROGELIO LÓPEZ CUENCA y ELO VEGA** (Málaga, 1959 y Huelva, 1967)

*Dark Places*, 2017  
*Lugares oscuros*

Instalación, impresiones fotografías y videos

OBRA PRODUCIDA CON LA AYUDA DEL CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

**“El descubrimiento de los yacimientos de oro y plata en América, el exterminio, la esclavización y el sepultamiento de la población indígena en las minas, la conquista y el saqueo de las Indias Occidentales, la transformación de África en reserva de caza comercial de pieles negras, marcan el idílico amanecer de la era de la producción capitalista”.**

Karl Marx, *El Capital*

Tras el descubrimiento de América en 1492, Sevilla se convirtió en el centro económico de la red comercial de la Monarquía española. Las huellas del esplendor de aquella *nueva Roma* jalonan todavía la ciudad.

**“El botín como es costumbre, es arrastrado en medio del desfile triunfal. Se le conoce como patrimonio cultural (...) y tiene un origen que no puede ser pensado sin horror. Su existencia se debe no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie”.**

Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*

El imaginario de España como estado-nación se construye sobre su autopercepción como imperio. Los macroeventos del 92 recurrirán a las mismas estrategias utilizadas desde el siglo XIX (guerras coloniales, *desastre* del 98, hispanoamericanismo, Exposición Iberoamericana, nostalgia imperial franquista) para conmemorar, movilizar y monumentalizar las gestas y los héroes del pasado como instrumento de legitimación de sus propios intereses por parte de las élites, y como dispositivo de producción de sentido para sus proyectos de futuro.

“The discovery of gold and silver in America, the extirpation, enslavement and entombment in mines of the aboriginal population, the beginning of the conquest and looting of the East Indies, the turning of Africa into a warren for the commercial hunting of black-skins, signalled the rosy dawn of the era of capitalist production”.

Karl Marx, *Capital*, Volume I

After the discovery of America in 1492, Seville became the financial hub of the Spanish monarchy’s vast trade empire. Even today, the city retains countless vestiges of the splendour and prosperity of that “New Rome”.

“The spoils are, as was ever the case, carried along in the triumphal procession. They are known as the cultural heritage, and it is part and parcel of a lineage which cannot be contemplated without horror. It owes its existence not only to the toil of the great geniuses, who created it, but also to the nameless drudgery of its contemporaries. There has never been a document of culture, which is not simultaneously one of barbarism”.

Walter Benjamin, *On the Concept of History*

The image of Spain as a nation-state was built on its perception of itself as a powerful empire. The macro-events of 1992 relied on the same strategies used since the 19th century (colonial wars, the “Disaster of ‘98”, Hispanic-Americanism, the Ibero-American Exhibition, the imperial nostalgia of the Franco era) to commemorate, mobilize and glorify the great deeds and heroes of the past as a means of legitimizing the elite’s own private interests and giving meaning to their plans for the future.

**PATRICIA ESQUIVIAS** (Caracas, Venezuela, 1979)

***A dónde irá veloz***, 2017

*Whither to so swiftly*

Vídeo, color, sonido, 20'

CORTESÍA DE LA ARTISTA

En 1992, Juan Siles Aguilera, ingeniero agrónomo mexicano, firmó un documento en el que cedía durante 99 años al Ayuntamiento de Sevilla, el cactus gigante que él se había encargado de traer desde México para mostrar en el pabellón mexicano de la Expo de Sevilla. El cardón ha sobrevivido, como algunos otros elementos de la Expo, 25 años, pasando a formar parte de un paisaje cargado de símbolos en los que se va olvidando lo que representan.

En este proyecto, Esquivias continúa la línea metodológica de sus últimos trabajos: la búsqueda de los protagonistas de la historia. En este caso, aquellos que, en su momento, dieron forma a ese paisaje y a quienes luego han formado un vínculo con él.

Patricia Esquivias presenta un vídeo en el que se dirige a Siles Aguilera de un modo personal. Un proyecto que es a la vez un homenaje y una re-contextualización de su trabajo.

También presenta un póster en el que une el trabajo del periodista/cronista Enrique Barrera Estrada y del artista residente en Sevilla Jorge Yeregui. En el año 1992 Barrera autoeditó el libro *Un cactus milenario* que cuenta en detalle y con mucho cariño la historia del “cactus embajador”. En una cara del póster se presenta una versión abreviada del libro. En la otra, podemos ver una foto del cactus en Sevilla en el año 2009 tomada por Jorge Yeregui. Yeregui se planteó trabajar con el cactus pero finalmente realizó la obra *Sitescape* y el cactus quedó en sus archivos.

In 1992, the Mexican agricultural engineer Juan Siles Aguilera signed a contract with Seville City Council in which he transferred ownership of the giant cactus he had brought from Mexico to display in the Mexican Pavilion at Expo '92 to the city for a period of 99 years. Like several other Expo elements, the cactus has survived for 25 years and become part of a landscape dotted with symbols whose significance is slowly fading from memory.

In this project, Esquivias applies the same methodology used in her recent works: actively seeking out the protagonists of history. In this case she focuses on those who originally shaped the Expo landscape and have later forged a bond with it. Patricia Esquivias presents a video where she addresses Siles Aguilera in a very personal way, paying tribute to and re-contextualizing his work.

She also presents a poster combining the work of chronicler/journalist Enrique Barrera Estrada and Seville-based artist Jorge Yeregui. In 1992, Barrera released a self-published book entitled *Un cactus milenario*, which tells the story of the “ambassadorial cactus” with great affection and in minute detail. One side of the poster shows an abbreviated version of that book, and on the other we see a photo of the cactus taken by Jorge Yeregui in Seville in 2009. Yeregui considered working with the cactus, but he ended up creating *Sitescape* instead and the cactus was filed away for future reference.

**PILAR ALBARRACÍN** (Aracena, Huelva, 1968)

***Sin título (Sangre en la calle)***, 1992

*Untitled (blood in the street)*

Serie de 8 acciones, vídeo, color, sonido, 6' 25"

CORTESÍA DE LA ARTISTA

En las calles de Sevilla, Pilar Albarracín reprodujo ocho escenas con un desenlace violento. Ella misma hacía el papel de víctima, protagonista de estos, tumbada a un lado de la calle, derramando sangre, mientras la gente pasa a su lado. Nadie ha visto lo ocurrido, los peatones sólo pueden presenciar el resultado: un cuerpo desangrándose. El cuerpo de esta víctima y el drama del mismo (se sabe que algo ha sucedido pero no ha podido verse) han sido insertados en mitad de la realidad, convirtiendo el espacio público en un improvisado escenario. En la gente se pueden apreciar reacciones de todo tipo: hay quienes quieren ayudar, otros sólo rodean el cuerpo tumbado sin hacer nada y hay quienes miran sin ver y pasan a toda prisa. Ante la violencia de la escena, quien asiste a ella sólo puede imaginarse lo que ha ocurrido a través de lo que ven sus ojos, pero lo que ha acontecido previamente a ese cuerpo y las pruebas incriminatorias están fuera del alcance visual del espectador. Los únicos testigos son aquellos que pasan por la escena, que involuntariamente son envueltos en esta circunstancia y que experimentan diferentes sentimientos y reacciones de todo tipo<sup>1</sup>.

La artista plantea una sociedad muy diferente a la idea de España que se quería promover durante los años cercanos a 1992. Mientras que desde diferentes instancias se vendía un espejismo de modernidad, Pilar Albarracín pone el punto de mira en la violencia de género como resultado de una educación machista, muy lejana a la imagen que se quería proyectar. Con este trabajo se inicia dentro del campo de la *performance*, que ha seguido explorando a lo largo de su trayectoria artística.

In the streets of Seville, Pilar Albarracín acted out eight scenes with a violent ending. She plays the starring role of the victim in each episode, lying on one side of the street as blood pools around her and people pass by. No one saw what happened, and pedestrians can only observe the outcome: a bleeding body. The body of that victim and the dramatic situation (it's clear that something happened, though nobody actually witnessed it) have dropped right into the middle of reality, turning the public space into a makeshift stage. People react in different ways: some want to help, others merely avoid the body and do nothing, and yet others look without seeing and hurry past. Those who contemplate the violence of the scene can only imagine what happened based on what their eyes perceive, but the damage done to that body and the incriminating evidence are outside their field of vision. The only witnesses are the people who cross the stage, find themselves involuntarily drawn into that drama and exhibit a wide range of emotions and reactions.<sup>1</sup>

The artist's vision of society contrasts sharply with the image that Spain wanted to promote in the years leading up to 1992. While many were working to sell a mirage of pristine modernity, Pilar Albarracín chose to highlight violence against women as the consequence of a chauvinistic education, far removed from the utopian facade that others wished to show. This piece marked Albarracín's debut in the field of performance, a genre she has continued to explore throughout her artistic career.

## MOBILIARIO URBANO PARA LA EXPO´92

### STREET FURNITURE FOR EXPO´92

#### **Bancos de piedra y metálicos**

##### Stone and metal benches

Diseñador: Gabriel Teixidó Sabater (Barcelona, 1947)

Piedra artificial blanca y hierro anticorrosivo pintado en blanco al polvo

#### **Barras blancas perimetrales**

##### White perimeter tubes

Diseñador: Javier Garrido Lagunilla (Barcelona, 1946)

Cerámica gresificada cocida a 1.330° C

En diciembre de 1988 se inició el proceso de definición, encargo, diseño, desarrollo del producto y fabricación de una línea propia de mobiliario urbano para la Expo´92 con empresas españolas. Con ello, además de dotar al recinto del equipamiento necesario, se pretendía ofrecer una imagen de modernidad e innovación.

Finalmente se fabricaron 28 productos, divididos en siete grupos funcionales: estructuras, elementos en contacto directo con el público, cabinas, contenedores, iluminación, soportes de señalización y elementos de pavimentación.

Los bancos de piedra artificial fueron pensados con el asiento y el respaldo independientes, consiguiendo así elementos adaptables a cada necesidad espacial. En su versión metálica, el asiento y el respaldo se conforman por dos piezas iguales unidas por dos soportes al suelo. Su trama calada y el color elegido paliaban los problemas de calentamiento.

Las propuestas que se recibieron para la valla que debía cerrar el recinto no convencieron debido a su potente presencia. Por ello, fue el equipo de diseño de la Expo´92 quien se encargó de su realización. El resultado fue una valla ligera a base de tubos verticales de 80 mm de diámetro con una altura de 2,5 m, que no interfiere en el paisaje y no aísla visualmente el interior del exterior. Esta valla ha sido el símbolo de la isla de la Cartuja posterior a la Expo´92: un lugar acotado, cerrado y no permeable pese a su no opacidad, que ha separado al ciudadano de un espacio que, pese a todo, con los años ha ido abriéndose, pero que aún hoy mantiene largos momentos del día y determinadas zonas cerradas al transeúnte.



In December 1988, the organizers of Expo´92 began the process of defining, contracting, designing, developing and manufacturing a unique line of street furniture with Spanish firms. Their goal was to fit out the fairgrounds with all necessary facilities while also projecting a modern, innovative image.

They ended up making 28 different items divided into seven functional categories: structures, elements in direct contact with the public, booths, containers, lighting, signage bases and paving.

The artificial stone benches were designed with a separate seat and back so that they could be adapted to special circumstances or requirements. In the metal version, the seat and back were two identical pieces anchored to the ground by two legs. The openwork design and colour prevented overheating.

The design proposals submitted for the perimeter fence around the fairgrounds were deemed too massive and opaque, so the Expo´92 design team was given the task of creating these enclosures. They came up with the idea of a light barrier of spaced vertical tubes measuring 80 mm in diameter and 2.5 m high that would not disrupt the landscape or visually isolate the interior from the exterior. After Expo´92, this fence became a symbol of the Island of La Cartuja: a delimiting, enclosing barrier, insurmountable despite its transparency, which has separated citizens from a space that has gradually opened up over the years but even today has several zones that are still inaccessible to pedestrians at certain times.

**MARK DION** (Massachusetts, EE.UU., 1961)

***Safe Return Doubtful*, 1993**

*No se asegura el regreso*

Instalación, medidas variables

CORTESÍA DEL ARTISTA Y TANYA BONAKDAR GALLERY, NUEVA YORK

En su obra Mark Dion examina los mecanismos y formas con los que el poder y las ideologías dominantes moldean nuestra percepción sobre la historia, el conocimiento y el medio natural. Dion, conocido por su interés por el coleccionismo y los orígenes de los museos en la forma en la que estos solían presentar sus muestras de objetos o “curiosidades”, se apropia de métodos arqueológicos y científicos de clasificación y musealización de piezas, para explorar los diferentes objetivos de estas metodologías y las influencias subjetivas que albergan.

Como se afirma en *Arte desde 1900*, “la cultura que él estudia es la de la naturaleza –cómo se la estudia en la ciencia, se la representa en la ficción y se la expone en los museos de historia natural–. Para Dion la naturaleza es uno de los escenarios más sofisticados para la producción de ideología”<sup>1</sup>.

En *Safe Return Doubtful*, el artista recuerda la vida y el azaroso viaje del explorador polar anglo-irlandés Ernest Shackleton (1874-1922), mayormente conocido por sus numerosos intentos fallidos por alcanzar el Polo Sur. Fue uno de los más notables protagonistas de la denominada “edad heroica de la exploración de la Antártida”, un periodo comprendido entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, en el que el continente helado fue la meta de una intensa carrera internacional por la exploración científica y geográfica.

Según se dice, Shackleton llegó a publicar un anuncio en el periódico londinense *The Times* en 1913 donde se podía leer: “Se buscan hombres para viaje peligroso. Sueldo escaso. Frío extremo. Largos meses de completa oscuridad. Peligro constante. No se asegura el regreso. Honor y reconocimiento en caso de éxito”. Fue este anuncio el que sirvió de inspiración a Mark Dion para crear esta instalación en la que todos los elementos giran en torno a la figura del explorador anglo-irlandés, la conquista y conocimiento sobre el Polo Sur, el periodo en el que Shackleton vivió y todas las personas que estuvieron involucradas en sus expediciones.

1 Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh. “Año 1992, Un giro etnográfico. El artista como comisario”, en *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Akal, 2006. p. 627.

Mark Dion's work examines the mechanisms and means by which dominant ideologies and power shape our understanding of history, knowledge and the natural world. Known for his interest in collecting and the origins of museums as showcases for special pieces or "curiosities", Dion appropriates archaeological and other scientific methods of ordering and exhibiting objects to explore the different aims of these supposedly objective methods and the subjective influences they wield.

As we read in *Art since 1900*, "The 'culture' that he studies is that of nature—how it is studied in science, represented in fiction, and staged in natural history museums. For Dion nature is 'one of the most sophisticated arenas for the production of ideology'."<sup>1</sup>

In *Safe Return Doubtful*, the artist recalls the life and daring journey of Anglo-Irish polar explorer Ernest Shackleton (1874–1922), best known for his numerous unsuccessful attempts to reach the South Pole. Shackleton was one of the most dashing figures of the "Heroic Age of Antarctic Exploration", a period in the late 19th and early 20th centuries when the frozen continent became the object of a frenzied international race of scientific and geographical discovery.

Legend has it that Shackleton published an advertisement in the London newspaper *The Times* in 1913 which read as follows: "Men wanted for hazardous journey. Low wages, bitter cold, long hours of complete darkness. Safe return doubtful. Honour and recognition in event of success." That notice inspired Mark Dion to create this installation in which every element revolves around the Anglo-Irish adventurer, the conquest and knowledge of the South Pole, the period in which Shackleton lived and the various people involved in his expeditions.

1 Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, "1992, The Anthropological Model. The Artist as Curator", in *Art since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004. p. 627.

## **CURRO GONZÁLEZ** (Sevilla, 1960)

### **Retratos, 1992**

#### *Portraits*

16 jarras-retrato, cerámica, 20 x 20 x 20 cm

COLECCIÓN PARTICULAR

Curro González realizó en 1992 esta serie de 16 jarras retrato para ser expuestas en bares del centro de Sevilla. Los protagonistas son bien familiares para los conocedores del ambiente artístico de aquellos años: Kevin Power, Federico Guzmán, Mar Villaespesa, Pedro G. Romero, Abraham Lacalle, Victoria Gil, Antonio Sosa, Rafael Agredano, Guillermo Paneque, Luis Navarro, Chema Cobo, Ignacio Tovar, Javier Buzón, Alberto Marina, Patricio Cabrera y Ricardo Cadenas. Este concepto de jarra-caricatura tiene sus antecedentes en las *toby jub* inglesas.

“La intención es plantear una serie de obras que al recoger una forma ‘clásica’ de colección de objetos decorativos, pueda verse y ser asimilada con facilidad por un amplio sector del público. La colección reúne retratos de artistas y personas vinculadas al mundo del arte con las que él mantiene alguna relación o intercambio de ideas, es decir, un diálogo. Es a través de ese diálogo y los espacios como Curro González establece una manera simbólica de relación con la ciudad.

La poética de la cotidianeidad y el bar como espacio social y de comunicación en Andalucía motivan la obra. Las jarras se asoman con sus rasgos grotescos a las vitrinas de los bares y desde el borde de los anaqueles sonríen haciéndonos preguntar por el límite entre el ámbito privado y el público”.

“Por otra parte estas obras plantean una cuestión de indudable interés: ¿pueden las artes, llamadas decorativas actualmente, servir de vehículo eficaz de un mensaje artístico?

Cuando la mayor parte del arte que se realiza hoy día, tiene como finalidad última la decoración, bien sea de los espacios públicos o privados, considero importante realizar una intromisión desde las artes decorativas, como marginales con respecto al gran arte, para plantear otras vías de comunicación”<sup>1</sup>.

1 Mar Villaespesa, “El artista y la ciudad” en VVAA., *Plus Ultra. El artista y la ciudad*. Fundación Luis Cernuda, Sevilla, 1992. p. 17.

In 1992, Curro González (Seville, 1960) made this series of 16 portrait-jugs to be displayed at bars in the centre of Seville. The figures would have been very familiar to members of the local art scene at the time: Kevin Power, Federico Guzmán, Mar Villaespesa, Pedro G. Romero, Abraham Lacalle, Victoria Gil, Antonio Sosa, Rafael Agredano, Guillermo Paneque, Luis Navarro, Chema Cobo, Ignacio Tovar, Javier Buzón, Alberto Marina, Patricio Cabrera and Ricardo Cadenas. The caricature-jug concept can be traced back to the English tradition of Toby Jugs.

”The goal is to present a series of works which, adopting a ‘classic’ form popular with collectors of decorative objects, can be seen and interpreted easily by audiences of all types. The collection features likenesses of artists and people related to the art world with whom González had some contact or exchange of ideas—in other words, a dialogue. Curro González uses that dialogue and spaces to establish a symbolic tie with the city.

The work is underpinned by the poetics of the ordinary and the bar as a hub of communication and social life in Andalusia. The jars with their grotesque features peep out of glass cases on bar counters and smile down from the shelves, making us wonder where the private sphere ends and the public begins.”

“On another level, these pieces pose an undeniably pertinent question: Can the decorative arts, as they are called today, effectively deliver an artistic message?

Considering that most of the art being done today is ultimately destined to decorate public or private spaces, I think an interference from the decorative arts, as something on the fringes of ‘fine art’, is important for exploring other channels of communication.”<sup>1</sup>

1 Mar Villaespesa, “El artista y la ciudad” in VV.AA., *Plus Ultra. El artista y la ciudad*, Fundación Luis Cernuda: Seville, 1992, p. 17.

**FRED WILSON** (Nueva York, EE.UU., 1954)

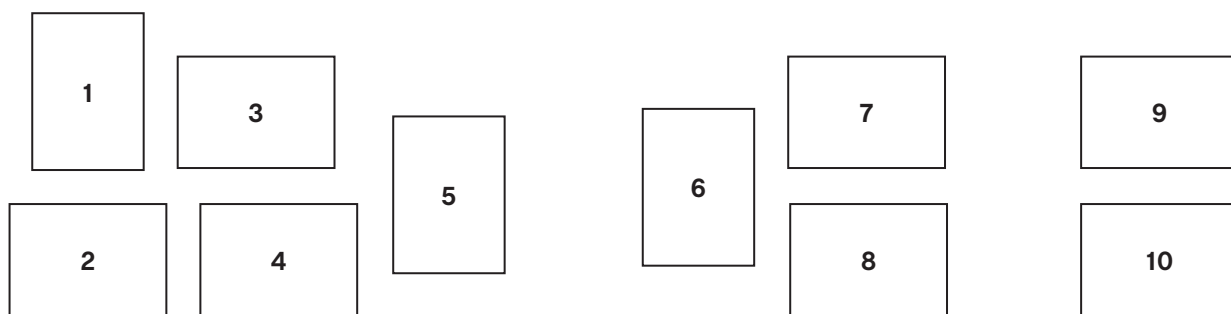
***Mining the Museum***, 1992

*Prospectar el museo*

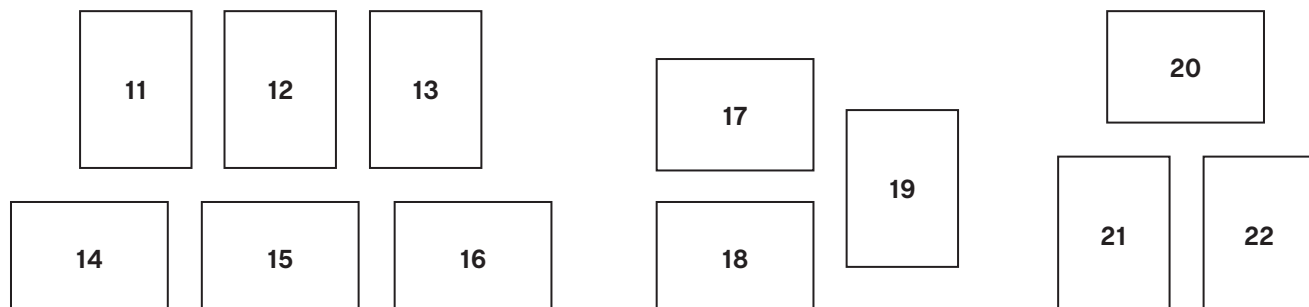
22 fotografías del proyecto

CORTESÍA DE MARYLAND HISTORICAL SOCIETY

Izquierda / [Left](#)



Derecha / [Right](#)



1. Picas utilizadas en el asalto de John Brown en la ciudad de Harpers Ferry en octubre de 1859 con anuncios de recompensa de esclavos fugados  
[Pikes used in John Brown's raid on Harpers Ferry in October 1859 with reward broadsides for runaway slaves](#)
2. *Ebanistería, 1820-1960*  
[Cabinetmaking, 1820-1960](#)
3. Fusil *Punt Gun* conocido en el mercado de cazadores por su uso en aves de caza en la zona de Chesapeake  
[Punt Gun as named by market hunters for game birds in the Chesapeake area](#)
4. Pintura de Harpers Ferry de autor anónimo (hacia 1845-1860), picas utilizadas en el asalto de John Brown (1859) y casa de muñecas hecha por el padre de un niño (hacia 1904)  
[Painting of Harpers Ferry by unknown artist \(ca. 1845-1860\), pikes used in John Brown's raid \(1859\), and dollhouse made by child's father \(ca. 1904\)](#)
5. Casa de muñecas hecha por el padre de un niño, 1904  
[Doll House made by child's father, 1904](#)
6. Maqueta de carguero de esclavos  
[Model of slave ship](#)
7. *Metalistería*. Grilletes de esclavos con piezas de plata  
[Metalwork. Slave shackles with silver pieces](#)
8. *Metalistería* y maqueta de carguero de esclavos  
[Metalwork and model of slave slip](#)
9. Vista de la instalación con cántara para el agua  
[Installation view with water jug](#)
10. Cesta de mimbre y cántara de agua  
[Wicker basket and water jug](#)
11. Busto de Henry Clay  
[Henry Clay bust](#)
12. Busto de Andrew Jackson  
[Andrew Jackson bust](#)
13. Busto de Napoleón Bonaparte  
[Napoleon Bonaparte bust](#)



14. *Trofeo de la verdad*, pedestales y bustos  
*Truth Trophy and Pedestals*
15. Pedestales para los bustos de Harriet Tubman, Frederick Douglass y Benjamin Banneker. En medio de la imagen: globo terráqueo (conocido como *Trofeo de la verdad* ), fechado alrededor de 1913. A la derecha: Bustos de Henry Clay, Napoleón Bonaparte y Andrew Jackson  
*Pedestals described as Harriet Tubman, Frederick Douglass, Benjamin Banneker. Middle: Globe (known as Truth Trophy) ca. 1913. Right: Henry Clay, Napoleon Bonaparte, Andrew Jackson busts*
16. Pedestales para bustos de Harriet Tubman, Frederick Douglass y Benjamin Banneker  
*Pedestals described as Harriet Tubman, Frederick Douglass, Benjamin Banneker*
17. Vista de la instalación  
*Installation view*
18. *Compartimos nuestro conocimiento y nuestras vidas*. Procedente de América del Norte: puntas de flecha de piedra, arcos, hachas, azadas, piedras prehistóricas, conchas de ostra utilizadas para ahuecar las canoas (hacia 1600), con prototipo de velero *five-log canoe* mostrando un lado terminado y otro sin pulir (modelo construido en 1893)  
*We shared our knowledge and our lives. American Indian stone arrowheads, axes, hoes, celts, oyster shell tool for hollowing canoes (ca. 1600) with prototype model of five-log canoe showing a finished side and a rough-hewn side (prototype built in 1893)*
19. Mesa, brazo y mano con sobre patriótico de la Confederación de los Estados Unidos de América (hacia 1861)  
*Table, arm and hand, with Confederate States of America patriotic envelope (ca. 1861)*
20. Tabaqueros  
*Cigar store Indians*
21. Tabaquera, obra de John Philip Yeager, hacia 1870  
*Cigar store Indian, carved by John Philip Yeager, ca. 1870*
22. Tabaquera frente a fotografías enmarcadas  
*Cigar store Indian facing framed photographs*



**FRED WILSON** (Nueva York, EE.UU., 1954)

***Mining the Museum***, 1992

*Prospectar el museo*

22 fotografías del proyecto

CORTESÍA DE MARYLAND HISTORICAL SOCIETY

Fred Wilson ha realizado proyectos específicos en colaboración con museos e instituciones internacionales para llevar a cabo una investigación estética sobre la relación entre el arte y el museo. Sus “falsas” instalaciones, en las que introduce objetos provocativos, exploran la cuestión de cómo los museos perpetúan consciente o inconscientemente determinados prejuicios. Si la justicia social es el tema último de Wilson, el museo mismo se convierte en su medio, desde el uso de objetos meticulosamente fabricados hasta la selección de los colores de la pared, iluminación, vitrinas e incluso cartelas<sup>1</sup>.

“En *Mining the Museum*, intervención patrocinada por el Museo de Arte Contemporáneo de Baltimore, Wilson adoptó un enfoque etnográfico en la Maryland Historical Society. Primero exploró su colección de artefactos históricos, especialmente los considerados marginales y depositados en el almacén: esta excavación era un primer significado de la “prospección” del título. Luego rescató ciertos objetos de la colección, la mayoría evocativos de experiencias afroamericanas, que no formaban parte de la historia oficial expuesta: esta recuperación era una segunda clase de “prospección”. Finalmente rearticuló otros objetos que ya formaban parte de la historia oficial y les dio una nueva lectura<sup>2</sup>; construyó una nueva y radical historia de Maryland, una historia de escavitud y opresión, de la complicidad de los blancos y sus intereses, de la rebelión negra y su triunfo. Las paredes se pintaron de diferentes colores relacionados los diferentes temas: gris para las áreas de verdad histórica, verde para las secciones relacionadas con emociones humanas, rojo para las salas de esclavitud y rebelión y azul celestial para el reino de los sueños y los logros<sup>3</sup>.

Por ejemplo, en una vitrina existente de exquisitas copas y jarras titulada *Metalwork 1793-1880* (Metalistería, 1793-1880), Wilson incluyó un par de esposas para esclavos encontradas en el almacén: esta tercera clase de “prospección” ponía los objetos a la vista en un contexto diferente de significado, los hacía pasar de una propiedad a otra. De este modo, Wilson actuaba como antropólogo no sólo

1 VV.AA., Fred Wilson, *Objects and Installations 1979-2000*. Catálogo de exposición. The Center for Art, Design and Visual Culture, University of Maryland, Baltimore, 2001. p.1.

2 Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, “Año 1992, un giro etnográfico. El artista como comisario”, en *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Akal, 2006. p. 626.

3 VV.AA., op. cit. p.12.

4 Hal Foster et. al., op. cit. p. 626.

de la Maryland Historical Society, sino también de las comunidades afroamericanas no adecuadamente representadas en ella: una situación que la Historical Society comenzó a corregir durante esa misma exposición. Wilson había trabajado anteriormente como comisario; ahora como artista, ha continuado este trabajo, críticamente, por otros medios <sup>4</sup>.

Fred Wilson has created site-specific installations in collaboration with international museums and cultural institutions to conduct an aesthetic inquiry into the relationship between art and the museum. Wilson's "mock" installations, into which he places provocative objects, explore the question of how the museum consciously or unconsciously perpetuates prejudice. If social justice is Wilson's ultimate subject, the museum itself becomes his medium, from the use of meticulously fabricated objects to the careful selection of wall colours, lighting, display cases and even wall labels.<sup>1</sup>

"In *Mining the Museum*, sponsored by the Museum of Contemporary Art in Baltimore, Wilson took an ethnographic approach to the Maryland Historical Society. First he explored its collection of historical artefacts, especially ones deemed marginal and placed in storage; this excavating was a first meaning of the 'mining' in the title. Then he reclaimed certain objects in the collection, most evocative of African-American experiences, which were not part of the official history on display; this repossessing was a second kind of 'mining'. Finally he reframed still other objects that were already part of the official history."<sup>2</sup> Wilson constructed a new and radical curatorial history of Maryland, a story of slavery and oppression, of white complicity and self-interest, of black rebellion and triumph. The walls were colour-keyed to successive emotional and political states of mind: "grey" areas of historical truths, "green" sections of human emotions, "red" rooms of slavery and rebellion, and the celestial "blue" realm of dreams and achievements.<sup>3</sup>

"For example, in an existing exhibit of exquisite goblets and pitchers captioned 'Metalwork 1793-1880', Wilson placed a rough pair of slave manacles found in storage; this third kind of 'mining' wrenched the objects on view into a different context of meaning, from one kind of ownership to another. In this way Wilson served as an anthropologist not only of the Maryland Historical Society but also of the African-American communities not adequately represented there—a situation that the Society at least began to ameliorate through this very exhibition. Wilson had previously worked as a curator; as an artist he has continued this work, critically, by other means."<sup>4</sup>

1 VV.AA., Fred Wilson, *Objects and Installations 1979-2000* (exhibition catalogue), The Center for Art, Design and Visual Culture, University of Maryland, Baltimore, 2001, p. 1.

2 Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, "1992, The Anthropological Model. The Artist as Curator", in *Art since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004. p. 626.

3 VV.AA., op. cit., p. 12.

4 Hal Foster et. al., op. cit. P. 626.

**FRED WILSON** (Nueva York, EE.UU., 1954)

***Broadsides***, 1992

*Carteles de recompensa*

4 impresiones enmarcadas, 52,7 x 203,8 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA Y PACE GALLERY, NUEVA YORK

Esta pieza procede del proyecto *Mining the Museum*, como puede verse en varias de las fotografías de la intervención que se muestran en esta misma sala.

Toda una zona del proyecto estaba dedicada a la esclavitud en Estados Unidos y a la lucha por su abolición. A lo largo del perímetro de una de las salas de la Maryland Society, Wilson colocó ampliaciones fotográficas de los anuncios que se colgaban para recompensar a quien colaborase dando pistas de los esclavos fugitivos. En este tipo de anuncios se describían las características físicas de las personas que se están buscando (edad, altura, raza, tipo de voz, ropa), información que Wilson altera añadiendo rasgos relacionados con los malos tratos que han sufrido: “se ha herniado y lleva atadura”, “presenta bulto o cardenal en la espinilla causado por una patada”, “al dirigirle la palabra, suele titubear”, etc.

Junto a estos carteles, Wilson colocó elementos relacionados con la esclavitud, como la maqueta de un barco carguero de esclavos o las picas utilizadas por John Brown en la ciudad de Harpers Ferry en octubre de 1859. John Brown (1800-1859) fue un famoso abolicionista estadounidense que defendió la insurrección armada para abolir la esclavitud. Fue tras el asalto al arsenal de Harpers Ferry cuando Brown fue detenido, acusado de traición y condenado a muerte. Estos anuncios y elementos sirven de recordatorio del difícil camino que tuvieron hacia la libertad.

This piece is part of *Mining the Museum* and appears in several photographs of the installation displayed in this very room.

An entire section of that project was devoted to slavery in the United States and the struggle for its abolition. Wilson lined the perimeter of a room at the Maryland Historical Society with photographic enlargements of broadsides, posters offering rewards for information on the whereabouts of runaway slaves. These advertisements described the physical features of the wanted fugitives (age, height, race, voice timbre, clothing), which Wilson altered by adding descriptions of the abuse they had suffered: “he has been ruptured and wears a truss”, “a lump or mark on his shin occasioned by a kick”, “he hesitates when spoken to”, etc.

The broadsides were displayed alongside objects related to slavery, such as a model slave ship or the pikes from John Brown’s raid on Harper’s Ferry in October 1859. John Brown (1800-1859) was a famous American abolitionist who defended the idea of armed rebellion to end slavery. After raiding the arsenal at Harper’s Ferry, Brown was arrested, accused of treason and sentenced to death. These posters and artefacts are poignant reminders of the difficult road from slavery to freedom.

**FRED WILSON** (Nueva York, EE.UU., 1954)

***Portrait of S.A.M.***, 1992-1993  
*Retrato del S.A.M.*

11 fotografías a color, 40,6 x 40,6 cm c/u

CORTESÍA DEL ARTISTA Y PACE GALLERY, NUEVA YORK

Fred Wilson creó esta serie de fotografías, *Portrait of S.A.M.* como parte de un proyecto específico para el Seattle Art Museum (SAM), en el que, como el año anterior en la Maryland Historical Society, trabajó como artista y comisario. En esta ocasión, Wilson descubrió en el almacén estas estilizadas figuras de porcelana destinadas a representar a personas de todo el mundo. El artista fotografió estos objetos y luego los agrupó geográficamente: nativos americanos, africanos, asiáticos y europeos. Estos irónicos retratos satirizan sobre los estereotipos raciales y étnicos perpetuados por las figuras de porcelana, al tiempo que señalan el verdadero problema de cómo la diferencia racial y étnica está representada en la cultura visual. Al mismo tiempo, su proyecto plantea preguntas sobre la historia de la colección del museo y cómo estas obras problemáticas se tratan dentro de la institución<sup>1</sup>.

1 Alexandra Schwartz, *Come As You Are: Art of the 1990s*. Berkeley, CA: University of California Press, 2015, p. 102.

Fred Wilson created this series of photographs, *Portraits of S.A.M.*, as part of a site-specific project for the Seattle Art Museum (SAM) where, as at the Maryland Historical Society the previous year, he doubled as artist and curator. Wilson discovered these stylized porcelain figures, meant to depict people from around the world, in the museum's storage facilities. The artist photographed these objects and then grouped them geographically: Native Americans, Africans, Asians and Europeans. These tongue-in-cheek portraits satirize the racial and ethnic stereotypes perpetuated by the porcelain figures, while also pointing to the very real problem of how racial and ethnic difference is represented in visual culture. At the same time, his project raises questions about the museum's collecting history and how these problematic works function within the institution.<sup>1</sup>

1 Alexandra Schwartz, *Come As You Are: Art of the 1990s*, Berkeley, CA: University of California Press, 2015, p. 102.





## Restauración del Monasterio de la Cartuja, 1986-1992

116 fotografías digitalizadas

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

La historia constructiva de la sede del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo es, además de larga por su proyección en el tiempo, bastante compleja debido a los avatares sufridos. Primero como monasterio (siglo XV-XIX), después cuartel (1810-1812) y más tarde fábrica de cerámica (1841-1982). Entre 1986 y 1992 la Junta de Andalucía realizó los trabajos de restauración y rehabilitación que trataron de recuperar para el presente los elementos esenciales de su pasado histórico. Durante esta intervención se habilitaron, además, zonas para exposiciones, biblioteca, talleres y todo lo necesario para su nuevo uso, primero como pabellón durante la Expo '92 y después como centro de arte.

En esos intensos años, arqueología y arquitectura fueron de la mano y cada parte del conjunto fue intervenida por un arquitecto diferente: José Ramón Sierra, Fernando Mendoza, Roberto Luna, Guillermo Vázquez Consuegra y Francisco Torres ejecutaron las obras principales.

Lo que aquí se presenta es una selección de fotografías de esos momentos, inéditas hasta ahora, pertenecientes al archivo documental del CAAC, que muestran el antes y el después de los trabajos realizados y la gran evolución que sufrió el conjunto, en estado de ruina y en completo desuso tras la marcha de la fábrica de cerámica.

The structural history of the building that now houses the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo spans several centuries and is quite complex, given the numerous changes it has undergone. Initially founded as a monastery (15th–19th century), it was briefly used as a military barracks (1810–1812) and later turned into a porcelain factory (1841–1982). Between 1986 and 1992, the Regional Government of Andalusia did extensive restoration work to recover and preserve the most important elements of its historical legacy. At the same time, the complex was also fitted out with exhibition spaces, a library, workshops and other facilities required for its new use, first as a pavilion during Expo '92 and later as a museum.

During those years of frenetic activity, archaeologists and architects worked side by side, and each part of the complex was entrusted to a different architect: José Ramón Sierra, Fernando Mendoza, Roberto Luna, Guillermo Vázquez Consuegra and Francisco Torres oversaw the principal works.

The photographs from that time presented here, on public display for the first time, were retrieved from the CAAC documents archives. They show the before and after of those interventions and the impressive transformation of this historic site, left in a state of ruin and abandonment after the porcelain factory closed.



## ***Arte y cultura en torno a 1492*, 1992**

Vídeo, color, sin sonido, 35' 39''

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Con este nombre se tituló la exposición principal de todas las que se desarrollaron durante la Expo'92 y que tuvo lugar en el pabellón que hoy es sede del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Como escribía Joan Sureda i Pons, director científico y museográfico, la muestra pretendía “poner en evidencia ‘lo común’ y lo ‘esencial’ de las principales áreas culturales de hace 500 años, desde la islámica a la oriental, desde la europea a la americana, desde la africana a la bizantina”. Ofrecía así una visión no sólo eurocéntrica, tan habitual en esos momentos, presentando un estado de la cuestión cultural y artística de diferentes pueblos durante los años del “descubrimiento” de América. Con este motivo se expusieron piezas de los siglos XV y XVI provenientes de 111 museos de todo el mundo.

De esta primera muestra realizada en nuestro espacio, tal y como hoy lo conocemos, es de donde se ha tomado el título para la presente exposición y de hecho, algunas de las obras que se exhibieron entonces se montaron en las mismas salas en las que hoy nos encontramos. Ahora el CAAC ha recuperado y digitalizado parte de los importantes fondos documentales relacionados con la Expo'92. Los diferentes vídeos nos acercan a distintos aspectos relacionados con *Arte y cultura en torno a 1492*, como visitas protocolarias, la rueda de prensa o tomas de las vitrinas.

This was the title chosen for the largest of the many exhibitions organised during Expo'92, held in the pavilion which is now home to the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. As the scientific and museographic director Joan Sureda i Pons wrote, the show “aimed to highlight the ‘common ground’ and the ‘essence’ of the principal cultural regions that existed 500 years ago, from Islamic to Oriental, European to American, African to Byzantine.” Avoiding the Euro-centric perspective so customary at the time, the exhibition attempted to summarize the state of cultural and artistic affairs in different peoples and civilizations around the years of the “discovery” of America. To achieve this, pieces from the 15th and 16th centuries were brought to Seville from 111 different museums across the globe.

The first exhibition held at our museum in its current configuration has inspired the title of this new show; in fact, some of the works displayed then have now returned to the same rooms they occupied in 1992. The CAAC has also retrieved and digitized an important number of documents and audiovisual records from Expo'92. The videos let us relive different aspects of *Art and Culture around 1492*, such as VIP visits, the inaugural press conference and shots of the display cases.



**MARÍA CAÑAS** (Sevilla, 1972)

***Cumbia Against the Machine*, 2017**

Vídeo, color, sonido, 5'

Dirección, guión y documentación: María Cañas

Edición y postproducción: Guillermo García

Animalario TV Producciones, 2017. Obra producida con la ayuda del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía

**“Solo hay una guerra que pueda permitirse la especie humana: la guerra contra su propia extinción”.**

Isaac Asimov

El concepto de globalización carga con una enorme dosis de escepticismo y tal vez enmascara el deseo del inconsciente colectivo de dirigirse hacia el cataclismo.

*Cumbia Against the Machine* es una cacotopía “pachangapocalíptica” sobre la Expo’92. Manadas de zombies en desbandada, ruinas modernas vandalizadas, costosas construcciones deterioradas que languidecen en un estado de deplorable abandono y se reencarnan en la Torre Pelli y en las Setas.

*Cumbia Against the Machine* es una disparatada teoría conspiratoria, un experimento con consecuencias de vital importancia. Y cuando decimos vital, decimos ¡a tope de vida! Expo’92, aquella edad dorada y mítica en la que muchos sevillanos se trasladaron a vivir a una isla donde todo era posible. Expo’92, esa especie de Feria de Abril con exposiciones de arte, pantallas gigantes y el mismo calor y dolor de pies, pasada por el túnel del tiempo y los derribos de la memoria en una isla fantasma.

1992: El Estado español acepta las bases del neoliberalismo económico y se cierran fronteras con los países del sur y Latinoamérica. Se aprueban las leyes de extranjería, de seguridad ciudadana y de huelga. Además de una reforma laboral que dejará sin subsidio de desempleo a miles de trabajadores. España se luce ante Europa sin escatimar gastos.

Sevilla llega al 25º aniversario de la Exposición Universal entre la indiferencia, la nostalgia, y la eterna obsesión por recrearse en un pasado estéril glorioso que no se traduce en ningún proyecto colectivo. Expo’92, un sueño que terminó convertido en un negocio y un bluff. ¿Por qué se gastó tanto y tan inútilmente? Se esperaba un milagro, que el 92 fuera el inicio de un proceso evolutivo para la ciudad, pero al final la Expo’92 oro parecía y muerto viviente quedó.

María Cañas

“There is only one war the human species can afford to fight: the war against its own extinction.”

Isaac Asimov

The idea of globalization excites a fair amount of scepticism and may well disguise our unconscious collective desire to rush towards a cataclysm.

*Cumbia Against the Machine* is a “shindigapocalyptic” cacatopia about Expo’92. Chaotic zombie hordes, vandalized modern ruins, exorbitant run-down structures languishing in a deplorable state of neglect and reincarnated in the Pelli Tower and the “Mushrooms”.

*Cumbia Against the Machine* is a cock-eyed conspiracy theory, an experiment with consequences of vital importance. And when we say vital, we mean brimming with vitality! Expo’92, that mythical golden age when many Seville residents went to camp on an island where anything was possible. Expo’92, that April Fair with art exhibitions, enormous screens and the same familiar heat and aching feet, sucked through the time tunnel and the rubble of memory on a ghost island.

1992: The Spanish government embraces the premises of neoliberalism and closes its borders to the south and with Latin America. They pass the laws on aliens, homeland security and strikes. Plus a labour reform that left thousands of workers with no unemployment benefits. Spain put on a grand show for Europe and spared no expense.

Seville has arrived at the 25th anniversary of the world’s fair with a mixture of indifference, nostalgia and the eternal obsession with wallowing in a glorious barren past that has yet to produce a single collective project. Expo’92, a dream that turned out to be a business and a bluff. Why was so much money spent, and so uselessly? Everyone expected a miracle, believing 1992 would mark the beginning of an evolutionary process for the city, but in the end the golden glitter of Expo’92 proved to be a living death.

María Cañas

**MARÍA CAÑAS** (Sevilla, 1972)

**EXPO LIO 92**, 2017

*EXPO MESS 92*

Vídeo, color, sonido, 40'

Dirección, guión y documentación: María Cañas

Ayudante de documentación: David Jiménez

Edición y postproducción: Guillermo García

Animalario TV Producciones, 2017. Obra producida con la ayuda del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía

**“En 1492, los nativos descubrieron que eran indios, descubrieron que vivían “El hombre es el bicho de menos memoria. Los responsables de nuestro tiempo se están yendo. ¿Por qué tienen que cargar las nuevas generaciones con los fantasmas de nuestro dolor y de nuestras contradicciones?”.**

José Mujica

**“Toda cultura nace de la mezcla del encuentro, del choque por el contrario, es en el aislamiento donde mueren las civilizaciones”.**

Octavio Paz

**EXPO LIO 92** es una videoguerrilla desmitificadora que aboga por unas Américas más allá de Colón, un mundo sin conquistadores en el que la cultura es la creación de un espacio de descubrimiento común, y un construir una identidad colectiva en la que quepamos todos o al menos quepan todos los que están proponiendo otros mundos...

Es una deriva, un lío que desvela las hibridaciones, mestizajes y el marco multirracial y multicultural entre el continente americano y el país español. Muestra tremendas visiones y palpitations del “encuentro de dos mundos”, reivindicando la vida como un milhojas de discursos supurantes en cuya base palpita esa fuerza popular implacable e indomable que siempre acabará abriéndose paso.

Aborda cuestiones “glocales” (somos tan distintos pero tan iguales) como el cruce de culturas y el choque de civilizaciones, ¿el descubrimiento, la invasión y saqueo de América en 1492?, la “inmigración ilegal”, la herida colonial, la servidumbre y la esclavitud, el tratado de libre comercio y el neoliberalismo económico sin fronteras, la construcción social de la violencia y la desesperación que conduce a ella, el deseo de poder, la guerrilla, la contrahistoria y la intrahistoria, la partición en dos del “nuevo continente” como resultado de las diferentes herencias imperiales europeas...

También refleja las transformaciones y mejoras urbanas que sufrió Sevilla con la Expo'92, que supuso la mayor inversión en infraestructuras en España de la década de los 90, y evidencia la falta de integración actual de la Isla de la Cartuja en la



ciudad, la política de los macroeventos, el despilfarro y latrocinio, además de la quimera del parque tecnológico Cartuja '93.

Presenta también movimientos contra la Expo'92: (D'92) y “Resistencia Indígena y Popular”, la invasión del *reggaeton* y el *perreo* (baile que imita las posiciones del perro y la perra en el acto sexual), sin olvidar al reptiliano Donald Trump que parece no saber que América antes fue precolombina, negra, hispana...

María Cañas

“Man has the shortest memory of any creature. The leaders of our time are on the way out. Why should the new generations be burdened with the ghosts of our suffering and our contradictions?”.

José Mujica

“All cultures are born of mingling, meetings and clashes. Conversely, civilizations die from isolation.”

Octavio Paz

*EXPO LIO 92* [EXPO MESS 92] is a myth-debunking guerrilla-video that calls for the recognition of Americas beyond Columbus, a world without conquerors where culture is the creation of a shared space of discovery and the construction of a collective identity big enough for all of us, at least all of those who are suggesting other worlds...

It is a drift, a muddled mess that reveals the hybridizations, miscegenations and multi-racial, multi-cultural bond between the American continents and the Spanish nation. It offers dramatic glimpses and hints of the “meeting of two worlds”, positing life as a multi-layered pastry of oozing discourses on a bed that quivers to the beat of that implacable, indomitable popular force which will always find a way forward.

It addresses “glocal” issues (we're so different yet so similar) like intersecting cultures and the clash of civilizations, the discovery, invasion and sacking of America in 1492 (?), “illegal immigration”, the wounds of colonialism, servitude and slavery, the free trade agreement and economic neoliberalism without borders, the social construction of violence and the desperation at its root, the lust for power, guerrilla warfare, counter-history and intra-history, the splitting in two of the “new continent” as the result of different European imperial heritages...

It also reflects the transformations and improvements made to Seville for Expo'92, the largest investment in infrastructure of the 1990s in Spain, and exposes the island's current isolation from the rest of the city, the policy of macro-events, misspending and outright larceny, and the chimera of the Cartuja'93 technological park.

Movements against Expo'92 are presented as well: (D'92) and “Indigenous Popular Resistance”, the invasion of *reggaeton* and grinding (called *perreo* or “doggying” in Spanish because the dancers look like mating dogs), and of course the reptilian Donald Trump, who seems ignorant of the fact that America was once pre-Columbian, black, Hispanic...

María Cañas

## **ROGELIO LÓPEZ CUENCA** (Málaga, 1959)

***Decret nº 1***, 1992

*Decreto nº 1*

Acero, pintura y piedra, 300 x 100 x 17 cm c/u

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

La trayectoria de López Cuenca (Nerja, Málaga, 1959) se centra en el análisis político y social, mediante los juegos lingüísticos y la contraposición irónica de imágenes. La obra fue elegida por un jurado internacional para su exhibición en el marco del proyecto *Arte Actual en los espacios públicos* de la Exposición Universal de Sevilla. *Decret nº 1* toma su nombre del “Decreto nº 1 para la democratización de las artes” (1918), publicado en la *Gaceta de los Futuristas* de Moscú donde, bajo el lema “todo el arte para todo el pueblo”, se promovía la disolución de la actividad artística en la vida cotidiana.

Compuesta por 24 elementos idénticos en formato y colores a los instalados con carácter informativo en el recinto de la Expo´92, fue colocada camuflándose entre la señalética institucional. Así, mediante símbolos y textos en diferentes idiomas, y juntando letras de unas palabras con otras, López Cuenca trató de infiltrar su propio discurso dentro del oficial, provocando la confusión y el desconcierto. El proyecto fue censurado y retirado el día antes de la inauguración.

López Cuenca (Nerja, Málaga, 1959) has focused his creative career on using word games and ironically juxtaposed images to conduct a political and social analysis. This work was chosen by an international jury to be exhibited as part of the *Current Art in Public Spaces* project at Expo'92 Seville. *Decret nº 1* takes its title from “Decree No. 1 on the Democratization of Art” (1918), published in the Moscow-based *Futurist Gazette*, which proclaimed the principle of “all art for all the people” and stated that artistic activity should be dissolved and blended into daily life.

The 24 elements of this piece, identical in shape and colour to the information panels installed at Expo'92, were set up on the fairgrounds and camouflaged as official signage. Using symbols and texts in different languages and combining letters taken from different words, López Cuenca tried to sneak his own message into the official discourse, much to the confusion and bewilderment of visitors. The project was vetoed and taken down the day before the fair opened.



## **Vajilla 202 Rosa**

### **202 Rosa Tableware**

De izquierda a derecha:

Rabanera, 12,4 x 22,2 cm  
Plato de pastas y aperitivo, ø 17,8 cm  
Plato de pan, ø 15 cm  
Fuente grande, 27 x 36,5 cm  
Fuente redonda, ø 34 cm  
Plato llano, ø 26 cm  
Fuente pequeña, 18,7 x 28 cm  
Champanera, 20 x 23 x 20 cm  
Bandeja de pastas, ø 27 cm  
Fuente mediana, 22,4 x 32 cm  
Plato postre, ø 21 cm  
Plato hondo, ø 24 cm  
Bajo plato, ø 32,5 cm

CORTESÍA DE LA CARTUJA DE SEVILLA

Inspirada por el Lejano Oriente, la vajilla 202 Rosa es la esencia misma del estilo decorativo inglés. Esta vajilla fue de las primeras en realizarse en la fábrica de la Cartuja de Sevilla, ubicada en el Monasterio de Santa María de las Cuevas entre 1841 y 1982, utilizando una de las primitivas planchas grabadas sobre cobre traídas de Inglaterra por Charles Pickman en 1841. Se trata de una de las vajillas más emblemáticas de la fábrica, cuya producción principal era destinada a la exportación y al uso de la burguesía española. En los platos aparecían pagodas, pájaros de cuento y paisajes, motivos nunca vistos anteriormente en Andalucía. Este dibujo, conocido popularmente como el *Willow* o sauce, atribuido a Thomas Minton y original del siglo XVIII, muestra una pagoda, un puente, tres arcos, dos pájaros (suelen ser golondrinas) y un sauce llorón. Mirarlo era una invitación al viaje. Y a partir del *Willow* había decenas de variantes que respondían a los ideales victorianos. Esto no era más que reflejo de lo que ya existía: una sociedad cada vez más viajera. De la misma manera que la fábrica era un espejo de un nuevo paradigma económico heredero de Revolución Industrial que la ciudad no había visto nunca antes.

Inspired by the Far East, the 202 Rosa tableware collection is the essence of the English decorative style. Just as Renée Green added slavery scenes to her fabrics and wallpapers in a similarly ornate tradition (a hallmark of British colonialism), so the tableware of La Cartuja incorporates oriental motifs related to the origins of porcelain and progressive European expansion; in fact, the factory was established in Seville with the intention of exporting wares to the Americas. This tableware was among the first ever manufactured at La Cartuja de Sevilla, the porcelain factory which occupied the Monastery of Santa María de las Cuevas from 1841 to 1982, using one of the original copper-etched plates brought from England by Charles Pickman in 1841. It is one of the factory's most iconic collections. The plates featured pagodas, mythical birds and landscapes rarely seen before then. This design, popularly known as the Willow pattern and believed to have been invented by Thomas Minton in the 18th century, shows a pagoda, a bridge, three arches, two birds (usually swallows) and a weeping willow. The mere sight of it was an invitation to travel. The Willow pattern gave rise to dozens of variations that reflected Victorian tastes and ideals, just as the factory mirrored a new economic paradigm rooted in the Industrial Revolution.

## ARCHIVO AUDIOVISUAL DE LA EXPO´92

### AUDIOVISUAL ARCHIVES OF EXPO´92

3.896 cintas

Formatos BETACAM-SP, U-MATIC y VHS

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

A lo largo del pasillo central de la exposición, se distribuye, de la misma forma en que se almacena en las áreas de reserva del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, el Archivo Audiovisual de la Expo´92. El archivo consta de 3.896 vídeos, la mayor parte en formato Betacam SP y U-matic, aunque también podemos encontrar algunas cintas de VHS, todas ellas tecnologías obsoletas que dificultan en gran medida su visualización y conservación. En ellas se recoge buena parte de lo ocurrido durante la Exposición Universal. Atraídos por ella, fueron millones los visitantes que se acercaron a la Isla de la Cartuja durante los seis meses que duró y 25 años después sigue tanto en la memoria colectiva de la ciudad, como en su trazado urbano. Se construyeron 95 pabellones, de los que 63 eran de países, cinco temáticos, seis de empresas, cinco de organizaciones internacionales y 17 de comunidades autónomas españolas; también se ofrecieron cerca de 31.000 espectáculos.

Este archivo es la memoria de aquel evento y nunca antes había sido mostrado en su conjunto, de forma que se pueda conocer su envergadura física, que recuerda como tal no sólo a algunas de las obras pioneras del arte conceptual, sino que por lo obsoleto de sus formatos, nos habla también de la dificultad de acceso a la memoria del pasado.

The Expo´92 Audiovisual Archives are distributed along the central corridor of the exhibition, in the same order in which they are stored in the back rooms of the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. The archive contains a total of 3,896 videos, mostly in Betacam SP and U-matic format as well as a few VHS tapes—all obsolete technologies that make this material difficult to view and preserve. The footage reveals much of what went on at the world’s fair in Seville. Millions of visitors flocked to the Island of La Cartuja during the six months that the Expo lasted, and 25 years later it lives on in the city’s collective memory and urban layout. A total of 95 pavilions were built for the fair—representing 63 countries, five themes, six international organizations and 17 regions of Spain—and nearly 31,000 entertainment events were offered.

This is the first time that the entire archive footage, the visual record of that great event, has been shown together, giving an idea of its physical enormity. It is a poignant reminder not only of some of the pioneering works of conceptual art, but also of the difficulty of retrieving the memory of the past as once-innovative formats are progressively rendered obsolete.

## ARCHIVO AUDIOVISUAL DE LA EXPO´92

### AUDIOVISUAL ARCHIVES OF EXPO´92

Instalación audiovisual multipantalla. Vídeos digitalizados

Editado de Guillermo García

Selección de Alberto Figueroa con la colaboración del Centro de Documentación del CAAC

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO, JUNTA DE ANDALUCÍA

Con motivo de la exposición *Arte y cultura en torno a 1992*, el CAAC ha digitalizado una parte del extenso archivo digital que custodia sobre la Expo´92 y que puede verse en las estanterías del pasillo central. El archivo consta de 3.896 vídeos, la mayor parte en formato Betacam SP y U-matic, aunque también podemos encontrar algunas cintas de VHS, todas ellas tecnologías obsoletas que dificultan en gran medida su visualización y conservación.

La instalación aquí presente muestra, a través de las diferentes pantallas, los momentos preparatorios de la Expo que permiten ver la evolución y la envergadura de los trabajos acometidos y apreciar el antes y después del recinto. Estas imágenes también nos hacen partícipes del desarrollo de la misma y permiten tomar el pulso al ambiente que se vivió durante esos meses, a las actividades públicas, las visitas de personalidades y actuaciones.

The CAAC has digitized part of its vast collection of archive footage on Expo´92 for the exhibition *Art and Culture around 1992*, now displayed on shelves in the central corridor. The archive contains a total of 3.896 videos, mostly in Betacam SP and U-matic format as well as a few VHS tapes—all obsolete technologies that make this material difficult to view and preserve.

The different screens set up in the corridor show the preparations for the Expo, documenting the evolution and magnitude of the works and giving us an idea of what the grounds looked like before and after the event. The footage also allows us to step back in time and experience the heady atmosphere of those exciting months packed with public events, VIP visitors and performances.

## REGALOS RECIBIDOS DURANTE LA EXPO´92

### GIFTS RECEIVED DURING EXPO´92

En esta sala se exhibe por primera vez una de esas colecciones raras que se conservan en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo: los regalos recibidos durante la Expo´92, entregados por países, comunidades autónomas, ciudades, organizaciones y empresas participantes en la Exposición Universal de Sevilla y que en su momento se custodiaron en el pabellón que hoy es nuestra sede.

Con motivo de la presente exposición, se han catalogado estos objetos nunca antes exhibidos y se presentan de forma similar a la ordenación cultural que siguió la muestra que nos sirve de título, *Arte y cultura en torno a 1492*. En aquella exposición, la principal de la Expo´92, las obras se dividieron según el “área cultural” de las mismas: europea, americana, islámica, africana, asiática y bizantina. Teniendo presente esta distribución, los regalos se han agrupado en: Asia (India, Corea, China...), América (Brasil, Panamá, Cuba...), Europa (Luxemburgo, Rumanía, Suecia, etc.), África (Kenia, Santo Tomé y Puerto Príncipe, El Congo), estados islámicos (Kuwait, Siria, Emiratos Árabes Unidos, Arabia Saudita) y España (comunidades autónomas y ciudades). Además, se ha dedicado una vitrina a Cristóbal Colón, otra a la navegación y una tercera a elementos memorables de la Expo´92 como el libro de honor o las monedas conmemorativas.

Con esta presentación no sólo se dan a conocer fondos de nuestra institución, sino que también se plantea que ellos hablen por sí mismos de los tópicos culturales y de las construcciones geopolíticas heredadas de la tradición colonial, cuestionando además las ideas de réplica y valor estético, así como estableciendo un posible relato museístico no exento de crítica institucional.



This room contains one of those rare collections held at the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, now exhibited for the first time: the gifts received during Expo '92 from countries, regions, cities, organisations and companies that participated in the world's fair of Seville. At the time, they were housed in the pavilion that is now our institutional home.

Those hidden treasures have been catalogued for this exhibition and arranged following the same organizational system used in the show that inspired our choice of title, *Art and Culture around 1492*. At that event, the main exhibition of Expo '92, exhibits were classified by "cultural region": European, American, Islamic, African, Asian and Byzantine. With this arrangement in mind, the gifts have been grouped as follows: Asia (India, Korea, China, etc.), Americas (Brazil, Panamá, Cuba, etc.), Europe (Luxembourg, Romania, Sweden, etc.), Africa (Kenya, São Tomé and Príncipe, Congo), Islamic states (Kuwait, Syria, United Arab Emirates, Saudi Arabia) and Spain (regions and cities). There is also a special showcase dedicated to Christopher Columbus, another to navigation and a third to Expo'92 memorabilia like the visitors' book and commemorative coins.

In addition to sharing some of our unknown assets, this display lets the artefacts speak for themselves about the cultural stereotypes and geopolitical constructions inherited from colonialism. At the same time, it questions the notions of replica and aesthetic value and establishes a possible museum narrative not devoid of institutional critique.

- **Portaestandarte en miniatura, compuesto por un juego de banderas de los 35 estados miembros y dos medallas de bronce conmemorativas del Sistema Interamericano**  
Madera, plástico, tela, bronce  
Base: 10,5 x 51,5 x 5,5 cm  
Banderas: 27 x 14 x 8 cm  
Medallas: ø 7,5 cm
- **Plato conmemorativo del primer avistamiento de tierra americana en el viaje de exploración de Colón el 12 de octubre de 1492, con la cita "Bahamas First Landfall 1492"**  
Decorado con representación de una carabela navegando y palmera. Los colores del motivo central y la decoración en turquesa, amarillo y turquesa del borde del plato simbolizan los colores de las franjas que forman la bandera de Las Bahamas  
ø 26 cm  
Las Bahamas
- **Juego de café con motivos decorativos precolombinos y asas decoradas con láminas de cobre**  
Alpaca y cobre, varias medidas  
Bolivia
- **Moneda de oro de veinte balboas acuñada en calidad de prueba por The Franklin Mint**  
Edición limitada  
Pánama
- **Caja de tabaco**  
Alpaca, 4 x 11 x 16 cm  
República de Guatemala

- **Cristóbal Colón**  
Escultura policromada, 50 x 39 x 20 cm
- **Moneda conmemorativa del Quinro Centenario de la llegada de Cristobal Colón a América**  
Plata, ø 6,5 cm  
República Dominicana
- **Cuenco decorado por las tres carabelas, un mapamundi y la efigie de Cristobal Colón enmarcada en el interior de un medallón**  
Porcelana de Boehm, 9,5 x ø 20  
EE.UU.
- **Cuatro billetes de un dólar procedentes del Banco Central de Bahamas con la efigie de Cristóbal Colón**  
15,6 x 6,7 cm c/u.  
Las Bahamas

- **Huacas precolombinas. Reproducción**  
Idolillos asociados al mundo funerario sacro.  
Dos huacas aviformes y una huaca antropomorfa  
Metal dorado, varias medidas  
Posiblemente Perú
  - **Tucán posado**  
Figurilla policroma de ave con patas argéneas sobre base de cuarzo cristalizado, 28 x 13 x 13 cm  
Brasil
  - **Miniatura de forma oval pintada a mano sobre fruto**  
2 x 3 x 0,5 cm  
Procedencia desconocida
  - **Ñandutí**  
Tejido tradicional paraguayo realizado en hilos blancos a la manera de una delicada tela de araña, ("ñandú" significa "araña" en la lengua guaraní).  
Sobre la pieza, presentada en soporte de madera, se añade la silueta de Paraguay  
Hilo blanco, madera, y placa metálica,  
37 x 27 cm  
Paraguay
  - **Placa conmemorativa del día de honor del Sistema Interamericano**  
Madera y metal, 35,5 x 25,5 cm  
Organización Panamericana de la Salud
- 
- **Vaso globular de tonalidad verde azulada y motivos aviformes**  
29 cm x ø 32 cm  
Corea
  - **Lámina circular con representación pintada de una escena de la vida cotidiana: gato persiguiendo a un saltamontes. Marco con pie en madera**  
Vidrio, madera y seda, ø 22 cm  
Posiblemente China
  - **Juego de tres cucharillas con adornos florales en el mango**  
Plata, 11,5 x 2 cm c/u.  
Casa Imperial de Japón
  - **Figura de équido**  
Cerámica policromada, 27 x 27 x 1 cm  
Posiblemente China
  - **Pequeño plato decorado con motivos florales de color azul**  
Porcelana, ø 13,5 cm

- Vaso. Reproducción de “rhyton” tracio del tesoro de Panagyurishte**  
El original, datado entre los años 300 y 280 a. C., es un vaso o cornucopia de oro de forma zoomorfa decorado en prótome de cabeza de ciervo. Presenta el cuello adornado con un friso de divinidades femeninas mitológicas de la cultura tracia en altorrelieve. Forma parte del denominado tesoro tracio de Panagyurishte, compuesto por un servicio completo de mesa tracio en oro en el que aparecieron, entre otros objetos, un total de cuatro ritones  
Metal dorado, 14 x 19 x 12 cm  
Hungria
- Cuenco ovalado con cuatro pies**  
La ornamentación del cuerpo central juega con la evocación del plumaje de un cisne. Cuatro cabezas de ánades se apoyan en el cuenco formando las asas, dos a dos  
Plata, 41 x 27 x 10,5 cm  
Procedencia desconocida
- Plato de alabastro con decoración floral de pétalos nacarados incrustados en tonalidades rosáceas, verdes y azuladas**  
Alabastro y nácar, 1,5 x ø 26,5 cm  
Turquía
- Dhow, barco de vela con doble mástil. Embarcación de vela triangular y bajo calado de origen árabe símbolo nacional de Omán**  
Metal dorado sobre soporte mármoleo blanco  
24,5 x 30 x 10 cm  
Ministerio de Información de Omán
- Embarcación a vela triangular**  
Metal dorado, acero y mármol, 29 x 28 x 8,5 cm  
Posiblemente Kuwait
- Reproducción de nave griega mercante**  
Entregada el 2 de septiembre de 1992 con motivo del día de honor de Grecia  
Plata, 35,5 x 36 x 24 cm  
Grecia
- Cronómetro y barómetro aneroide en caja de madera**  
Rickman  
Bronce y madera, 6,5 x 19 x 10,5 cm
- Plato llano. Decorado con representación paisajística**  
*Le Grand-Duché* de Luxemburgo  
Loza fina, ø 26 cm  
Luxemburgo
- Jarrón tipo tibor decorado con motivos florales y el monograma de la corona danesa en azul. Marca en la base “B.V.”**  
Porcelana , 22 x 23 x 14 cm  
Dinamarca
- Medalla oficial del XVI año del Pontificado de su Santidad Juan Pablo II**  
Emisión de 1992. Edición limitada 0222/1000  
Plata, ø 4,5 cm  
Ciudad del Vaticano
- Medalla oficial del XVI año del Pontificado de su Santidad Juan Pablo II**  
Emisión de 1991. Edición limitada 1065/6000  
Bronce, ø 4,5 cm  
Ciudad del Vaticano
- OSCAR LUIGI SCÁLFARO**  
**Caja tabaquera metálica con medalla del Palacio del Quirinal**  
Alpaca, 3 x 17 x 11 cm  
Italia
- Escultura de árbol esquematizado, titulado “The Greak Oak”. El oak, roble, simboliza la fuerza y la resistencia**  
Madera de oak (roble), 12 x 16 x 3 cm  
Irlanda
- Daga con estuche procedente de los Emiratos Árabes Unidos**  
Adornos metálicos y puño de asta  
27 x 22 x 5 cm  
Emiratos Árabes Unidos
- Maqueta del Pabellón de Kuwait de la Exposición Universal de 1992**  
Piedra, tela y bronce, 17 x 18 x 15 cm  
Kuwait
- Daga con empuñadura y estuche metálico con adornos florales**  
Metal dorado, 27,5 x 14 x 2 cm  
Arabia Saudí
- Placa conmemorativa con medallón**  
Metal dorado, 22,3 x 17,6 x 1,7 cm  
Posiblemente de Omán

- **Plato llano. Decorado con representación paisajística**  
*Le Grand-Duché* de Luxemburgo  
Loza fina, ø 26 cm  
Luxemburgo
- **Jarrón tipo tabor decorado con motivos florales y el monograma de la corona danesa en azul. Marca en la base "B.V."**  
Porcelana, 22 x 23 x 14 cm  
Dinamarca
- **Medalla oficial del XVI año del Pontificado de su Santidad Juan Pablo II**  
Emisión de 1992. Edición limitada 0222/1000  
Plata, ø 4,5 cm  
Ciudad del Vaticano
- **OSCAR LUIGI SCÁLFARO**  
**Caja tabaquera metálica con medalla del Palacio del Quirinal**  
Alpaca, 3 x 17 x 11 cm  
Italia
- **Escultura de árbol esquematizado, titulado "The Greak Oak". El oak, roble, simboliza la fuerza y la resistencia**  
Madera de oak (roble), 12 x 16 x 3 cm  
Irlanda
- **Recipiente de cristal con corona y el anagrama real de Suecia**  
Cristal tallado, 19 x 16 x 9 cm  
Suecia
- **Cuenco de cristal de Bohemia**  
Cristal tallado con motivos geométricos  
14 x 17 x 26 cm  
Posiblemente procede de Checoslovaquia
- **Bandeja metálica repujada en forma de gota de agua con adornos florales geométricos**  
Alpaca, 1,5 x 25 x 18,5 cm  
Procedencia desconocida
- **Cuenco con emblema central del reino macedónico** (diseño de s. IV a. C.)  
Oro y plata, 2 x 10,8 cm  
Posiblemente Macedonia
- **Pieza cerámica policromada con adornos vegetales y motivos geométricos**  
Porcelana, 12 x 16,5 x 14,5 cm  
Procedencia desconocida
- **Vaso tubular decorado con escenas pintadas**  
Varias figuras femeninas vestidas con trajes regionales, con jarros a sus pies, se enmarcan entre elementos arquitectónicos geométricos y metopados  
Porcelana, 37 x ø 19 cm  
Rumania
- **Reloj**  
11 x 11,5 x 5 cm
- **Vaso de vidrio decorado con el Palacio Wka Zienkach de Varsovia y el Zamek Kroleswski**  
Estaño, 14 cm x ø 6 cm  
Polonia
- **Medalla con representación del Parlamento de Budapest**  
Plata, ø 4 cm  
Hungria

- **Pelegrín, mascota del año Xacobeo 1993, con placa conmemorativa**  
Plata, 21 x 19 x 14 cm  
Comunidad Autónoma de Galicia
  - **Medallas con representación en bajorrelieve de seis deportes rurales vascos**  
Bronce, 5 x 8 x 0,4 cm c/u  
Pabellón del País Vasco
  - **Bandeja de plata entregada por el Gobierno Canario a la Exposición Universal de Sevilla con motivo de la celebración del Día de Honor de la Comunidad Autónoma Canaria (18 de junio, 1992)**  
Plata, 1,5 x 36 x 28 cm  
Comunidad Autónoma Canaria
  - **Reproducción de esculturilla romana de togado**  
La escultura original procede del Templo de Diana de Mérida y representa al emperador togado a la manera de *Genius* protector de la ciudad. Se presenta sobre pedestal de mármol con reproducción de metopa en bronce en forma de clipeos o medallón con rostro barbado de Júpiter  
Plata, mármol y cobre, 14 x 8 x 2 cm  
Comunidad Autónoma de Extremadura
  - **Figurilla de la diosa Venus de Herrerías**  
Bronce, 22 x 7 x 7 cm  
Gobierno de La Rioja
  - **Escudo de Castilla y León cincelado sobre roca**  
Caliza marmórea, 27 x 18 x 12 cm  
Comunidad Autónoma de Castilla y León
- 
- **Figurillas humanas de mujeres con trajes regionales en actitud de molienda del trigo y la limpia del coco**  
Textiles, elementos vegetales y madera, 16,5 x 11 x 14 cm y 13,5 x 11,5 x 11 cm  
Santo Tomé y Puerto Príncipe
  - **Placa sobre metopa del servicio postal nigeriano**  
Madera y metal, 2,5 x 14,5 x 18 cm  
Nigeria
  - **Máscara ritual antropomorfa, con representación de doble rostro de hombre**  
Madera tallada, 68 x 20 x 7 cm  
El Congo
  - **Representación de escenas de danza**  
Talla escultórica sobre vaciado de árbol de ébano, realizada a mano en una sola pieza, 27,5 x 16 x 14 cm  
Posiblemente procedente de África Oriental
- 
- **Reproducción de modelo antiguo de automóvil**  
Plata, 21 x 10,5 x 9,5 cm  
Alicante
  - **Caballo a galope**  
Figura en bronce sobre base de mármol  
Bronce, 22 x 25 x 12,5 cm  
Comunidad Autónoma de Castilla La Mancha
  - **Escultura de oso**  
Bronce, 24 x 12 x 13 cm  
Pabellón de Asturias
  - **Escudo de Castilla y León, entregado en el día de honor de esta comunidad autónoma (11 de junio de 1992)**  
Plata sobre monolito pétreo y base de mármol, 24,6 x 15,5 x 11 cm  
Comunidad Autónoma de Castilla y León
  - **Bandeja en agradecimiento a la Exposición Universal en el día de Lérida (2 de octubre de 1992)**  
Plata, 40,5 x 30 cm  
Ayuntamiento y Diputación de Lérida
  - **Escultura con representación de siete estrellas. Simboliza el escudo de la Comunidad Autónoma de Madrid. Entregada el Día de Honor de la Comunidad de Madrid, el 28 de junio, de 1992**  
Bronce, 13 x 22 x 15 cm  
Comunidad Autónoma de Madrid
- 
- **Bandeja decorada a base de motivos decorativos florales y geométricos**  
Metal argénteo trabajado mediante recorte en calado, 1,5 x ø 26,5 cm  
Siria
  - **Tibor con decoración policroma esmaltada y filigrana**  
Cerámica policromada y alpaca, 36 x ø 27 cm  
Marruecos
  - **Plato conmemorativo del día de la Liga de los Estados Árabes**  
Decorado a base de motivos geométricos y banderas de todos los componentes de la Liga  
Metal plateado policromo, ø 30 cm  
Estado Árabes

- **Tanoa (gran cuenco trípode) para la ceremonia de la Kava (ceremonia símbolo del nacimiento y de la creación a través del simbolismo de la fertilidad)**

En esta ceremonia, el agua masculina y noble (semen) se mezcla con el producto de la tierra (femenino) en el vientre del recipiente que contiene la *kava*, cuyas patas se llaman *sucu* (pechos) y desde cuyo frente, atado a la parte superior de un triángulo invertido, sale un cordón hacia el jefe de la tribu

Madera, 17,5 x ø 45 cm  
Islas Fidji

- **Cetro de madera con cabeza y mango tallados**

Soporte de madera y placa metálica conmemorativa, 40 x 11 x 11 cm (cetro) y 5 x 40,5 x 10,5 cm (soporte)

Islas Fidji

- **Cuenco con motivos decorativos inspirados en las pinturas de los barcos tradicionales aborígenes**

Pasta de papel, 6,5 x ø 26 cm  
Australia

- **Cuenco decorado con motivos geométricos en azul, amarillo y rojo**

Entregado con ocasión del día de Honor de Australia (18 de julio, de 1992)

Vidrio esmaltado, 7,5 cm. x ø 20 cm  
Australia

- **Máscara**

Plata y coral negro, 4 x 27,5 x 24,5 cm  
Papua Nueva Guinea

- **Medalla conmemorativa de la Exposición Universal de Sevilla**

Bronce, ø 10,5 cm

Pabellón de las Telecomunicaciones

- **Libro de honor de la Exposición Universal de Sevilla**

Primera página con las firmas de la Familia Real Española

Papel, 35 x 25, 5 x 3 cm

- **Libro circular del Estatuto de Andalucía y caja contenedora decorada con el escudo de la Comunidad Autónoma en relieve.**

Plata y papel, libro, 0,8 x 7,5 diam (libro) y 1,5 x ø 8 cm (caja)

Comunidad Autónoma de Andalucía

- **Figura ecuestre. Guerrero de estilo otomano portando espada**

Bronce, 29,5 x 19 x 30 cm

Procedencia desconocida

**Cuatro litografías elaboradas a partir de las planchas originales  
utilizadas para realizar el plano topográfico de la ciudad de Sevilla en el  
año 1771 bajo la dirección de Pablo Olavide**

Grupo Eulen (Serias XXIV/XXV)

**Alfombra de lana**

Posiblemente de Sudáfrica

**Acuarela en blanco y negro con signos caligráficos y elementos  
simbólicos**

59 x 48 cm

Pabellón de Fujitsu

CONSTANTINO HERNÁNDEZ TABORA

***Catedral de Granada***, 1992

Sanguina, 71 x 56 cm

Nicaragua

FRANCISCO VAN-DÚMEN

**Diálogos**

Óleo sobre lienzo, 1991, 100 x 82 cm

Angola

**Busto femenino**

Talla sobre jade, 35 x 24 x 4 cm

Gabón, Angola

**Alfombra tejida con motivos decorativos**

294 x 172 cm

Posiblemente Mauritania, Angola

4 serigrafías representativas de expediciones de navegación marítimas procedentes de 20 serigrafías del libro *La Tunisie et la mer*, editado para la Expo 92 por Túnez:

- **Expedición marítima de Aníbal: conquista mediterránea púnica en los siglos III-II a.C.**
- **Reproducción del Mapa No. 176 *Cartographica Neerlandica Background for Ortelius*, año de 1570.**

Este mapa recoge una leyenda de cinco líneas al este de Gibraltar nombrando el *Golfo de las Yeguas*, nombre dado por lo marineros debido al gran número de yeguas que allí se ahogaban, según referencias de *Fernandus Oviedus*.

Entre los años de 1492 a 1502, Colón realizó cuatro viajes. En esta época esta ruta, desde la Península hasta las Canarias, resultaba muy peligrosa. El tramo era conocido como el Golfo de las Yeguas por embarcar en aguas de La Gomera estos animales. Colón embarcaba aquí sus animales vivos por considerarlas más cerca del Nuevo Mundo, ahorrándose así entre cinco y siete días de travesía.
- **Reproducción del mapa cartográfico de Nicholas Van Geelkercken: *Orbis Terrarum Descripción Duobis Planis Hemisphaeriis Compresa*, mapa del hemisferio doble del mundo publicado por primera vez en 1610.**

En él se señala el primer viaje de exploración del Océano Atlántico, conocido como el Periplo de Himilcon, ruta de navegación atlántica desde las costas mediterráneas. Himilcon, navegante púnico, fue conocido por ser el primer explorador que realizó un itinerario por las costas occidentales de Europa en el siglo V a.C., llegando hasta las Islas Cassiterides, (Inglaterra), en busca del estaño. Desde allí partiría hacia Marsillia
- **Periplo de Hannon (s. V a.C.), exploración cartaginesa de las costas africanas del Océano Atlántico**

**Grabado con representación de burgo amurallado**

57,5 x 45,5 cm

Estonia

**Alfombra bordada con motivos esquemáticos de antropomorfos, de cuadrúpedos y geométricos**

168 x 110 cm



**Representación de escena cotidiana en una calle marroquí: transeúntes y el zoco en primer plano; mezquita y minarete al fondo**

Calcografía sobre cobre, 39 x 27 cm

FRANCISCO J. LÁZARO NUÑEZ

**Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, Patrona de la Hispanidad. Debajo Santiago de rodillas sobre doble basa y los Convertidos. Todos ellos con actitud suplicante. Primera estampa conocida de la Virgen del Pilar.**

Réplica sobre pergamino de un grabado en madera de aproximadamente el año 1500, 36 x 21,5 cm

Aragón

**Pintura mudéjar del artesanado de la catedral de Santa María de Mediavilla de Teruel, del siglo XIV con representación de diferentes escenas de caza**

Réplica en pergamino, 59 x 11 cm

Aragón

**Escena de Don Quijote y Sancho, en primer término, con molino de viento al fondo**

Altorrelieve tallado en madera

Honduras

**Representación estante de don Pedro de Ursúa [Arizcun (Baztán), Navarra, 1526-1561] adelantado y conquistador español del siglo XVI**

Aguafuerte y pointillé,

Belau, 1992

**Tótem circular con dos rostros antropomorfos**

Talla en madera, 97 x ø 10 cm

República de Vanuatu (Oceania)

***Arte y cultura en torno a 1492: Exposición Universal  
Sevilla 1992***

César Alonso de los Ríos, Raúl Rispa y María José Aguaza  
Sevilla, Expo'92, Centro de Publicaciones, 1992

***El artista y la ciudad***

Mar Villaespesa  
Sevilla, Diputación de Sevilla, 1992

***100%***

Luisa López Moreno y Mar Villaespesa  
Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Consejería de Cultura y  
Medio Ambiente, 1993

***Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad,  
posmodernidad***

Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin  
H. D. Buchloh  
Barcelona, Akal, 2006