

# MIL BESTIAS QUE RUGEN

Dispositivos de exposición para una modernidad crítica

ED ATKINS • YTO BARRADA • LOTHAR BAUMGARTEN •  
MABE BETHÔNICO • MEL BOCHNER • RENÉ BURRI •  
TACITA DEAN • MARCEL VAN EEDEN • SANDRA  
GAMARRA • CRISTINA GARRIDO • ISAÍAS GRIÑOLO •  
HANS HAACKE • MATHIEU KLEYEBE ABONNENC •  
URSULA MAYER • PORTER McCRAY-MoAA • FALKE  
PISANO • WALID RAAD • SARA SEJIN CHANG (SARA VAN  
DER HEIDE) • VLADISLAV SHAPOVALOV • AMIE SIEGEL •  
LUCAS SIMÕES • ORIOL VILANOVA • SIMON  
WACHSMUTH • EMMA WOLUKAU-WANAMBWA

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

## MIL BESTIAS QUE RUGEN

Dispositivos de exposición para una modernidad crítica

que tendrá lugar el jueves 19 de octubre de 2017, a las 20 h.

Exposición: 20. 10. 2017 – 04. 03. 2018



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

# MIL BESTIAS QUE RUGEN

Dispositivos de exposición para una modernidad crítica

ED ATKINS • YTO BARRADA • LOTHAR BAUMGARTEN • MABE BETHÔNICO • MEL BOCHNER • RENÉ BURRI  
• TACITA DEAN • MARCEL VAN EEDEN • SANDRA GAMARRA • CRISTINA GARRIDO • ISAÍAS GRIÑOLO •  
HANS HAACKE • MATHIEU KLEYEBE ABONNENC • URSULA MAYER • PORTER McCRAY-MoAA • FALKE  
PISANO • WALID RAAD • SARA SEJIN CHANG (SARA VAN DER HEIDE) • VLADISLAV SHAPOVALOV • AMIE  
SIEGEL • LUCAS SIMÕES • ORIOL VILANOVA • SIMON WACHSMUTH • EMMA WOLUKAU-WANAMBWA

En el siglo XX las exposiciones se fueron desarrollando como dispositivos productores de subjetividades, experiencias y discursos. Los diferentes modos mediante los que las obras de arte se presentaron al público fueron construyendo, además de la mera exhibición de éstas, narrativas donde se fueron filtrando las ideologías dominantes en cada momento. En los últimos años muchos artistas contemporáneos han mostrado interés por abordar críticamente aspectos de los fenómenos expositivos, con una fuerte conciencia del sentido de la historia y de los mecanismos de la ficción. Mediante un trabajo reflexivo sobre algunas colecciones, museos o exposiciones, estos artistas tratan de hacer visibles algunos de los silencios, malentendidos o posibilidades no desarrolladas de la escritura del pasado.

La exposición *Mil bestias que rugen. Dispositivos de exposición para una modernidad crítica* se aproxima a tres ámbitos donde pueden observarse es-

tos entrecruzamientos. En primer lugar se presentan proyectos que cuestionan la asociación entre el llamado “arte primitivo” y la vanguardia, una unión interesada que ayudó a expandir el gusto de una burguesía deseosa de parecer moderna. En segundo lugar, se exponen artistas que exploran el marco cultural de posguerra, un momento en que la construcción del canon del arte moderno coincidió con los intereses de la diplomacia cultural de la Guerra Fría. Por último, se muestran obras que trabajan con el flujo imparable de imágenes y reproducciones, cuyas re combinaciones han alterado significativamente la forma en la que pensamos las exposiciones. A pesar de esta división, muchas de las obras presentes en esta muestra podrían pertenecer a varios de estos ámbitos y, por ello, se invita a los visitantes a establecer nuevos diálogos entre ellas.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo  
CONSEJERÍA DE CULTURA

Zona Monumental y Claustro Norte

20 OCT. 2017 – 4 MAR. 2018

[www.caac.es](http://www.caac.es)

# A THOUSAND ROARING BEASTS

Display Devices for a Critical Modernity

ED ATKINS • YTO BARRADA • LOTHAR BAUMGARTEN • MABE BETHÔNICO • MEL BOCHNER • RENÉ BURRI  
• TACITA DEAN • MARCEL VAN EEDEN • SANDRA GAMARRA • CRISTINA GARRIDO • ISAÍAS GRIÑOLO •  
HANS HAACKE • MATHIEU KLEYEBE ABONNENC • URSULA MAYER • PORTER McCRAV-MoAA • FALKE  
PISANO • WALID RAAD • SARA SEJIN CHANG (SARA VAN DER HEIDE) • VLADISLAV SHAPOVALOV • AMIE  
SIEGEL • LUCAS SIMÕES • ORIOL VILANOVA • SIMON WACHSMUTH • EMMA WOLUKAU-WANAMBWA

In the 20th century, exhibitions gradually evolved into devices for producing subjectivities, experiences and discourses. The various formulas for presenting artworks to the public not only exhibited artistic creations but also constructed narratives that were contaminated by the prevailing ideologies of the day. In recent years, many contemporary artists have shown an interest in critically examining aspects of exhibitionary phenomena, with a keen awareness of the weight of history and the mechanisms of fiction. Their thoughtful work with collections, museums and exhibitions attempts to visibilize some of the silences, misunderstandings or undeveloped possibilities of writings from the past.

The exhibition *A Thousand Roaring Beasts: Display Devices for a Critical Modernity* addresses three areas where these intersections can be

observed. The first is devoted to artists who challenge the association between so-called “primitive” art and the avant-garde, a calculated conjunction that served to broaden the tastes of a bourgeois society eager to seem modern. The second features projects which explore the postwar cultural framework, when the process of establishing a canon for modern art overlapped with the interests of Cold War cultural diplomacy. Finally, the exhibition presents pieces by artists who work with today’s unstoppable torrent of images and reproductions, whose recombinations have dramatically changed the way we think about exhibitions. Despite this division, many of the works in the show could easily have been placed in another or all three groups, and visitors are therefore invited to establish new dialogues between them.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo  
CONSEJERÍA DE CULTURA

Monumental Area and North Wing

OCT. 20. 2017 – MAR. 4. 2018

[www.caac.es](http://www.caac.es)

# Exponer el inconsciente colonial

En los últimos años algunos artistas están revisitando algunas de las estrategias de coleccionismo y exposición que fueron iniciadas por los procesos coloniales del siglo XIX. Las colecciones de arte no-occidental habían llegado a Europa a través de expolios, apropiaciones, engaños o compras como parte de las políticas coloniales. Su inserción en espacios de significación occidentales hizo que no sólo quedaran descontextualizados, sino que se vieran atrapados en museos desde donde se legitimaban miradas científicas, culturales o estéticas que imponían interpretaciones interesadas. Teniendo en cuenta que el encuentro colonial se produjo de manera asimétrica, la naturalización de la alianza estratégica entre el arte moderno y el entonces denominado arte “salvaje”, “primitivo”, “tribal” o “étnico” constituye un asunto espinoso, que refuerza más que cuestiona la mirada romántica y exotizante de Occidente. Las obras presentes en esta exposición proponen una lectura crítica sobre los procesos de destierro, fetichización y revalorización que estos objetos han experimentado a lo largo del siglo.

## Displaying the Colonial Unconscious

In recent years, certain artists have revisited some of the collecting and exhibition strategies that originated in 19th-century colonial processes. Collections of non-Western art had ended up in Europe as a result of colonial policies of pillage, appropriation, deception or acquisition, and their insertion in Western signifying spaces not only took them out of context but also trapped them in collections and museums where sanctioned scientific, cultural or aesthetic perspectives imposed biased interpretations. Given the asymmetrical nature of the colonial encounter, the naturalization of the strategic alliance between modern art and what was then termed “savage”, “primitive”, “tribal” or “ethnic” art is a thorny issue which confirms rather than questions the romantic, exoticizing vision of the West. The works in this exhibition offer a critical reading of the processes of banishment, fetishization and revaluation to which these objects were subjected in the course of the 20th century.

# Exposiciones y diplomacia cultural

Uno de los ámbitos que en los últimos años ha generado más atención es el periodo que sigue a la Segunda Guerra Mundial y el marco geopolítico que se establece en la Guerra Fría. En este contexto, cada vez más mediático, las políticas expositivas oficiales, en especial las de Estados Unidos y la Unión Soviética, desempeñaron un papel muy significativo como instrumento de divulgación artística y política. La consolidación de un arte moderado, purificado de su radicalidad más revolucionaria, configura un contexto artístico conservador donde sale beneficiado el arte abstracto, que se convierte en pieza fundamental del canon del arte moderno. La diplomacia cultural de la Guerra Fría también afectó a España, cuya situación geoestratégica facilitó que las potencias occidentales sustituyeran el aislamiento por una creciente colaboración expositiva. En un mundo que ya no es moderno, sino global y contemporáneo, el modernismo ya es historia y puede provocar, entre la crítica y la nostalgia, una pregunta abierta que invita a los artistas a trabajar con la memoria visual de este pasado.

## Exhibitions and Cultural Diplomacy

A subject that has attracted considerable attention in recent years is the post-World War II era and the geopolitical context of the Cold War. In this increasingly media-saturated environment, official exhibition policies—especially those of the United States and the Soviet Union—were a highly influential tool of artistic and political dissemination. The consolidation of a moderate modern art, cleansed of its most revolutionary radicalism, ultimately produced a conservative art world where abstraction flourished, becoming a cornerstone of the modernist canon. Cold War cultural diplomacy also affected Spain, whose geostrategic location gave Western powers a strong incentive to replace ostracism with growing collaboration. In a world that is no longer modern but global and contemporary, modernism is now history, and today it poses an open-ended question, inspiring both criticism and nostalgia and inviting artists to work with the visual memory of that past.

# La copia expuesta

En 1947, André Malraux publica su conocido libro *Le musée imaginaire* (El museo imaginario), donde reflexiona sobre el impacto que la reproducción mecánica ha tenido en nuestro modo de entender la historia del arte y también en nuestra imagen del mundo. La posibilidad de acceder a un casi infinito repertorio de imágenes supuso una desjerarquización de los rangos en los que tradicionalmente se clasificaban y valoraban las representaciones, tanto las artísticas, como las que, cada vez más, se fueron agrupando bajo la denominación “cultura visual”. A esta posibilidad se sumaban la portabilidad de los distintos formatos donde las imágenes podían reproducirse y almacenarse y la democratización que estas condiciones facilitaban. En la actualidad, la digitalización ha revalorizado la materialidad de muchos soportes, hoy algo anacrónicos. Esta aparente obsolescencia convive con la tenaz persistencia de algunos de ellos, como libros, álbumes, colecciones de postales o carruseles de diapositivas, muy usados por los artistas en nuestros días. Estos repertorios de imágenes se organizan en el complejo cruce entre lo individual y lo colectivo e invitan a cada persona a convertirse en coleccionista y comisario.

## The Copy on Display

In 1947, André Malraux published his well-known book *Le musée imaginaire* (Museum Without Walls), which considered the impact of mechanical reproduction on our understanding of art history and our image of the world. Having access to a virtually infinite catalogue of images eliminated the hierarchy of categories used to classify and value artistic representations as well as the growing group of creations placed under the heading of “visual culture”. To this we must add the portability of the various formats for reproducing and storing images and the democratization they facilitated. Digitization has revalued the materiality of many physical supports that now seem outdated. Despite their apparent obsolescence, some of them—such as books, albums, postcard collections and carousel slide projectors—obstinately refuse to disappear and are widely used by artists today. These repertoires of images are organized at the complex intersection of the individual and the collective, inviting everyone to become collectors and curators.

## VANGUARDIA, COLECCIONISMO Y EXPOSICIONES DE ARTE NO OCCIDENTAL

Desde finales del siglo XIX, bajo el dominio colonial, una enorme cantidad de artefactos de África, Asia, América y Oceanía fueron desplazados de sus lugares de origen a los museos y colecciones privadas de Europa. En los nacientes museos etnográficos y de historia natural, estos objetos eran presentados en vitrinas abigarradas, descontextualizados, y sin información sobre su procedencia, historia, función o valor. Este desconocimiento contribuía a perpetuar el halo de misterio asociado a los mismos. Esta fascinación hizo que los artistas de las primeras vanguardias les otorgaran un carácter de fetiche y empezaran a interesarse por ellos, haciendo que su supuesta otredad contaminara simbólicamente sus propias obras. En los talleres de artistas como Pablo Picasso, André Derain, Emil Nolde o Ernst Kirchner, estas esculturas de arte negro, “primitivo” o tribal, convivían e inspiraban formalmente sus propias obras. Este fenómeno se ha convertido en un mito sobre el origen del arte moderno y sólo en los últimos años ha sido revisado desde un punto de vista crítico.

El interés por desafiar el arte tradicional burgués y consolidar las nuevas formas artísticas hizo que esta identificación entre arte “primitivo” y vanguardia se extendiera y se organizaran exposiciones en Alemania, la República Checa y Estados Unidos donde se presentaban ambas producciones de forma conjunta. La creciente visibilidad y éxito de estas piezas hizo que surgieran marchantes especializados, como Alfred Stieglitz, Paul Guillaume o Charles Ratton, y pronto se desarrolló un mercado para abastecer a coleccionistas privados y afianzar el gusto de una burguesía deseosa de ser moderna. Entre otras muchas colecciones de la época, destacan las de Albert Barnes, André Breton, Nell Walden, Carl Kjerfve, los Arensberg, los Rockefeller, Peggy Guggenheim o Helena Rubinstein. La disposición conjunta de las obras en sus casas, frecuentemente fotografiadas por las revistas de moda, difundió uno de los imaginarios más reconocibles de los dispositivos de exposición de entreguerras. Poco después, algunos museos como el MoMA institucionalizaron esta práctica mediante la organización de una serie de muestras donde se fomentaba una valoración exclusivamente estética de estos artefactos. Al presentarse de forma individualizada, sin información contextual y realzando sus aspectos formales, las exposiciones resignificaban estas obras y generaban un discurso que ocultaba las condiciones coloniales que habían hecho posible su llegada y las interpretaba desde un marco estético y epistemológico de naturaleza eurocéntrica.

## AVANT-GARDE, COLLECTION AND DISPLAY OF NON-WESTERN ART

Starting in the late 19th century, an enormous quantity of artefacts from colonial Africa, Asia, the Americas and Oceania were removed from their original contexts and ended up in European museums and private collections. At the fledgling museums of ethnography and natural history, these objects were displayed in cluttered vitrines, taken out of context and with no information on their provenance, history, purpose or value. The absence of background information enhanced the aura of mystery surrounding these exotic imports, which so fascinated avant-garde artists that they began to view them as fetishes, icons of a supposed otherness that symbolically tinged their own works. In the studios of Pablo Picasso, André Derain, Emil Nolde, Ernst Kirchner and other artists, sculptures of black, “primitive” or tribal art shared space with and formally inspired their creations. This phenomenon gave rise to a myth about the birth of modern art which has only been critically revisited in recent years.

The interest in defying traditional bourgeois art conventions and consolidating new creative forms popularized this association between “primitive” and avant-garde art, and the two art forms were displayed jointly at exhibitions in Germany, the Czech Republic and the United States. As such pieces became increasingly visible and popular, dealers like Alfred Stieglitz, Paul Guillaume and Charles Ratton specialized in the genre and a flourishing market soon emerged to supply private collectors and cater for the whims of a middle class eager to be modern. Some of the most notable collections of the period were assembled by Albert Barnes, André Breton, Nell Walden, Carl Kjerfve, the Arensbergs, the Rockefellers, Peggy Guggenheim and Helena Rubinstein. The indiscriminate arrangement of these pieces in their homes, frequently photographed for fashion magazines, became one of the most common and familiar display devices of the interwar years. Soon afterwards, the MoMA and other museums institutionalized this practice by organizing shows that promoted a strictly aesthetic appreciation of these artefacts. By presenting them as solitary, decontextualized objects and emphasizing their formal aspects, the exhibitions resignified these works and generated a discourse that obviated the colonial conditions under which they had entered the museum and interpreted them from a Eurocentric aesthetic and epistemological perspective.

**LOTHAR BAUMGARTEN** (Rheinsberg, Alemania, 1944)

*Unsettled Objects. Pitt Rivers Museum, Oxford*, 1968-69  
*Objetos irresueltos. Museo Pitt Rivers, Oxford*

Proyección de 81 diapositivas, 14' 30''

CORTESÍA DEL ARTISTA Y MARIAN GOODMAN GALLERY, NUEVA YORK

*Unsettled Objects. Pitt Rivers Museum, Oxford*, es una obra que Lothar Baumgarten realizó cuando estudiaba arte en Düsseldorf (1968-71). Se trata de un ensayo fotográfico de las vitrinas del Museo Pitt Rivers, imágenes a las que superpone pares de conceptos contrapuestos. Esta intervención textual alude a la ideología subyacente a las prácticas antropológicas y museológicas que dieron lugar a las colecciones etnológicas de finales del s. XIX y que supusieron el desplazamiento y la descontextualización de artefactos utilitarios, rituales y artísticos. El museo tiene su origen en la colección de 30.000 objetos etnológicos y arqueológicos donada en 1884 por el teniente general Henry Lane Fox Pitt Rivers a la Universidad de Oxford. Éste reunió durante su servicio en el ejército ejemplos de armas de diversos pueblos y continuó con otros objetos, como instrumentos musicales, máscaras, textiles o herramientas, para lo que acudió a marchantes y compañeros del Anthropological Institute. Ubicado inicialmente en el South Kensington Museum (luego Victoria and Albert), la colección ilustraba las ideas de Pitt Rivers sobre la evolución de la tecnología y el diseño. Con el fin de mostrar cómo las diversas culturas habían resuelto problemas comunes de formas diferentes, los artefactos se disponían en series tipológicas, en vez de seguir otros sistemas de clasificación como la filiación cultural o la pertenencia geográfica. Este ordenamiento se ha mantenido hasta hoy en día y constituye una de sus singularidades.

Debido a la voluntad de Pitt Rivers de dotar al museo de un carácter científico, éste se ligó al Museo de Historia Natural de la Universidad, lo que facilitó la posibilidad de crear un nuevo departamento de antropología. Esto supuso el afianzamiento de una división disciplinaria, que en ese momento estaba en discusión, entre el arte y la arqueología, representados por la colección de antigüedades clásicas del Ashmolean Museum, y la antropología y la etnología, respaldadas por el Pitt Rivers. Esta parcelación llevaba implícita no sólo otras dicotomías, como la separación entre las ciencias y las humanidades, sino también una implícita gradación entre rangos de primitivismo y civilización que coincidía con una distribución territorial que situaba Europa y Asia, a un lado, y el resto del mundo, a otro, a pesar de la intercambiabilidad entre ambas colecciones de muchos de los objetos. Influidado por sus lecturas de Claude Lévi-Strauss, Baumgarten desarrolló una crítica a la construcción occidental de esta división entre naturaleza y cultura y se convirtió en uno de los primeros artistas que, desde finales de los 60, empezó a trabajar en el cuestionamiento de las representaciones eurocéntricas de las culturas indígenas

*Unsettled Objects. Pitt Rivers Museum, Oxford*, is a work that Lothar Baumgarten made when he studied in Düsseldorf (1968-71). It is a photographic study of display cases at the Pitt Rivers Museum, overlaid with pairs of opposing concepts. This textual intervention alludes to the underlying idea of the anthropological and museographic practices that gave rise to ethnological collections in the late 19th century and effectively displaced and decontextualized a host of utilitarian, ritual and artistic artefacts. The Pitt Rivers Museum was founded with the collection of 30,000 ethnological and archaeological objects donated to the University of Oxford in 1884 by Lieutenant-General Henry Lane Fox Pitt Rivers. During his army service, Pitt Rivers collected examples of weapons used by various peoples and soon moved on to other objects, such as musical instruments, masks, textiles or tools, enlisting the aid of dealers and fellows at the Anthropological Institute. Initially housed in the South Kensington Museum (later renamed the Victoria & Albert Museum), the collection illustrated his ideas about the evolution of technology and design. In order to show how diverse cultures had found different solutions to common problems, the artefacts were arranged in typological series instead of classifying them by cultural affiliation or geographical location. This system is still used today and remains one of the collection's defining features.

As Pitt Rivers wanted his museum to be rigorously scientific, it was affiliated with the university's Museum of Natural History, which facilitated the creation of a new anthropology department. That move consolidated a disciplinary division, still under debate at the time, between art and archaeology, represented by the collection of classical antiquities at the Ashmolean and the anthropological and ethnological focus of the Pitt Rivers Museum. This partition introduced other dichotomies, such as the separation of sciences and humanities, as well as an implicit hierarchy of degrees of primitivism and civilization, coinciding with a territorial distribution that situated Europe and Asia on one side and the rest of the world on the other, despite the fact that many objects would have been equally at home in both collections. In the late sixties he became interested in the writings of Claude Lévi-Strauss and he developed a criticism of this Western construct that enforces a division between nature and culture, and in the late 1960s he became one of the first artists to openly question Eurocentric representations of indigenous cultures and colonialism. This critical perspective of museum institutions contrasted with the traditional exoticizing view of "primitive art" that had fired the imaginations of previous generations.



y del colonialismo. Esta perspectiva crítica sobre las instituciones museísticas se oponía a la tradicional visión exotizante del “arte primitivo” que había conformado el imaginario de generaciones anteriores. En esta obra, los términos sobrepuestos a cada fotografía revelan cómo los modos de clasificar, organizar y exhibir dieron lugar a discursos exclusionistas alrededor de las diferencias culturales.

In this piece, the terms overlaid on each photograph illustrate how methods of classification, organization and exhibition spawned exclusionist discourses based on cultural differences.

## OBJETOS IRRESUELTOS

Museo Pitt Rivers, Oxford, Reino Unido, 1968-1969

Cuando el orden residía aún en los objetos,  
las cosas hablaban por su propia voluntad

La conservación y la ordenación de los objetos etnográficos, la dramaturgia de su orden y su presentación formalizados, el laberinto de la ruta seguida al estudiarlos con detenimiento en el museo, despertaron mi interés por obtener una imagen fotográfica de un lugar sin espíritus.

La colección de objetos etnográficos languidece bajo capas y capas de práctica museológica en la oscuridad de diversas acumulaciones y acciones de conservación esterilizadoras. Su sueño crepuscular marca y acompaña un cosmos organizado tipológicamente de antiguos encuentros de una época que se acerca a su fin. Nos adentramos en este mundo de fantasmas, este tótem de pensamiento animista, en una secuencia de 81 diapositivas. Cuando se muestran a intervalos regulares, las diapositivas duran un total de 13,5 minutos.

*Objetos irresueltos* aparece ante nosotros y nos abrumba a través de un extraño gregarismo entre objetos etnográficos reunidos y superpuestos. Es el encuentro especular de las cosas con las historias perdidas de sus usos, funciones y significados pasados, que han cambiado por una existencia aislada bajo la custodia de las salas climatizadas que garantizan su conservación. La secuencia de diapositivas en su almacén y, a la vez, sala de exposición materializa el anhelo de integridad enciclopédica y de posesión de un conocimiento exhaustivo, y hace visibles sus formas nuevas y obsoletas en el depósito. Los objetos, almacenados por tipología, están sujetos al principio de igualdad material, forma y uso, y representan así el método científico para comparar artefactos coleccionados. El cosmos se puede entender como una expresión y un plano de diversas soluciones para las mismas cosas, una procesión triunfal de diversidad antropológica cuyos balbuceos babilónicos crecen aquí hasta convertirse en un espectáculo polifónico. La congregación de objetos etnográficos se transforma en la imagen de la creación, el Arca. Conservados en armarios y vitrinas, desarrollan su diálogo, su alboroto, en muebles acristalados y a caballo entre varias realidades. Acumulados hasta el punto de hacer imposible el acceso, se les ha privado de todas sus complejas conexiones, pero no totalmente de sus lenguas. Descansan, almacenados, en una especie de sueño y se agitan en la mayoría de los estados, divulgando así, a escondidas, esto y aquello sobre su ser. Aunque las voces de los objetos no niegan sus cuerpos, sus dramáticos intercambios cuestionan su génesis, sus orígenes, el inicio de la infelicidad del lugar en el que se hallan ahora. Gracias a su capacidad de disfrazar sus voces, logran intercambiar con los demás opiniones sobre aquello que les es propio. Valorar lo propio en el otro constituye la base del plano

y de la comprensión de un conjunto. Su interacción nace de la necesidad, de su libertad de movimiento restringida, de la compactibilidad con la que están almacenados en sus capas. A la vez, su diversidad de lenguajes es confusa y tiene sus raíces en la naturaleza climática de sus orígenes geográficos y en las decisiones resultantes sobre cocina, rituales, arquitectura y filiación política. El potencial de las voces hace vibrar la presencia morfológica de los objetos y, a través de sus diversas facetas, les otorga un carácter inconfundible. Y sus acentos les permiten alcanzar la individualidad y la condición de fantasmas, lo que los convierte en un producto de la imaginación. Este fantasma, invocado por la inquietud de los objetos, no es simplemente lo desconocido, lo oscuro y oculto contenido en una tradición. Es más bien aquello que la imaginación materializa como idea y no el componente invisible de la tradición. Se convierte en una ficción. El fantasma no refleja el inconsciente, sino aquello que se ha reprimido en las cosas legadas por los antepasados.

Acumulados como si residieran bajo una segunda piel en los artefactos están los colores, el aroma y los olores de estas costumbres y representaciones mentales desconcertantes y desconocidas, estas formas arcaicas de pensar y de ser. Las cualidades sensuales de la mente salvaje por excelencia. Como en un coro, alzan sus voces oponiéndose a ser numerados y catalogados, resistiéndose a las prácticas de conservación que una nomenclatura científica ha prescrito para ellos. Ahora se ven envueltos por una forma de pensamiento que hasta el momento les había eludido totalmente. Como por iniciativa propia, las imágenes almacenadas en los objetos han partido en silencio por la senda de los espíritus para resolver las contradicciones de este mundo.

La acumulación de material etnográfico, la colección de rarezas codiciadas, da forma visible al deseo de poder alcanzado mediante la adaptación de lo extranjero. Una adicción a entender lo desconocido mediante la apropiación se convirtió en una práctica programática durante el colonialismo. Aislados y transformados en fetiches museológicos, con demasiada frecuencia han quedado reducidos tan solo a su valor estético añadido y, al son de un aplauso ambiguo, llevan a duras penas una existencia exótica como reliquias malinterpretadas o incomprendidas de mundos fundacionales. El deseo de conocimiento y control llevó a una pléyade imprevista de actividades y formas de organización para tratar los artefactos etnográficos. Algunas de ellas se muestran aquí en representación de actividades ya históricas de la práctica museológica.

exhibidos imaginados clasificados desconcertados reinventados generalizados celebrados perdidos protegidos...

Al hacer malabarismos sin descanso con estos conceptos, los objetos ya no tienen ninguna posibilidad de alcanzar una presencia permanente y madura. Con cada nueva temporada, se incorporan en nuevas exposiciones didácticamente concebidas y, así, como en la siguiente fase del programa de una lavadora, se ven privados de su aura de poder y de su último resto de pátina. Su desencanto progresivo se convierte en un dilema. Las presuntuosas ciencias han jugueteado con ellos, los han despojado y deformado, para que, mientras, queden reducidos tan solo a las denominadas muestras materiales. Su reciente explotación por el sector de las exposiciones es total y no deja margen para la supervivencia.

Cuando Alberto Durero vio en Bruselas en 1520 la colección de objetos mexicanos de Cortés, que fue un regalo para Carlos V, no pudo reprimir su asombro y afirmó:

"Nunca en toda mi vida había visto algo que deleitara mi corazón tanto como esto. Porque aquí he contemplado maravillosos objetos artísticos y he admirado la sutil inventiva de pueblos de regiones extranjeras. Y no sé cómo denominar las cosas que hay aquí".

Del mismo modo, otras ubicaciones con colecciones y bibliotecas etnográficas, como París, Copenhague, Hamburgo, Colonia, Berlín y Turín, también despertaron mi interés en 1968, 1969 y 1970 mientras llevaba a cabo estas investigaciones fotográficas. El formato de 35 mm se eligió de forma totalmente intencionada para garantizar cierta movilidad en la aproximación a los objetos y también para descartar motivos de perspectiva centrales como los existentes en las fotografías arquitectónicas realizadas para ganar prestigio, junto con su rígida adhesión a un lugar que está desprovisto de rectangularidad espiritual. Muchas de estas colecciones etnográficas siguen principios similares en su presentación de objetos, estructurada y diseñada desde un punto de vista arquitectónico.

El Museo Pitt Rivers de Oxford, en el Reino Unido, es una muestra admirable y ejemplar de una rejuvenecedora reorganización (intencionadamente) fallida, y se ha convertido así en un sentido mágico en un encantador vestigio del colonialismo y en el germen de una visión etnográfica del mundo basada en las diferencias.

## UNSETTLED OBJECTS

Pitt Rivers Museum, Oxford, England 1968-1969

As order still resided in things,  
things spoke of their own accord

The conservation and ordering of ethnographic objects, the dramaturgy of their formalised presentation and order, the labyrinth of the route when perusing them in the museum, prompted my interest to come up with a photographic image of a place with no spirits.

The collection of ethnographical objects languishes under layers of museological practice amid the darkness of sundry accretions and conservational, sterilizing care. Their twilight sleep marks and accompanies a typologically organised cosmos of erstwhile encounters from a time approaching its end. We approach this world of phantoms, this totem of animist thought, in a sequence of 81 slides. When shown at regular intervals, the slides take a total of 13.5 minutes.

'*Unsettled Objects*' confronts and overwhelms through an unfamiliar gregariousness among overlapping, collected ethnographic objects. It is the mirror-image encounter of the things with the lost histories of their former uses, functions and meanings, which they have exchanged for an isolated existence under the conservational custody of climate controlled rooms. The sequence of slides on their storage-cum-display visualises the longing for encyclopaedic completeness and for the possession of comprehensive knowledge, and makes their new and outmoded forms in the depot visible. Stored according to typology, they are subject to the principle of material equality, form and usage, and in this way stand for the scientific method of comparing collected artefacts. The cosmos can be seen as an expression and blueprint for varying solutions for the one and the same things, a triumphal procession of anthropological diversity whose Babylonian babbling swells up here into a polyphonic spectacle. The congregation of ethnographic objects becomes the image of creation, the Ark. Conserved in cupboards and showcases, they conduct their dialogue, their ballyhoo in glazed fixtures and between all chairs. Packed to the point of inaccessibility, they are robbed of all their intricate connections, but not totally robbed of their tongues. Stored away, they rest in a kind of sleep and stir at most tempers, and in this way divulge, covertly, this and that about their being. While the voices of the things do not deny their bodies, their dramatic exchanges dispute their genesis, their origins, the commencement of the misery of where they now find themselves. Through their ability to disguise their voices they manage to exchange views with the other about that which is their own. Valuing the own in the other forms the basis for the blueprint and for understanding a whole. Their interaction rises out of necessity, out of their restricted freedom of movement, out of the compactness with which

they are stored in their layers. Simultaneously their diversity of languages is confusing and has its roots in the climatic nature of their geographical origins and the resulting decisions about cuisine, rituals, architecture and political affiliation. The voices' potential sets the morphological presence of the objects in vibration and, through their various facets, lends them an unmistakable character. And their accents allow them to attain individuality and the quality of a phantom, which turns them into a product of the imagination. Summoned by the unrest in the objects, this phantom is not simply the unknown, the dark and concealed within a tradition. It is rather that which the imagination materialises as idea - instead of the invisible in the tradition. It becomes a fiction. The phantom does not mirror the unconscious but that which is suppressed in the things the ancestors have handed down.

Accumulated as if under a second skin on the artefacts are the colours, the aroma, and the odours of these bewildering, unfamiliar customs and mental representations, those archaic forms of thought and being. The sensual qualities of the savage mind '*par excellence*'. As in a chorus they raise their voices against being numbered and catalogued, against all the conservational practices that have been prescribed for them by a scientific nomenclature. They are now embraced by a way of thought that hitherto had fully eluded them. As if of its own, the imagery stored in the objects has silently set off on the way of the spirits in order to resolve the contradictions of this world.

The accumulation of ethnographica, the collection of much-desired rarities, lends visible form to the wish for power achieved by adapting the foreign. An addiction to grasping the unknown through appropriation became programmatic under colonialism.

Isolated and stylised as museological fetishes, all too often they have been reduced to nothing more than their aesthetic surplus value and, to the sound of dubious applause, eke out an exotic existence as mis- or not understood relics of foundering worlds. The desire for knowledge and control led to an unsuspected host of activities and modes of organisation to deal with ethnographic artefacts, some of which are given here as representative of the now historical activities of museological practice.

displayed imagined classified bewildered reinvented generalized celebrated lost protected...

By constantly juggling around with these, the objects no longer have any possibility of a permanent, mature presence; with each new season they are incorporated into new, didactically conceived exhibitions and in this way, as in the next stage of a washing machine programme, robbed of their aureatic power and their last shred of patina. Their progressive dis-enchantment becomes a dilemma. The self-opinionated sciences have fiddled about with them, stripped and deformed them, so that meanwhile they are reduced solely to so-called material samples. Their recent exploitation by the exhibition industry is total and allows no survival.

When Albrecht Dürer set eyes on the collection of Cortes' Mexicana, which was a gift for Charles V, in 1520 in Brussels he could not control his astonishment and blurted out...

"Ne'er in my whole life have I seen any such thing that delighted my heart so much as this here. For I have seen therein wondrous artistic things and been amazed at the subtle ingenuity of peoples in foreign parts. And I do not how to name the things that I had there."

Similarly other locations with ethnographic collections and libraries, such as in Paris, London, Copenhagen, Hamburg, Cologne, Berlin and Turin, also came to be of interest to me in 1968, 1969, and 1970 while doing these photographic researches. The 35 mm format was chosen quite deliberately so as to ensure a certain mobility when approaching the objects, and also so as to rule out centre perspective motifs of the kind found in architectural photos done for prestige, along with their rigid adherence to one place that is void of spiritual rectangularity. Many of these ethnographic collections subscribe to similar principles in their structured and architecturally-minded presentations of the objects.

The Pitt Rivers Museum in Oxford, England, is a laudable and exemplary instance of a (deliberately) missed, rejuvenating reshuffling, and thus has also become in a magical way an enchanting leftover of colonialism and a germinal ethnographical world view based on differences.

**EMMA WOLUKAU-WANAMBWA** (Glasgow, Escocia, 1976)

***Margaret Trowell School of Art***, 2013  
*Escuela de arte Margaret Trowell*

Instalación de fotografías digitales y cinta de cámara, medidas variables

CORTESÍA DE LA ARTISTA

*Margaret Trowell School of Art* pertenece a un corpus de trabajo mayor, denominado *Uganda in black and White*, que Emma Wolukau-Wanambwa ha desarrollado desde 2010 en torno a las relaciones entre el colonialismo, la memoria y la representación en los últimos años del Protectorado de Uganda. Esta obra forma parte de un conjunto de piezas donde Wolukau-Wanambwa investiga sobre los orígenes y efectos de la primera escuela profesional de arte del África anglófona. La escuela de Margaret Trowell comenzó en 1937 como una serie de clases ofrecidas para voluntarios del Makerere College School for Boys y el Mulago Hospital por parte de esta pintora educada en la Slade School of Art y el Institute of Education (University of London) en la década de los 20. Tras una etapa de progresivo reconocimiento de su trabajo educativo, las clases fueron incorporadas al curriculum del Makerere College y finalmente se constituyó como departamento universitario de bellas artes en 1949. Además de esta labor, Trowell fue la primera conservadora del Museo de Uganda y escribió libros sobre educación artística y sobre las artes tradicionales del África del Este. A través de la serie *Margaret Trowell School of Art*, Wolukau-Wanambwa invita a una reflexión sobre el modo en el que la educación artística se convirtió en un agente que contribuyó a la construcción de una subjetividad para los colonizados, atravesada por formas complejas de identificación y desidentificación con la cultura europea.

Los objetivos formativos de Trowell estaban destinados a crear un nuevo arte genuinamente africano, moderno, pero que proviniera de sus propias tradiciones, lo que abocaba sus enseñanzas a profundas contradicciones. Introdujo nuevas técnicas y medios según los modelos europeos, en especial la pintura, dibujo y escultura de carácter figurativo, ajenos a esta región de África, pero que eran considerados bajo el prisma universalista de la creación de imágenes. No obstante, desestimaba la imitación del arte contemporáneo europeo, por no ser afín a sus gustos y por sus prejuicios en relación a las capacidades de los artistas africanos para comprender la evolución del mismo. En sus escritos destacan las comparaciones con formas neo-medievales de arte (pero sin renunciar al individualismo y la autoría), lo que le permitía sortear los problemas derivados de la consideración de las artesanías indígenas como obras de campesinos por parte de la élite local. En última instancia, su ideario estaba enfocado hacia el reforzamiento de las fronteras entre el arte y la cultura europea y nativa, permitiendo sólo un acceso parcial a las posibilidades de transformación y agencia, del mismo modo que se limitaba el acceso a una

*Margaret Trowell School of Art* is part of a larger body of work called *Uganda in Black and White* that Emma Wolukau-Wanambwa has been developing since 2010, exploring the links between colonialism, memory and representation in the final years of the Uganda Protectorate. This work belongs to a series of pieces in which Wolukau-Wanambwa investigates the origins and repercussions of the first professional art school in English-speaking Africa. Margaret Trowell's school began in 1937 as a series of classes offers to volunteers from the Makerere College School for Boys and Mulago Hospital by this British painter, who studied at the Slade School of Art and the Institute of Education (University of London) in the 1920s. She soon gained recognition for her educational work, and her classes were added to the curriculum at Makerere College and eventually led to the creation of a university-level fine arts department in 1949. Trowell was also the first curator of the Uganda Museum and authored books on art education and the traditional arts of East Africa. *In Margaret Trowell School of Art*, Wolukau-Wanambwa invites us to reflect on how art education became an agent of subjectivity for the colonized, riddled with complex forms of identification and disidentification with European culture.

Trowell's pedagogical aim was to stimulate the creation of a new, "genuinely African" art, something modern yet rooted in local traditions, and her lessons were therefore inevitably fraught with contradictions. She introduced her students to new techniques and media drawn from European models, especially figurative painting, drawing and sculpture which, though foreign to this part of Africa, were lumped together under the universalist umbrella of image-making. However, she rejected the imitation of European contemporary art because it did not appeal to her personally and also because of her prejudicial belief that African artists were not capable of understanding its evolution. Her writings are filled with comparisons with neo-medieval art forms (without renouncing individualism and authorship), which allowed her to overcome the local elite's bias against indigenous craftsmanship as the work of lowly peasants. Ultimately, her ideas actually reinforced the division between European and indigenous art and culture, giving her students only partial access to the possibilities of transformation and agency, just as they were given limited access to the rights of full citizenship. Wolukau-Wanambwa's photography project shows the cement sculptures of former students scattered across campus, constituting a neglected and forgotten open-air museum. In this midst of this abandonment, the artist resurrects the history of the school where several generations of East African

ciudadanía plena. El proyecto fotográfico de Wolukau-Wanambwa muestra las esculturas de cemento de los antiguos alumnos que se encuentran dispersas por el campus, un museo al aire libre en estado de olvido y desatención. En medio de este abandono, la artista recupera la historia de la escuela, donde se formaron varias generaciones de artistas de África del Este como Gregory Maloba, Sam Ntiro, Elimo Njau o Rosemary Karuga Namuli.

artists were trained, including Gregory Maloba, Sam Ntiro, Elimo Njau and Rosemary Karuga Namuli.

**YTO BARRADA** (París, Francia, 1971)

***Untitled (Natural History Museum, never opened, Azilal, Morocco)***, 2013-15  
*Sin título (Museo de historia natural jamás inaugurado, Azilal, Marruecos)*  
3 impresiones cromogénicas, 80 x 80 cm c/u

***Untitled (painted educational boards found in Natural History Museum, never opened, Azilal, Morocco)***, 2013-15  
*Sin título (paneles pintados didácticos, encontrados en el Museo de historia natural jamás inaugurado, Azilal, Marruecos)*  
6 Impresiones cromogénicas, 70 x 70 cm c/u

Este conjunto de obras de Yto Barrada forma parte de la serie *Dinosaur Road* (La ruta de los dinosaurios), un itinerario prototurístico que une los pueblos de Azilal y Tazouda en el Geoparque M'Goun. Esta franja, ubicada entre las montañas del Alto Atlas y el desierto del Sahara, es un sitio de alto valor paleontológico y geológico, donde se han producido desde la década de los 80 importantes descubrimientos de dinosaurios del Jurásico. Debido a su abundancia, se ha desarrollado en la zona una próspera industria que busca, prepara, y también falsifica, fósiles y meteoritos para su venta en el ámbito local, pero también en los mercados internacionales, comercio que da lugar a una nueva ruta. La serie surge con motivo de la subasta en Europa de los restos de un *Spinosaurus* de la zona, una práctica recurrente denunciada por la l'Association pour la Protection du Patrimoine Géologique du Maroc, que revela cómo el patrimonio de Marruecos, que no está protegido legalmente o no puede ser comprado por el Estado, acaba en manos de coleccionistas extranjeros que los exponen en sus casas.

Con el objeto de salvaguardar este patrimonio se puso en marcha en 2009 un proyecto que comprendía la construcción de dos museos, uno en Tazouda y otro en Azilal. En éste último se reubicaría el esqueleto del saurópodo *Atlasaurus Imelakei*, de 160 millones de años, que está expuesto en el Ministerio de Energía y Minas de Rabat desde los 90. Aunque comenzados, ninguno de los dos proyectos ha llegado a su fin. En su estado de semi-ruina, Barrada fotografía elementos del futuro Museo de Azilal, como algunos restos de dinosaurios todavía envueltos o los paneles educativos que explican la evolución geológica de la zona. Junto a este museo todavía inexistente, Barrada propone un museo alternativo en forma de vitrina. Este contiene desde falsos fósiles, que aluden a la industria paralela y a la economía sumergida que se ha creado a partir de la demanda de estos restos de carácter cuasi-exótico, hasta carteles diseñados por ella para la comunicación del futuro museo. Utilizando el potencial productivo de la duda, Barrada lanza una pregunta sobre el modo en el que las colecciones y los museos, entre la realidad y la ficción, construyen aspectos ligados a la idea de origen, como la historia o la identidad nacional.

***Museum Vitrine, collection of fakes and shapes***, 2015  
*Vitrina de museo, conjunto de falsificaciones y formas*  
Técnica mixta, medidas variables

CORTESÍA DE LA ARTISTA, PACE GALLERY, SFEIR-SEMLER GALLERY, HAMBURGO-BEIRUT Y GALERIE POLARIS, PARÍS

These works by Yto Barrada are part of the series *Dinosaur Road*, a proto-tourism route that links the towns of Azilal and Tazouda in the M'Goun Geopark. This stretch of land between the High Atlas Mountains and the Sahara Desert is a place of high palaeontological and geological value where important fossil remains of Jurassic dinosaurs have been discovered since the 1980s. Their abundance has triggered the emergence of a prosperous industry in the region which seeks out, prepares and even falsifies fossils and meteorites for sale, both locally and on the international market, and that trade has given rise to a new route. Barrada got the idea for the series when the remains of a *Spinosaurus* found in the area were auctioned in Europe, a common practice denounced by the Association pour la Protection du Patrimoine Géologique du Maroc that reveals how Morocco's ancient heritage, which has no legal protection or cannot be purchased by the state, often ends up in the hands of foreign collectors for display in their homes.

In order to safeguard this heritage, a project was launched in 2009 to build two museums, one at Tazouda and the other at Azilal. They planned to transfer the 160-million-year-old sauropod *Atlasaurus Imelakei* from the Ministry of Energy and Mines in Rabat, where it has been on display since the 1990s, to the new Azilal museum. Although work was begun, neither project has been completed. Barrada photographed elements of the future Azilal museum in its semi-derelict state, such as dinosaur bones still wrapped in cloth and educational boards explaining the geological history of the region. Alongside this as-yet non-existent museum, Barrada proposes an alternative museum in a vitrine. Its contents range from fake fossils—alluding to the side business and black market created to satisfy the demand for these semi-exotic remains—to posters she designed to advertise the future museum. Harnessing the productive potential of uncertainty, Barrada forces us to think about and question how collections and museums, oscillating between truth and fiction, construct certain concepts related to the idea of origin, such as history or national identity.



**SIMON WACHSMUTH** (Hamburgo, Alemania, 1964)

*Qing*, 2016

Proyección en dos canales, color, sonido, 22' 30''

Documentación

CORTESÍA DEL ARTISTA Y ZILBERMAN GALLERY, ESTAMBUL / BERLÍN

En la obra *Qing*, Simon Wachsmuth parte de su colección familiar, dos túnicas de seda de la dinastía Qing y un juego de té japonés heredados por su abuela, la bailarina Gertrud Tenger, para acercarnos a una historia que atraviesa no sólo el tiempo entre generaciones, sino también territorios alejados. La historia se remonta a los años 20, década en la que se desarrolla en Viena un rico movimiento de renovación de la danza conocido como *Ausdruckstanz* (danza de expresión) o *Freier Tanz* (danza libre), al que pertenecieron sus tías abuelas Dita Tenger y Ellinor Tordis, así como sus abuelos Gertrud Tenger y Werner Wachsmuth. La Viena de entreguerras se caracterizaba por una floreciente escena cultural que atraía a artistas y coreógrafos de Europa Central y del Este. Frente a las rígidas normas del ballet clásico, las nuevas formas de danza tenían como eje la liberación del cuerpo y su capacidad para la expresión personal. Las piezas también se caracterizan por la interpretación de poses reflejadas en la cultura visual de la Antigüedad greco-latina, las inspiraciones orientalistas, que continuaban el estilo de la Viena de fin de siglo, y las referencias a los movimientos de las marionetas.

En este momento destaca un numeroso grupo de bailarinas, frecuentemente de origen judío, que interpreta piezas para solo y que amplían las formas de expresividad del cuerpo en la esfera pública. Precisamente por su condición de judías, la gran mayoría de estas bailarinas se exiliaron con la subida de los nazis al poder, permanecieron ocultas o murieron. Gertrud Tenger permaneció en Austria y sobrevivió a los nazis (no así sus padres), mientras que su hermana Dita se instaló a finales de los años 30 en Shanghai, donde murió unos años después. Tras su muerte, Gertrud recibió una colección de objetos que Dita había reunido en su estancia en esta ciudad cosmopolita y que posteriormente pasaron a las manos de su nieto Simon. El uso y significado de estos objetos migrantes resultaban probablemente difíciles en su viaje transcultural. Sin embargo, en ellos se inscribieron sus orígenes materiales y culturales, los deseos y miedos de los muchos agentes que los trataron y el entrecruzamiento de diversos procesos históricos. En su pieza fílmica Wachsmuth no pretende traerlos al presente como reliquias, sino evocar algunas de estas historias. Esta recuperación se produce desde la apropiación y activación corporal de los objetos por parte de la bailarina Loulou Omer, cuya madre fue alumna de Gertrud Kraus, una de estas emigradas. De este modo, se hace visible cómo la memoria y la historia no sólo se condensan en los objetos de los museos, sino que también se asientan y perviven mediante los cuerpos.

In *Qing*, Simon Wachsmuth uses family heirlooms—two silk robes from the Qing dynasty and a Japanese tea set that belonged to his grandmother, the dancer Gertrud Tenger—to tell us a story that spans the distance between generations and far-flung lands. The tale begins in the 1920s, when Vienna was the epicentre of a vibrant modern dance movement known as *Ausdruckstanz* (expressionistic dance) or *Freier Tanz* (free dance) that was embraced and practised by his great-aunts Dita Tenger and Ellinor Tordis as well as his grandparents, Gertrud Tenger and Werner Wachsmuth. Vienna between the wars was noted for its thriving cultural scene, which drew artists and choreographers from across Central and Eastern Europe. In contrast to the rigid rules of classical ballet, the new dance forms were predicated on the liberation of the body and its potential for personal expression. Many pieces also incorporated poses seen in the artwork of ancient Greece and Rome, orientalizing aesthetics inspired by fin-de-siècle Viennese tastes, and movements borrowed from puppet theatre.

A large number of female dancers, many of whom were Jewish, made a name for themselves in those years with solo performances that introduced new forms of bodily expression to the public sphere. However, because of their Jewish heritage, when the Nazis came to power the vast majority of these dancers went into exile or hiding or met an untimely end. Gertrud Tenger stayed in Austria and survived the Nazi terror (unlike her parents), but in the late 1930s her sister Dita relocated to Shanghai, where she died several years later. After her death, Gertrud received a number of items that Dita had collected in her room in that cosmopolitan oriental city, which eventually came to her grandson Simon. The long journey of these wandering objects across continents, cultures and years makes it difficult to determine their use and significance. However, they still bear the imprint of their material and cultural origins, the hopes and fears of the many people who handled them, and the intersection of diverse historical processes. In his film, Wachsmuth does not attempt to bring them into the present as relics but rather to evoke some of those hidden stories. The agent of this retrieval is the dancer Loulou Omer—whose mother studied under Gertrud Kraus, one of those Viennese émigrées—who physically appropriates and activates the objects. In the process, we see that memory and history are not just encapsulated in museum artefacts but also inhabit and endure in living bodies.

**MATHIEU KLEYEBE ABONNENC** (Guayana Francesa, Francia, 1977)

***Inventory of African objects from the collection of Émile Abonnenc, 1931-1933, Moyen-Ogoué, Gabon***, 2013

*Inventario de objetos africanos de la colección de Émile Abonnenc, 1931-1933, Moyen-Ogoué, Gabon*

8 heliogramas, 50 x 33,5 x 3 cm c/u

***Index, summary instructions and anatomy***, 2014

*Índice, instrucciones sumarias y anatomía*

Documentación y botellas de cristal con larvas de mosquito, medidas variables

Las obras de Mathieu Kleyebe Abonnenc forman parte de un proceso de reflexión sobre el legado de su abuelo, Émile Abonnenc. Éste ocupó, entre 1931 y 1933, un puesto de sargento de la sección de enfermeros coloniales en Lastoursville (Gabon). En esos años reunió una colección de objetos etnológicos de Moyen Ogooué, muchos de ellos hoy desaparecidos. Además, los fotografió y describió en un inventario según el modo que se aconsejaba en las *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*. Este conjunto de directrices y protocolos, publicado por el Museo de Etnología de París con motivo de la Misión Científica Dakar-Djibouti en 1931, animaba a funcionarios, colonos y viajeros a formar colecciones para proveer al museo. En su primer capítulo se especificaba que una colección etnológica no lo era de curiosidades, formada por rarezas, ni de obras de arte reunidas por su valor estético y que, por tanto, los criterios de recogida debían basarse en un planteamiento científico. La sistematización con que se llevaba a cabo este acopio de objetos para consumo metropolitano es indicativa del proceso de apropiación de territorios, artefactos culturales y conocimiento que caracteriza las relaciones coloniales.

Émile Abonnenc fue posteriormente trasladado a la Guayana en 1936 y se convirtió en uno de los primeros entomólogos del Instituto Pasteur de esa región. Allí describió más de 40 nuevas especies de mosquito *phlebotomus* que fueron publicadas en 1952 en el libro *Diptères phlébotomes de la Guyane et des Antilles françaises*, junto con el Dr. Floch. Para esta investigación los autores llegaron a reunir más de 28.000 especímenes de la fauna local a lo largo de nueve años, que fueron analizados, clasificados, nombrados, e integrados en el cuadro general de las especies americanas. La sistematicidad del método científico, característica fundamental de la epistemología occidental, aparece como la perspectiva común bajo la que se observan tanto mosquitos como culturas indígenas, una objetividad que no sólo neutraliza el objeto de estudio, sino que revela los miedos y vulnerabilidades de los colonos. En la revisión del legado de su propia familia Mathieu Kleyebe Abonnenc, bajo la noción de doble agencia, contamina los objetos coleccionados por los occidentales de la capacidad de los mosquitos de entrar en los cuerpos y en los sistemas, físicos, culturales o imaginarios y alterarlos.

***Incest Fears Insect***, 2014-2016

*Incesto teme a insecto*

Wallpaper, medidas variables

***Double agents, phlebotomus Abonnenci***, 2014

*Agentes dobles, Phlebotomus abbonenci*

Escarabajos disecados, 2,5 x 1,5 x 1 cm c/u

CORTESÍA DE MARCELLE ALIX

The works of Mathieu Kleyebe Abonnenc stem from reflections on the legacy of his grandfather, Émile Abonnenc, who served as a sergeant in the colonial medics corps stationed at Lastoursville, Gabon, from 1931 to 1933. During those years he assembled a collection of ethnological artefacts from Moyen Ogooué, many of which have since vanished. He also photographed and described them in an inventory, as prescribed in *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*. These instructions and guidelines, published by the Musée d'Ethnographie in Paris for the 1931 Dakar-Djibouti Scientific Mission, encouraged civil servants, colonists and travellers to collect objects for the museum. In the first chapter, the book warned that an ethnological collection should not consist of curios, oddities or artworks selected for the aesthetic qualities; instead, collecting criteria must have a scientific basis. The systematic manner in which such objects were compiled to sate the appetite of the mother country is symptomatic of the appropriation of land, cultural artefacts and knowledge that characterizes colonial relations.

Émile Abonnenc was later transferred to Guiana in 1936 and became one of the Pasteur Institute's first entomologists in that region. While there he described over forty new *Phlebotomus* mosquito species and published them in 1952 in his book *Diptères phlébotomes de la Guyane et des Antilles françaises*, co-authored with Dr. Floch. In the course of their research, the authors assembled more than 28,000 specimens of local fauna over a nine-year period, which were analysed, classified, named and added to the general list of American species. The systematic nature of the scientific method, a fundamental feature of Western epistemology, is shown to be the common perspective from which both mosquitoes and indigenous cultures are observed, an objectivity that not only neutralizes the studied object but also reveals the fears and vulnerabilities of the colonists. Mathieu Kleyebe Abonnenc has used the notion of double agency to revise his own family legacy, contaminating the objects collected by Westerners with the mosquito's ability to penetrate and modify physical, cultural or imaginary systems and bodies.

**ED ATKINS** (Oxford, Reino Unido, 1982)

*The Trick Brain*, 2012-13

*El cerebro trucado*

Película HD, 4:3, color, sonido, 16' 15"

CORTESÍA DEL ARTISTA Y NACIONAL GALLERIES OF SCOTLAND. SCOTTISH NATIONAL GALLERY OF MODERN ART, EDIMBURGO. ADQUISICIÓN A TRAVÉS DEL PROGRAMA CONTEMPORARY ART SOCIETY 2013

Un *trick brain* es un truco para engañar al cerebro. En esta pieza Ed Atkins nos propone un ejercicio para dejarnos seducir por el modo en el que las palabras y los sonidos alteran la percepción de lo que vemos en las imágenes. La obra toma como partida el material rodado por Fabrice Maze en el apartamento de André Breton en el 42 de Rue Fontaine en 1994, a petición de su hija Aube. Este material fue retomado en la película *André Breton, malgré tout. Sur la dispersion de l'atelier* con motivo de la subasta del contenido del mismo en 2003. El apartamento contenía obras de arte provenientes de diversos lugares del mundo, insectos, conchas, piedras o artefactos, además de más de 3.500 libros y 500 carpetas de manuscritos. Esta reunión desjerarquizada de objetos pretendía asaltar los sentidos, provocar sentimientos de atracción y repulsión, estimularla visión y perturbar la mente física y emocionalmente. Breton les había otorgado un poder cuasi-mágico y los cambiaba de sitio según sus intuiciones o estados de ánimo, lo que la convertía en una suerte de autorretrato del escritor.

La colección, que había permanecido prácticamente intacta durante casi 40 años después de la muerte de Breton, fue inventariada por la casa de subastas Calmels-Cohen en ocho volúmenes y distribuida en 83 lotes. Su disgregación, motivada por la incapacidad del Estado francés de hacerse cargo de este legado, rompía la potencialidad de las relaciones poéticas que se establecían entre los objetos y quedaba sometida a la intercambiabilidad propia de la economía de mercado. El Centre Pompidou conserva una parte del contenido, adquirido a través de donaciones y compras y dispuesto en una pared del museo. La película de Maze es el último documento donde queda registrada la atmósfera de la casa. Atkins superpone a estas imágenes un relato y unos sonidos que pretenden restituir algo del carácter del estudio. Para ello utiliza el poder performativo del lenguaje para producir cambios, aludiendo a las ideas del ocultista Aleister Crowley en relación a su neologismo *magick*. Ayudado por la inmaterialidad y suspensión del material fílmico, el texto, con un intenso uso de los recursos literarios, realza, entre otros efectos, el valor háptico de los objetos. Frente a las superficies ultrapulidas de las superficies contemporáneas, Atkins describe un universo de concavidades, gravedad, texturas o arañazos. Por un momento, nuestro cerebro suspende el proceso de reificación capitalista al que están sometidos los objetos y los percibe de otro modo bajo el encantamiento de las palabras.

In this piece, Ed Atkins invites us to surrender to the seductive appeal of words and sounds that trick our brain and alter how it perceives images. The film's point of departure is footage shot by Fabrice Maze of André Breton's apartment at 42 rue Fontaine in 1994 at the request of the artist's daughter Aube. That archive material was resurrected in *André Breton, malgré tout. Sur la dispersion de l'atelier* when the contents of his studio were auctioned off in 2003. The apartment contained works of art from round the world, insects, seashells, rocks and artefacts as well as more than 3,500 books and 500 folders of manuscripts. This disorderly jumble of objects was deliberately designed to assault the senses, elicit feelings of attraction and repulsion, stimulate the eye, and physically and emotionally disturb the mind. Breton had imbued them with semi-magical powers and rearranged them at will, according to his moods or instincts, thus forming a kind of self-portrait of the writer.

The collection remained virtually intact for nearly forty years after Breton's death, but eventually it was inventoried by French auctioneers Calmels-Cohen in eight volumes and broken up into 83 lots. Due to the French government's inability to take charge of his legacy, this disaggregation severed the potentiality of poetic relations between the various objects, subjecting them to the interchangeability of the market economy. The Centre Pompidou now owns part of the estate, acquired through donations and purchases and displayed on a wall in the museum. Maze's film is the last recorded image that captures the atmosphere of Breton's home. Atkins combines this footage with a narrative and sounds that attempt to recreate some of the studio's former personality. He uses the performative power of language to effect changes, alluding to the ideas of occultist Aleister Crowley and his *magick* (as he preferred to spell it). Aided by the intangible, suspended quality of the film footage, the text, drawing heavily on literary sources, highlights the haptic value of objects, among other effects. In contrast to the polished sleekness of contemporary surfaces, Atkins describes a universe of cavities, gravity, textures and scratches. For an instant, our brain suspends the process of capitalist reification to which objects are subjected and see them in a different light as the words cast their spell over us.

**SANDRA GAMARRA** (Lima, Perú, 1972)

***Museo del Ostracismo*, 2017**  
*Museum of Ostracism*

Instalación de 61 pinturas sobre metacrilato, varias medidas

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y GALERÍA JUANA DE AIZPURU

Sandra Gamarra trabaja a partir de imágenes ya existentes, frecuentemente de obras de arte, de las que se vale para provocar una reflexión sobre los significados que los marcos históricos, epistemológicos o institucionales confieren a las mismas. El *Museo del Ostracismo* dispone sus piezas del mismo modo en el que lo hacen los museos antropológicos y arqueológicos, enfatizando el valor de las obras mediante peanas y aislándolas a través de urnas de metacrilato. El contenido del museo es una colección de huacos, ceramios de las culturas pre-incas e incas existentes en Perú antes de la conquista española. Las piezas originales pertenecen a museos europeos, por lo que la artista opta por apropiarse de las mismas a través de la reproducción de las imágenes disponibles en internet. Del mismo modo que los museos usan fotografías para informar sobre la retirada temporal de determinadas piezas de su colección permanente, Gamarra representa la falta de estos huacos en las colecciones locales. Sin embargo, este museo no está formado por fotografías de los huacos, sino por pinturas de los mismos, un medio que llegó a Perú en época virreinal y que se caracteriza por una materialidad distinta a la de la imagen reproducida. Por ello el *Museo del Ostracismo* no es una colección de reproducciones, sino de obras reales que tratan de evocar algo de la presencia y rotundidad de los huacos y que pueden reconfigurarse como un nuevo imaginario.

En las historias del arte eurocéntricas, las obras de las “culturas no-occidentales” se encuentran sujetas a un marco de interpretación cuyo relato las sitúa en relación a unos referentes que les son ajenos. Esta posición de desplazamiento con respecto a un supuesto centro hace que una gran parte de la producción cultural del mundo parezca hallarse en una situación de destierro. De este modo, el nombre del museo alude a las siempre insuficientes formas con que se denominan y catalogan obras de arte y artefactos que se leen en función de su diferencia. Así el *Museo del Ostracismo* alude al término griego *óstrakon*, pieza de cerámica donde se escribía el nombre de aquellos ciudadanos a los que se sometía a un destierro de carácter político. Remitiéndose a ese nombre inscrito, Gamarra coloca en el dorso de las pinturas una serie de sustantivos con los que frecuentemente los europeos designan a las personas pertenecientes a comunidades indígenas o mestizas y a los migrantes. Este conjunto de nombres revela cómo el propio lenguaje pone en marcha, desde su lugar de enunciación, procesos de racialización y de caracterización social, económica y política que los registra como diferentes. El característico uso del pigmento rojo en los huacos se transforma en un elemento simbólico que le sirve a Gamarra para llamar la atención sobre la identificación del indio con posiciones comunistas y terroristas.

Sandra Gamarra works with existing images, often of artworks, and uses them to make us reflect on the meanings with which they are imbued by historical, epistemological or institutional frameworks. In *Museo del Ostracismo* [Museum of Ostracism], pieces are arranged as in anthropology and archaeology museums, emphasizing their worth with pedestals and isolating them under transparent hoods. This particular museum features a collection of *huacos*, pottery pieces made by pre-Inca and Inca cultures in Peru before the Spanish conquest. The original pieces are owned by European museums, so the artist decided to appropriate them by copying images available on the internet. Just as museums use photographs to inform visitors of pieces temporarily removed from their permanent collections, so Gamarra’s images represent the absence of these *huacos* from local collections. Yet the *huacos* in this museum were reproduced using not photography but painting, a medium introduced to Peru in the viceroyalty period whose material quality differs from that of reproduced images. Consequently, rather than a collection of photographic reproductions, the *Museo de Ostracismo* is a collection of real artworks that attempt to capture some of the presence and three-dimensional physicality of the *huacos*, which can thus be reconfigured as new imagery.

In Eurocentric art history, the creations of “non-Western cultures” are situated in a framework of interpretation whose narrative attempts to tie them to entirely unrelated and alien benchmarks. Their marginal position with respect to a supposed centre means that a large part of the world’s cultural output has been effectively exiled. The museum’s name alludes to the consistently ineffective methods of naming and cataloguing works of art and artefacts interpreted solely in light of their differences. The word ostracism comes from the Greek term *ostrakon*, a pottery shard on which the name of candidates for political exile were etched. Reviving this ancient tradition, on the back of her paintings Gamarra has written a series of nouns that Europeans frequently use to refer to members of indigenous or mestizo communities and immigrants. These names illustrate how language itself, from its place of enunciation, can instigate processes of racial discrimination and social, economic and political stereotyping that label others as different. The characteristic red pigment used on *huacos* becomes a symbolic element that Gamarra uses to draw attention to the common perception of indigenous people as communists and terrorists.

**AMIE SIEGEL** (Chicago, Illinois, Estados Unidos, 1974)

***Fetish***, 2016

*Fetische*

Vídeo HD, color, sonido, 10'

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y SIMON PRESTON GALLERY, NUEVA YORK

En *Fetish*, Amie Siegel nos invita a reflexionar sobre los procesos de fetichización con los que nos vinculamos a determinados objetos. El término fetiche aglutina varios significados. En su origen *feitiço* era la palabra con la que los portugueses denominaban algunos objetos novedosos que se encontraban en el África Occidental en el siglo XVI, cuyo valor les era desconocido. El término no aludía a elementos pertenecientes a una cultura específica, sino que cumplía la función de traducir y transvalorar objetos en el contexto de un encuentro entre sistemas sociales y religiosos radicalmente heterogéneos. Estos objetos encarnaban valores religiosos, comerciales, estéticos y sexuales para los que no había términos de comparación desde Occidente. Esta dificultad para determinar el valor de las cosas es recogida por Karl Marx al identificar fetiche y mercancía, entendiendo ésta como un constructo social por el que se otorga un valor monetario en el que intervienen factores no descifrables. Posteriormente Sigmund Freud utiliza el término para designar un tipo de objeto donde se sitúan proyecciones y deseos sexuales, cuyas motivaciones tampoco son legibles. También se llaman fetiches algunos amuletos que se llevan en el cuerpo a los que se les atribuye un poder mágico y es así como Picasso denominó las esculturas de “arte negro” que se encontró en el Museo del Trocadero.

Equiparando las obras de arte con los fetiches, los trabajos de Siegel frecuentemente se preguntan por el modo en que se dota de significado y valor a determinados objetos artísticos, basándose en una serie de creencias indeterminadas. En *Fetish*, Siegel encuentra en la colección de estatuillas arqueológicas y artefactos que Freud tenía en su estudio un ejemplo doble de esta asignación. Como psicoanalista, la dificultad de desentrañar el misterio por el que los objetos se convierten en portadores de creencias, significados ocultos y proyecciones personales y colectivas, resuena en su práctica investigadora e interpretadora. Como coleccionista, él mismo es objeto de esta fascinación, que le lleva a identificarse con los arqueólogos. La conversión de su estudio en un museo preserva los deseos y valores con los que Freud imbuía a sus objetos y los convierte en fetiches. La musealización transforma el valor personal otorgado a las cosas materiales en objetos sociales.

Mediante el registro de la limpieza anual de los mismos, Siegel nos permite la observación de cerca de algunos de los gestos rituales con los que se afirma este proceso. Los museos se revelan así como espacios transculturales donde producir, traducir y resignificar nuevos fetiches cuya naturaleza heterogénea siempre dejan ocultos deseos individuales y colectivos.

In *Fetish*, Amie Siegel invites us to reflect on the fetishizing mechanisms through which we imbue objects with personal meaning. The word “fetish” can mean several things. Originally, *feitiço* was a term that the Portuguese applied to novelties discovered in West Africa in the 16th century whose value was a mystery to them. It did not refer to objects pertaining to any particular culture, but merely served to translate and trans-assess objects at the intersection of radically different social and religious systems. These objects had religious, commercial, aesthetic and sexual meanings for which there were no comparable terms in the West. The difficulty of determining the value of things was expressed by Karl Max when he coined the term “commodity fetishism”, a social construct for assigning monetary value based on indecipherable factors. Sigmund Freud later applied the word “fetish” to an object that encapsulates sexual desires and projections whose underlying motivations are equally unreadable. Amulets worn on the body and believed to have magical powers are also called fetishes, and Picasso used the same word to describe the “Black Art” sculptures he discovered at the Trocadero.

Equating artworks with fetishes, Siegel’s creations frequently explore how certain artistic objects are imbued with meaning and value based on a set of indeterminate beliefs. In *Fetish*, Siegel finds a dual example of this attribution in the collection of archaeological figurines and artefacts kept in Freud’s study. As a psychoanalyst, the challenge of unravelling the mystery of how objects become vessels of beliefs, hidden meanings and personal and collective projections permeated Freud’s research and interpretations. As a collector, he himself was an object of that fascination, leading him to identify with archaeologists. The transformation of his study into a museum preserves the desires and values which Freud attributed to his objects, turning them into fetishes. Musealization transforms the personal value assigned to material things and makes them social objects.

By recording the annual cleaning of those objects, Siegel allows us to closely observe some of the ritual gestures that reaffirm this process. Museums are thus revealed as cross-cultural spaces for producing, translating and re-signifying new fetishes whose heterogeneous nature always conceals individual and collective desires.

**RENÉ BURRI** (Zúrich, Suiza, 1933-2014)

***Picasso Exhibition. Italy. Milan. Palazzo Reale***, 1953  
*Exposición Picasso. Italia. Milán. Palazzo Reale*

Impresiones digitales sobre gelatina de plata, 30 x 40 cm c/u

© RENÉ BURRI / MAGNUM PHOTOS / CONTACTO

**ARCHIVO FOTOGRÁFICO *documenta 1***, 1955

Photographic Archive *documenta 1*

Impresiones digitales, varias medidas

© documenta ARCHIVE

En los años 50 el Palazzo Reale de Milán fue sede de una serie de exposiciones que trataban de desmarcarse de las políticas expositivas fascistas y de apoyar el proceso de reconstrucción y reparación nacional después de la guerra. Las muestras fueron encargadas a significados críticos antifascistas, como Roberto Longhi o Lionello Venturi, que seleccionaron artistas combativos como Caravaggio o Van Gogh. A éstas siguió en 1953 una gran muestra de obras de todas las épocas de Pablo Picasso, cuyas implicaciones políticas se destacaron con fuerza. La exposición contenía obras como *Guernica*, el díptico *La guerra y la paz* y *Masacre en Corea*, piezas que establecían una genealogía de conflictos desde la Guerra Civil española hasta la Guerra Fría. Éstas se presentaron en la Sala de las Cariátides que todavía conservaba los daños sufridos durante los bombardeos. La exposición fue visitada por más de 200.000 visitantes en dos meses y se convirtió en un escenario donde una renovada sociedad civil trataba de adquirir una nueva identidad posbélica. El ambiente de las salas quedó reflejado en el reportaje fotográfico realizado por un primerizo René Burri, cuya publicación le llevó a la fama.

La exposición de Picasso en el Palazzo Reale, con su uso escenográfico de la ruina, inspiró al profesor Arnold Bode a la hora de ubicar la exposición de arte que acompañaba la muestra anual de jardinería en el Fredericianum de Kassel, el museo local de Bellas Artes que se encontraba en situación ruinoso tras los bombardeos aliados. Este modesto proyecto inaugurado en 1955 adquirió una amplia proyección como consecuencia de la combinación del discurso artístico promovido por el historiador Werner Haftmann y de las innovadoras soluciones museográficas experimentadas por Bode. El resultado fue una muestra europeísta y supranacional que propugnaba una síntesis del arte moderno de entreguerras, expurgado de los movimientos más politizados y con preferencia por la abstracción, al tiempo que promovía una reparación a los artistas calificados por los nazis como arte degenerado.

Al igual que en Italia, las exposiciones sirvieron en la Alemania de la primera posguerra como una herramienta importante en el proceso de desnazificación, puesto en marcha por las fuerzas de ocupación con vistas al proceso de re-educación democrática.

In the 1950s, the Palazzo Reale in Milan hosted a series of exhibitions that attempted to remove the taint of fascist art policies and support the process of national reconstruction and recovery after the war. The shows were curated by prominent anti-fascist critics like Roberto Longhi and Lionello Venturi, who selected works by Caravaggio, Van Gogh and other combative artists. These were followed in 1953 by a major exhibition of works by Pablo Picasso from every period of his career, strongly emphasizing their political connotations. The show included pieces like *Guernica*, the diptych *War and Peace* and *Massacre in Korea*, tracing a genealogy of conflict from the Spanish Civil War to the Cold War. They were shown in the Hall of Caryatids, which still bore traces of the damage caused by air raids. More than 200,000 people visited the exhibition over two months, and it became the hub of a reinvigorated civil society's struggle to forge a new postwar identity. The atmosphere of the halls was captured in photographs taken by the novice René Burri, who became famous when they were published.

Picasso's exhibition at the Palazzo Reale, with its scenographic use of ruins, inspired Professor Arnold Bode to hold the art exhibition that accompanied the annual garden show at the Kassel Fredericianum, the local fine art museum which had been reduced to a ruined shell by Allied bombers. This modest project launched in 1955 soon attracted international attention thanks to the combination of historian Werner Haftmann's artistic discourse and Bode's innovative, experimental museographic solutions. The result was a supranational pro-European exhibition that offered a synthesis of modern art from the interwar period, excluding the most radically political movements and with a preference for abstraction, while also attempting to reinstate artists whose work had been labelled "degenerate" and were an important part of the de-Nazification process, initiated by occupying Allied forces with a view to the democratic re-education of German citizens.

**HANS HAACKE** (Colonia, Alemania, 1936)

*Photographic Notes, documenta 2*, 1959

*Notas fotográficas, documenta 2*

26 fotografías en blanco y negro, 22,5 x 30,8 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA Y PAULA COOPER GALLERY, NUEVA YORK

El éxito de la *documenta 1* en 1955 animó a la celebración de una segunda edición en 1959, con la intención de convertir ésta en una convocatoria estable. Esta decisión venía motivada por la irregularidad y la falta de visión panorámica del otro evento de mayor envergadura en relación al arte moderno, la Bienal de Venecia. Frente a ésta, los organizadores de la *documenta* pretendían ofrecer una exposición basada en la calidad de las obras y con un discurso unificado. Tanto Werner Haftmann, como Arnold Bode volvieron a estar al cargo de la selección y la disposición museográfica. En esta ocasión, y dado el interés del primero por la abstracción, se dio prioridad a los autores abstractos de las primeras vanguardias y a la nueva generación de artistas informalistas. Esta elección se aliaba con un discurso ideológico de más calado que identificaba el arte no figurativo con la libertad, frente al realismo de connotaciones sociales y políticas, especialmente el realismo soviético. Esta misma línea artístico-política era defendida por diversas instituciones del arte estadounidense, país que se encontraba en plena expansión. De hecho, durante toda la década de los 50, los Estados Unidos, especialmente a través el *International Program of Circulating Exhibitions* del MoMA, había desplegado una amplia política de exposiciones en el extranjero para mostrar el naciente expresionismo abstracto. Esta política tuvo su culminación en la Bienal de São Paulo de 1958 y en esta *documenta 2*, donde pudo verse un nutrido número de obras de artistas abstractos estadounidenses.

En 1959 Hans Haacke era un joven estudiante de la Escuela de Bellas Artes de Kassel que pasó el verano de ese año trabajando como auxiliar de sala de la *documenta*. Esta oportunidad le permitió realizar un reportaje fotográfico de la misma, que permaneció oculto hasta que el historiador Walter Grasskamp lo encontró en el archivo de la *documenta* en 1981. En ese momento, Haacke era ya un artista destacado que trabajaba con un tipo de obras que cuestionaban la neutralidad ideológica del sistema del arte, conocidas bajo el término de crítica institucional. Estas obras primerizas anuncian ya una visión reflexiva sobre el mundo del arte. En ellas es el público, y no tanto las obras, el que desempeña un papel protagonista. Haacke imprime una mirada sociológica a una Alemania occidental que parece querer dejar atrás el recuerdo de la guerra y de unos crímenes no tan lejanos y avanza hacia la sociedad de producción y consumo que la caracterizará en los 60.

Encouraged by the success of *documenta 1* in 1955, the organizers decided to mount a second show in 1959, with a view to making it a regular event. This decision was partly motivated by the irregularity and narrow vision of the only other major modern art show at the time, the Venice Biennale. In contrast to that event, the organizers of *documenta* wanted to offer an exhibition with a unified narrative based on quality artwork. Werner Haftmann and Arnold Bode were once again responsible for selecting and arranging the featured works. This time, given Haftmann's passion for abstraction, they prioritized abstract artists of the early avant-garde movements and the new Art Informel generation. This choice was aligned with a deeper ideological conviction that non-figurative art represented freedom as opposed to the social and political connotations of realism, particularly of the type practised by Soviet artists. This same politico-artistic premise was embraced by various art institutions in the United States, a country then in the midst of an artistic expansion. In fact, throughout the 1950s, the Americans—especially the MoMA with its “International Program of Circulating Exhibitions”—made it a policy to organize ambitious foreign exhibitions showcasing their brand-new Abstract Expressionism. This policy culminated in the 1958 São Paulo Biennial and *documenta 2*, where visitors were able to see a considerable number of works by American Abstract Expressionists.

In 1959 Hans Haacke was a young art student at the Staatliche Werkakademie in Kassel, and he spent the summer of that year working as a gallery assistant at *documenta*. That job gave him the opportunity to photograph the show, although his pictures were buried until 1981 when the historian Walter Grasskamp came across them in the *documenta* archives. By then Haacke was already a prominent artist with a reputation for works that challenged the ideological neutrality of the art establishment, a genre known as institutional critique. Those early photographs presaged the thoughtful reflection on the art world that would characterize his later oeuvre. In them, he chose to focus more on the audience than on the artworks. Haacke turned a keen sociological eye on the people of West Germany, seemingly determined to leave behind the memories of a not-so-distant war and its crimes and plunge headlong into the productive consumer culture of the 1960s.

## Los estudios de Sigmund Freud y André Breton

Sigmund Freud and André Breton's Studios

### EDMUND ENGELMAN

*Berggasse 19: Sigmund Freud's Home and Offices, Vienna 1938*

*Berggasse 19: Casa y oficinas de Sigmund Freud, Viena 1938*

Nueva York, Basic Books, 1976

### JULIEN GRACQ

*42 rue Fontaine. L'atelier d'André Breton*

*42 rue Fontaine. El estudio de André Breton*

París, Adam Biro, 2003

Las colecciones de Sigmund Freud y André Breton generaron ambientes singulares que fueron recogidos en algunos proyectos fotográficos que contribuyeron a guardar la memoria de los mismos. En el caso de Freud, el reportaje fue encomendado por su colega, August Aichhorn, a Edmund Engelman, que realizó más de 100 fotografías en su casa de la Berggasse 19 a lo largo de cuatro jornadas, unos días antes de la huida del psicoanalista y su familia desde Viena hacia Londres. El encargo fue hecho a Engelman, un ingeniero con estudios de química que regentaba una tienda de fotografías, porque tenía los conocimientos técnicos suficientes para hacer las fotos con poca luz sin llamar la atención de la Gestapo, que tenía vigilada la casa desde la anexión de Austria por parte de los nazis. Con el traslado a Londres, su estudio fue recompuesto en el 20 de Maresfield Gardens, casa donde éste vivió el último año de su vida y actual Freud Museum. Las fotografías constituyen un documento único del espacio en el que Freud trabajó durante 47 años. Sin embargo, el proyecto no vio la luz pública hasta 1976, año en que una parte de las fotografías fueron publicadas por una editorial de Nueva York, ciudad a la que emigró el propio Engelman unos meses después de Freud. El reportaje de Gilles Ehrmann fue encargado tras la muerte de Breton en 1966 por su viuda Elisa con el fin de realizar un inventario de su estudio. Ehrmann trabajó dentro del marco de la fotografía documental de posguerra y su obra se caracterizaba por una sensibilidad cercana al surrealismo. Amigo de Breton, con el que había realizado algunas publicaciones, puso su mirada a disposición de este proyecto memorialístico y realizó 14 Ektachromes. El material permaneció inédito durante 30 años y 10 de las fotografías fueron publicadas en una edición de bibliógrafo en 1997, ilustrando un texto del escritor Julien Gracq. El libro fue republicado en 2003, año de la subasta y dispersión definitiva del estudio de Breton.

The collections of Sigmund Freud and André Breton created singular atmospheres that were documented in photographic reports to preserve their memory. Freud's colleague August Aichhorn invited Edmund Engelman to photograph the doctor's home and workplace at Berggasse 19. Over the course of four days Engelman snapped more than one hundred photographs, just before the psychoanalyst fled from Vienna to London with his family. The job was given to Engelman, an engineer who had studied chemistry and ran a photo studio, because he had the technical knowledge needed to work in poor light without attracting attention from the Gestapo, who had been watching the house since the Nazis annexed Austria. After moving to London, Freud reassembled his workspace at 20 Maresfield Gardens, the house where he spent the last year of his life and current home of the Freud Museum. Engelman's photographs are the only visual record of the space where Freud worked for forty-seven years. However, the images were not made public until 1976, when some of the photos were released by a publishing house in New York, the city to which Engelman immigrated a few months after Freud's departure. After Breton's death in 1966, his widow Elisa needed to inventory the contents of his studio and hired Gilles Ehrmann to do a photographic report. Ehrmann worked in the field of postwar documentary photography and had a special sensibility close to Surrealism. He and Breton were friends and had produced several publications together, so when Elisa called he willingly accepted this commemorative commission and took fourteen Ektachromes. The prints remained unpublished for thirty years until 1997, when 10 of the photographs were used to illustrate a text by the writer Julien Gracq. A reprint of the book appeared in 2003, the year in which Breton's studio collection was sold at auction and broken up for good.



TACITA DEAN (Canterbury, Inglaterra, 1965)

### *Darmstädter Werkblock*, 2007

Película 16 mm, color, sonido óptico, 18'

CORTESÍA DE LA ARTISTA, FRITH STREET GALLERY, LONDRES Y MARIAN GOODMAN GALLERY, NUEVA YORK - PARÍS

La obra *Darmstädter Werkblock* de Tacita Dean documenta los últimos momentos del *Block Beuys*, un agregado de obras de Joseph Beuys depositadas por el coleccionista de Darmstadt Karl Ströher en el Hessisches Landesmuseum. Éste compró todas las obras de una exposición del artista en 1967, además de las que tenía en ese momento en su estudio y a las que unió otras compras obtenidas gracias a los derechos de adquisición preferente que le había concedido Beuys. La colección fue creciendo hasta 1977, año de la muerte de Ströher, y entre 1970 y 1986 el propio Beuys se encargó de disponer las piezas en las vitrinas y en el espacio, expandiendo los límites entre la instalación y la colección permanente. El depósito fue adquirido por el museo en 1989. El conjunto se compone de 290 obras datadas entre 1949 y 1972 y se expande a lo largo de siete galerías. Una de las particularidades del *Block Beuys* es que se haya ubicado en un museo histórico de vocación enciclopédica. Su origen se remonta a finales del s. XVIII, cuando la Landgravine Karoline dona a su hijo el Gran Duque Ludewig I su colección de curiosidades naturales e instrumentos científicos. Éste la amplió con otras colecciones de historia natural y cultural y obras de arte, abriéndose al público en 1820. A finales de ese siglo el arquitecto Alfred Messel diseñó un edificio de nueva planta para las tres series de colecciones, zoología, geología y galería de pinturas, que se ubicaban en espacios diferenciados, actuando como museos independientes.

Destruído gravemente durante la Segunda Guerra Mundial, el museo volvió a abrir sus puertas parcialmente en 1955. 12 años después se abrió el *Block Beuys*. En 2007 el museo decidió acometer una renovación completa del edificio reconstruido para mejorar las condiciones de conservación y para recomponer en lo posible la arquitectura original de Messel. Esto conllevaba la reforma del *Block Beuys* y con ello la alteración del ambiente en el que éste había trabajado. La renovación implicaba, entre otros cambios, sustituir las viejas telas de yute que cubrían las paredes de las galerías donde antes habían estado las piezas medievales y que conferirían al espacio una atmósfera característica. El hecho de que Beuys nunca hubiera hecho mención a las paredes favorecía la sustitución de telas y moquetas por un neutro cubo blanco. Aunque la decisión creó una cierta controversia entre la comunidad artística, su reemplazo fue inevitable. Tacita Dean no pudo filmar el contenido del *Block Beuys* por los derechos de autor y decidió registrar la configuración particular que el paso del tiempo había dado a las paredes, con sus manchas, agujeros, parches y rasguños, así como otros detalles significativos de las salas, meses antes de su definitiva desaparición.

Tacita Dean's *Darmstädter Werkblock* documents the final moments of *Block Beuys*, a suite of works by Joseph Beuys entrusted to the Hessisches Landesmuseum by Karl Ströher, a Darmstadt collector. Ströher acquired the pieces at a Beuys exhibition in 1967, along with all the works in his studio at the time, and later purchased more thanks to the right of first refusal that Beuys had granted him for future production. The collection continued to grow until Ströher's death in 1977, and between 1970 and 1986 Beuys personally mounted the pieces in vitrines and throughout the exhibition space, pushing the boundaries between his installation and the permanent collection. The group, acquired by the museum in 1989, consists of 290 works made between 1949 and 1972 and occupies a total of seven galleries. One of the most striking characteristics of *Block Beuys* is the fact that it is housed in an encyclopaedic history museum. The Landesmuseum began to take shape in the late 18th century when Landgravine Karoline bequeathed her collection of natural curiosities and scientific instruments to her son, Grand Duke Ludwig I. He enlarged it with other natural and cultural history collections and works of art, and in 1820 it was opened to the public. At the end of that century Alfred Messel designed a new building to house the three main collections—zoology, geology and picture gallery—in separate spaces, functioning as independent museums.

Though severely damaged during World War II, the building partially reopened in 1955. Twelve years later, *Block Beuys* was presented to the public. In 2007 the rebuilt museum was completely renovated to improve conservation conditions and recover as much of Messel's original architectural design as possible. This entailed an overhaul of the *Block Beuys* rooms, significantly modifying the setting in which the artist had worked. Among other changes, the remodel called for the replacement of the old jute wall coverings in the former medieval galleries, which lent the space a characteristic ambiance. The fact that Beuys never mentioned the walls was cited as an argument in favour of removing the worn fabrics and carpets to create a neutral white cube. Although the decision sparked controversy in the art world, change was inevitable. For copyright reasons, Tacita Dean was not able to film the contents of *Block Beuys*, so she decided to capture the identifying features that the walls had acquired over the years—stains, holes, patches and scratch marks—and other significant details of the galleries, months before this unique setting disappeared forever.

**URSULA MAYER** (Ried im Innkreis, Austria, 1970)

*Interiors*, 2006

*Interiores*

Video, color, sonido, 3' 10"

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y MONITOR GALLERY, ROMA

*Interiors* es una pieza fílmica de Ursula Mayer que se desarrolla dentro de la casa de Ernő Goldfinger, arquitecto húngaro exiliado en Londres en 1933, y de su esposa, la artista Ursula Blackwell. La casa, ubicada en el 2 de Willow Road, fue diseñada por el propio Goldfinger en 1939 y constituye un ejemplo significativo de la arquitectura moderna de esta ciudad. La casa se convirtió en un espacio de reunión de parte de la *intelligentsia* izquierdista, conocida como los “intelectuales de Hampstead”, entre ellos el escultor Henry Moore, el poeta Stephen Spender y el biólogo Julian Huxley. En este contexto, en 1942 la casa sirvió de sede para *Aid to Russia*, una exposición-subasta de 70 obras que buscaba recaudar fondos para el ejército soviético. Las soluciones de su interior respondían a una gran flexibilidad. Los tres pisos se unían mediante una escalera de caracol y cada uno respondía a una planta abierta que permitía abrir y cerrar espacios en función de las necesidades. En uno de sus textos, *La sensación del espacio*, Goldfinger afirmaba que la forma en la que se encerraban los espacios tenía un impacto psicológico y emocional para los que se encontraban dentro de los mismos. Esta atmósfera se complementaba con algunas piezas de mobiliario diseñadas por el arquitecto y una colección de obras de artistas como Max Ernst, Henry Moore, Man Ray o Amédée Ozenfant.

La pieza de Mayer rastrea las citadas dimensiones emocionales del interior de la casa a través de la exploración de los espacios, mediante el movimiento y el tacto, que llevan a cabo dos mujeres de distintas generaciones. Las mujeres no llegan a encontrarse nunca y su relación no queda explícita. La película se nos presenta como una historia sin argumento, que crea una expectación que no se llega a resolver. Este desencuentro impulsa la circulación de un tiempo propio al interior de la propia película. Junto con la escalera de caracol, por la que suben y bajan las protagonistas, una escultura que gira y que ensimisma sus miradas sirve de enlace entre ellas. Se trata de una copia de *Orpheus*, una obra de Barbara Hepworth. Esta réplica introduce en el espacio la producción de una artista de la que el matrimonio no poseía ninguna pieza.

Ursula Mayer's film *Interiors* is set in the home of Hungarian architect Ernő Goldfinger, who fled to London in 1933, and his wife, the artist Ursula Blackwell. The house at 2 Willow Road was designed by Goldfinger in 1939 and is a salient example of modernist architecture in London. It became a popular gathering place for a group of left-wing intelligentsia known as “Hampstead intellectuals” that included sculptor Henry Moore, poet Stephen Spender and biologist Julian Huxley. In 1942 the Goldfinger home hosted “Aid to Russia”, an exhibition where 70 works were auctioned off to raise funds for the beleaguered Soviet army. The interior was designed to be highly flexible. The three floors were connected by a spiral staircase, and each had an open plan where smaller or larger spaces could be created as needed. In an article entitled “The Sensation of Space”, Goldfinger wrote that the way in which the spaces were enclosed had a psychological and emotional impact on anyone within them. The finishing touches to this atmosphere were provided by several pieces of furniture designed by the architect and a collection of works by artists such as Max Ernst, Henry Moore, Man Ray and Amédée Ozenfant.

Mayer's piece traces the aforementioned emotional dimensions of the house's interior by following two women of different ages as they explore the space through movement and touch. The women never meet on screen, and their relationship is unclear. The film is presented as a story with no plot, creating an expectation that ultimately amounts to nothing. This frustrated encounter makes time move at its own pace within the film. The protagonists are linked only by the spiral staircase which they both climb and descend and a revolving sculpture that attracts their fascinated gaze. The piece is a replica of *Orpheus* by Barbara Hepworth, an artist not actually represented in the couple's collection.

**MARCEL VAN EEDEN** (La Haya, Países Bajos, 1965)

**Cat 3.1.5. Famous Exhibitions, 2017**

*Cat 3.1.5. Exposiciones famosas*

Lápiz negro sobre papel, 19 x 28 cm c/u

CORTESÍA DEL ARTISTA, SPRÜTH MAGREES, LONDRES-BERLÍN Y BARBARA SEILER, ZÜRICH

Marcel van Eeden trabaja con imágenes provenientes de revistas, libros, prensa o postales pertenecientes a un periodo comprendido entre los años 20 y 1965, año de su nacimiento. Estas imágenes actúan como un escenario donde sitúa personajes e historias, conformando escenas que se asemejan a fotogramas de una película en blanco y negro. Los lugares elegidos para situar sus tramas proporcionan una verosimilitud que resulta, en buena medida, del aire moderno que impregna las superficies, estructuras, colores y disposiciones de los espacios y los objetos que contienen. Estas atmósferas quedaron fijadas en el imaginario colectivo a través de fotografías que van Eeden toma como punto de partida para contar historias que podían haber sido, posibles variantes de los relatos que han llegado hasta nosotros. Las escenas reproducidas en las fotografías son recuperadas mediante su copia en dibujo, un medio que recuerda la textura y tactilidad de los medios impresos de la época. En algunas ocasiones los dibujos se acompañan de un pie de foto, también dibujado, que enfatiza su parecido con un *storyboard*.

En otras series van Eeden duplica a lápiz las fotografías de algunas exposiciones de la época, el diseño de sus espacios y de algunos de los materiales gráficos que las acompañaban, reconstruyendo los escenarios de la vida de los artistas. *Cat 3.1.5. Famous Exhibitions* se compone como si fuera un álbum que coleccionara imágenes de algunas de las exposiciones que han dado forma a la memoria visual de estas décadas. Algunas de las salas y selecciones de obras son reconocibles, como los espacios del Landesausstellungsgebäude donde tuvo lugar la *Kunstaussstellung Berlin* de 1920, el característico zócalo de la Haus der Kunst de Múnich, donde se celebraron las sucesivas *Grosse Kunstaussstellung München*, las galerías de Sidney Janis en Nueva York o Stenzel & Co. en Múnich. Sin embargo, en una mirada más atenta descubrimos algunas discrepancias entre lo que las imágenes nos muestran y la información textual que las acompaña. Así, la gráfica de la exposición del Novembergruppe corresponde a la de una muestra de este grupo de 1925, la exposición de Moholy-Nagy tuvo lugar en el Kunstkabinett Klichm de Munich y no en Galerie Modern Arts y Kronenberg no es sino Willem de Kooning. La factura de los dibujos se emborrona en alguna de las láminas, como si un brochazo expresionista se hubiera adueñado de la escena y tratara de borrar la imagen. Una de ellas reproduce el escenográfico *happening*, *The Smiling Workman* que Jim Dine realizó en la Judson Gallery en 1960 y que está considerado un comentario irónico sobre el expresionismo abstracto.

Marcel van Eeden works with images culled from magazines, books, newspapers or postcards printed between the 1920s and 1965, the year he was born. These images provide a backdrop for his characters and plots, forming scenes that resemble black-and-white movie stills. The settings he chooses for his stories are quite realistic, largely thanks to the modern impression conveyed by the surfaces, structures, colours and arrangement of the spaces and objects they contain. These atmospheres are fixed in the collective imagination by photographs which Van Eeden uses as starting points to tell stories that might have been, possible versions of familiar events. The scenes in the photographs are in fact drawn copies, a medium that recalls the texture and tactile quality of printed materials from that era. At times the drawings are accompanied by handwritten captions that underscore their similarity to a storyboard.

In other series Van Eeden uses pencil to duplicate photographs of exhibitions from that period, their spatial layout and some of their accompanying graphic materials, reconstructing the settings in which artists spend much of their lives. *Cat 3.1.5. Famous Exhibitions* resembles an album of collected images of some of the exhibitions that shaped the visual memory of those decades. Certain galleries and works are recognizable: the rooms at the Landesausstellungsgebäude where the 1920 Kunstaussstellung Berlin was held, the characteristic skirting of the Haus der Kunst in Munich that hosted the various Grosse Kunstaussstellung München, the Sidney Janis Gallery in New York, or Stenzel & Co. in Munich. Yet upon closer inspection we notice some discrepancies between the images and their informative captions. For instance, the view of the Novembergruppe exhibition actually correspond to a show held by the group in 1925, the Moholy-Nagy exhibition took place at the Kunstkabinett Klichm in Munich (not the Galerie Modern Arts), and Kronenberg is in fact Willem de Kooning. The drawings are blurred in some cases, as if an Expressionist brush had taken over the scene and tried to erase the image. One of them reproduces the scenographic happening *The Smiling Man*, performed by Jim Dine at the Judson Gallery in 1960 and considered an ironic commentary on Abstract Expressionism.

ISAÍAS GRIÑOLO (Bonares, Huelva, 1963)

*La España profunda*, 2017

*Deep Spain*

Instalación: cartel, vídeos, documentación, medidas variables

CORTESÍA DEL ARTISTA

En 1964, el régimen franquista decidió conmemorar el 25º aniversario del final de la guerra con un amplio conjunto de eventos cuyo objetivo era dar cuerpo al giro retórico que pretendía reorientar la propaganda nacional. Si hasta el momento, los discursos e imagería oficiales se habían articulado en torno a las ideas-fuerza de Victoria y Cruzada, a comienzos de los 60 éstas empiezan a ser sustituidas por la de Paz. Este cambio se produce en el marco de la evolución geopolítica consecuencia de la Guerra Fría y de los intentos del régimen de promover su agenda desarrollista. La paz era considerada como un elemento imprescindible para garantizar el orden y con éste la plena inserción de la economía en la esfera de producción capitalista occidental. La efeméride sirvió a la dictadura para organizar un importante despliegue propagandístico, liderado por el Ministerio de Información y Turismo, dirigido por Fraga Iribarne, en colaboración con una Comisión Interministerial. Los eventos que se llevaron a cabo entre abril y diciembre de ese año incluían inauguraciones de hospitales y carreteras, desfiles militares, un sorteo de lotería extraordinario, la edición de sellos y postales y un gran número de exposiciones que itineraron por numerosas ciudades.

Entre éstas destaca la celebrada en la Lonja de los Nuevos Ministerios en Madrid, titulada *España 64. XXV años de paz*, que viajó a Barcelona y San Sebastián. En este mismo ámbito se produjo el encargo al director José Luis Sáenz de Heredia de una biografía fílmica del dictador, que se estrenó con el título de *Franco, ese hombre*. Desde el exilio, los artistas antifranquistas elaboraron una respuesta contra-expositiva, donde cabe señalar *España libre*, una iniciativa de los críticos militantes que itineró por varias ciudades italianas y que cuestionaba la supuesta paz social apelando a la idea de libertad. En la instalación *La España profunda*, Isaías Griñolo relaciona estos episodios propagandísticos con otras políticas llevadas a cabo por el Ministerio de Información y Turismo que, en estos años, está consolidando la imagen turística del país mediante el slogan *Spain is different*. Este enfoque trataba de rentabilizar las posibilidades económicas del turismo mediante una autoexotización amable que re-enmarcaba las tradiciones y ritos populares. En este contexto se encargan una serie de documentales etnográficos entre los que destaca *España insólita* de Javier Aguirre, una cinta ambivalente donde cabían distintas lecturas desde la experimentación, la crítica o la propaganda y que estuvo más de un año en la cartelera. Esta película tiene su contrapeso en *Lejos de los árboles* de Jacinto Esteva, encargo de un productor francés, que también se aprovechaba de la agenda turística oficial para sortear la censura y dar visibilidad, entre la fascinación y la crítica, a la España rural.

In 1964, the Franco regime decided to celebrate the 25th anniversary of the end of the Spanish Civil War with an ambitious programme of events intended to drive home the new direction of national propagandistic rhetoric. Up until that point, official images and discourses had revolved around the core ideas of Victory and Crusade, but in the early 1960s these began to take a back seat to Peace. This change of tack coincided with geopolitical shifts in the Cold War era and the regime's desire to pursue its agenda of growth and progress. Peace was considered essential to maintaining order, and order was vital if the Spanish economy wanted to become a full member of the Western capitalist production society. The anniversary gave the dictatorship the perfect excuse to launch an all-out propaganda campaign run by the Ministry of Information and Tourism, with Fraga Iribarne at the helm, in collaboration with an inter-ministerial committee. The events held between April and December of that year included ribbon-cutting ceremonies at new hospitals and roads, military parades, a special lottery, commemorative stamps and postcards, and a large number of exhibitions that travelled to many towns and cities.

One of the most important shows, held at the Nuevos Ministerios Market in Madrid, was *España 64. XXV años de paz* [Spain 64: 25 Years of Peace], which later toured to Barcelona and San Sebastián. At the same time, film director José Luis Sáenz de Heredia was commissioned to make a biopic of the dictator which premiered under the title *Franco, ese hombre* [Franco, That Man]. Anti-Franco artists in exile responded with counter-exhibitions like *España libre* [Free Spain], a show organised by activist critics that visited several Italian cities and challenged the supposed social peace in Spain by appealing to the idea of liberty. In his installation *La España profunda* [Deep Spain], Isaías Griñolo draws a connection between these propagandistic episodes and other policies adopted by the Ministry of Information and Tourism, which in those days was working to promote the country as a tourist destination with the popular slogan "Spain is different". The goal of this self-exoticizing campaign was to harness the lucrative potential of tourism by rebranding and commercializing Spanish folk traditions and rituals. To that end, the government commissioned a series of ethnographic documentaries that included Javier Aguirre's *España insólita* [Unusual Spain], an ambivalent film which could be interpreted from an experimental, critical or propagandistic perspective and ran in cinemas for over a year. A French production company commissioned the counterpoint to this film, *Lejos de los árboles* [Far from the Trees] by Jacinto Esteva, which took advantage of the state tourism campaign to dodge the censors and reveal another side of rural Spain using a clever blend of fascination and criticism.

**LUCAS SIMÕES** (Catanduva, Brasil, 1980)

*Engessados*, 2014  
*Enyesados (Plastered)*

Piezas de yeso sobre base de lija, medidas variables

Lucas Simões reflexiona en sus series sobre las posibilidades de transformación de las formas y los espacios mediante la manipulación y experimentación con las propiedades de los materiales y la intervención del público. Este interés le lleva a fijarse en las obras de Lygia Clark, una de las primeras artistas que, en los años 50, empezó a trabajar de forma sistemática con objetos relacionales. En 1959, la artista brasileña firmó el manifiesto del Grupo Neoconcreto, posicionándose en contra del rigorismo excesivo de la abstracción geométrica concreta y a favor de la exploración expresiva y la vuelta a la subjetividad y al cuerpo. Al año siguiente Clark realiza su primer *Bicho*, una serie que desarrollará hasta 1964, basada en esculturas de aluminio compuestas de planos articulables y plegables que invitaban al espectador a manipularlas. Los *Bichos* fueron presentados por primera vez en la Bienal de São Paulo de 1961, donde ganó el premio de escultura y la serie pudo verse en varias exposiciones importantes, como la retrospectiva de la artista en el Museo de Arte Moderna de Rio de Janeiro en 1963, la Sala Especial *Lygia Clark e seus Bichos* en la Bienal de São Paulo de ese mismo año, la muestra en la galería londinense Signals en 1965 y una retrospectiva de sus diez últimos años en la Bienal de Venecia de 1968.

La invitación a relacionarse directamente con los *Bichos* partía de una premisa de participación activa del espectador que chocaba frontalmente con los protocolos de conservación y seguridad de los museos, así como con las normas de comportamiento para las exposiciones aprendidas por sus públicos. De este modo, las potencialidades sensoriales, constructivas y subjetivadoras de las obras de Clark quedaban neutralizadas al disponerse como esculturas en peanas y no como objetos relacionales. Esta limitación ha hecho que los *Bichos* se hayan ido inmovilizando, hasta que, en palabras de Simões, “parezcan haberse sometido a un proceso de enyesado”. A partir de esta metáfora, el artista propone revertir esta evolución. Para ello, realiza un conjunto de esculturas de yeso basadas en los *Bichos* originales y las sitúa sobre una hoja de lija para que los espectadores puedan manipularlas y someterlas a un desgaste que, a finales de la exposición, hará que éstas hayan desaparecido.

In his series, Lucas Simões reflects on the possible transformation of forms and spaces by manipulating and experimenting with material properties and inviting audiences to actively engage with the works. His interests naturally led him to fixate on Lygia Clark, who in the 1950s became one of the first artists to systematically work with relational objects. In 1959, the Brazilian artist signed the Neo-Concrete Manifesto, positioning herself against the over-rigidity of concrete geometric abstraction and in favour of expressive exploration and a return to subjectivity and the body. The following year Clark made her first *Bicho* or *Creature*, beginning a series that she would continue until 1964. These aluminium sculptures consisted of articulated moveable and folding planes that viewers were invited to manipulate. The *Creatures* were unveiled for the first time at the 1964 São Paulo Biennial, where Clark won the sculpture prize, and the series was included in several major exhibitions, including the artist's retrospective at the Museo de Arte Moderna in Rio de Janeiro in 1963, the special gallery “Lygia Clark e seus Bichos” at the São Paulo Biennial that same year, a show at the London gallery Signals in 1965, and a survey of the last ten years of her career at the 1968 Venice Biennale.

The invitation to physically interact with the *Creatures* was based on a premise of active spectator participation that flew in the face of standard museum conservation and security protocols, as well as the rules of exhibition etiquette instilled in her audience. Thus, by displaying them as sculptures on pedestals rather than as relational objects, the sensory, constructive and subjectivizing potential of Clark's works was neutralized. This constraint has caused the *Creatures* to gradually become immobilized, to the point that, as Simões puts it, they seem to be encased in a plaster cast. Armed with this metaphor, the artist decided to reverse the process by creating a group of plaster sculptures based on the original *Creatures* and placing them on sandpaper so that viewers can manipulate them. The resulting friction will gradually wear down the pieces, and they will eventually disappear towards the end of the exhibition.

**VLADISLAV SHAPOVALOV** (Rostov-on-Don, Rusia, 1981)

**Folder 93**, 2014

Archivo 93

Sobre pared:

15 fotografías en blanco y negro, 30 x 40 cm c/u

Sobre mesa:

2 fotografías en blanco y negro, 10 x 15 cm c/u

Impresión, 21 x 29,7 cm

Documento de archivo

La obra *Folder 93* pertenece a un proyecto mayor, *Image diplomacy*, desarrollado por Vladislav Shapovalov en torno a los archivos de exposiciones fotográficas y filmicas prefabricadas, producidas por la Unión Soviética para ser mostradas en el bloque capitalista durante la Guerra Fría. En la década de los 50 la propaganda política explícita que había caracterizado los años de la Guerra Mundial tendió a diluirse en una batalla ideológica de largo alcance. Esta nueva estrategia resignificaba imágenes y objetos en torno a las economías del bienestar y el consumo y contribuía a consolidar la nueva esfera tecnológica y mediática. Un ejemplo de este tipo de proceder fue la conocida exposición *The Family of Man*, inaugurada en el MoMA en 1955. Ésta itineró hasta 1962 a 37 países, incluida la URSS del Khrushchev postestalinista, y tuvo nueve millones de visitantes. Las exposiciones basadas en fotografías tenían un indudable atractivo popular y fueron ampliamente utilizadas por la diplomacia cultural de la nueva época. La facilidad de su transporte y su reproductibilidad permitía organizar muestras que podían enviarse en maletas y disponerse con facilidad en las estructuras modulares.

La Unión Soviética desplegó una amplia campaña de este tipo de exposiciones que enseñaban los logros de sus políticas. Muchas de ellas se desarrollaron mediante las relaciones que los soviéticos tenían con los representantes de las sociedades de amigos de la URSS, los VOKS y los SSOD, que estaban presentes en 47 países. El proyecto de Shapovalov se centra en la reconstrucción de una de estas exposiciones, *Paisajes de la Unión Soviética*, que el artista encontró en el archivo de la *Associazione italiana per i rapporti culturali con l'Unione Sovietica* de Milán. Aunque en estas muestras eran frecuentes las imágenes ilustrando la industrialización del país, en este caso, las fotografías mostraban una naturaleza vacía, despoblada y sin apenas signos de intervención humana. Bajo una cierta estética paisajística, estos grandes espacios deshabitados enfatizan la diversidad y potencialidad de los recursos naturales de la URSS.

*Folder 93* is part of *Image Diplomacy*, a larger project by Vladislav Shapovalov that explores archives of prefabricated photography exhibitions and films produced by the Soviet Union to be shown in capitalist countries during the Cold War. In the 1950s, the blatant political propaganda that had characterized the war years gradually became less belligerent and turned into a long-term ideological battle. The new strategy resignified images and objects to revolve around the welfare and consumer economies and helped to consolidate the new media and technology sphere. A case in point was the famous exhibition *The Family of Man*, which opened at the MoMA in 1955. The show travelled to 37 countries, including Khrushchev's post-Stalinist USSR, and was seen by nine million people. Photography exhibitions had undeniable mass appeal and were widely used by cultural diplomacy in the new era. The fact that they were easy to transport and reproduce meant that photos could be sent to a venue in suitcases and easily displayed in modular structures.

The Soviet Union launched an ambitious campaign of photography exhibitions to showcase the success of its policies. Many of them were arranged through Soviet relations with representatives of societies of friends of the USSR, the VOKS and the SSOD, present in 47 countries. Shapovalov's project focuses on reconstructing one of those exhibitions, *Landscapes of the Soviet Union*, which the artist discovered in the archives of the *Associazione Italiana per i Rapporti Culturali con l'Unione Sovietica* in Milan. Although such shows often featured images of the country's industrialization, in this case the photographs reveal barren, empty natural settings with hardly any signs of human intervention. With an aesthetic close to landscape art, these vast, uninhabited spaces underscore the diversity and potential of the USSR's natural resources.

**WALID RAAD** (Chbanieh, Líbano, 1967)

*Scratching on Things I Could Disavow: Index XXVI\_ Red*, 2011  
*Arañando cosas de las que podría renegar. Índice XXVI: Rojo*

Materiales diversos sobre pared de yeso y madera, dimensiones variables  
COLECCIÓN MACBA. FUNDACIÓN MACBA. OBRA ADQUIRIDA GRACIAS A REIG CAPITAL

En 2007 Walid Raad comenzó el proyecto *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Modern and Contemporary Art in the Arab World* donde inicia una reflexión sobre el pasado y el presente del arte contemporáneo en el mundo árabe. Esta indagación le lleva a centrarse especialmente en dos fenómenos. Por un lado, Raad se pregunta por el modo en el que las Guerras del Líbano afectaron, y siguen afectando, al desarrollo del arte de este país. Por otro, trata de evaluar la trascendencia que está teniendo el reciente interés por el arte del Próximo Oriente en el circuito global y que se concreta en la creación de infraestructuras culturales en ciudades como Abu Dhabi, Beirut, El Cairo, Doha, Manama o Ramala y en la expansión de instituciones artísticas como fundaciones, galerías, academias, exposiciones o revistas. Entre estos dos momentos existe una fractura que señala una continuidad interrumpida (espacial, temporal, contextual) que afecta al tejido de lo que pudo haber constituido una o múltiples historias del arte nacional y regional. Para Raad esta trama no se fundamenta sólo en las prácticas artísticas, destruidas o conservadas, sino en las instituciones, discursos, redes o esfera pública que podrían haberlas sustentado y la cultura material e intelectual que podrían haber generado (o las que se generaron y se perdieron), los debates académicos y críticos o los públicos que nunca pudieron ser. Incluso, en el campo de las prácticas artísticas no sólo se han perdido las obras de arte, reales o hipotéticas, sino también las tradiciones y procesos que las podrían haber atravesado, así como las formas, los colores, las líneas, los materiales o las ideas en las que se materializaban.

¿Cómo hacer, por tanto, una historia que se escribe desde una falla? ¿Cómo hacer una reconstrucción que se funda en tragedias, negociaciones, ausencias, rumores, ficciones, malentendidos, exilios y muertes? En el límite de una (im)posible restitución, Raad nos propone una colección de fragmentos de historias que ponen a prueba el acto mismo del hallazgo, de la investigación o de la narración. A pesar de su inestabilidad, esta historia del arte también se escribe con volúmenes, capítulos, índices o apéndices, formatos preestablecidos para la estructuración de los hechos, los acontecimientos y sus relatos. Un ejemplo es *Index XXVI: Red*, un color rojo a partir del que Raad nos introduce en la figura de un nombre mal escrito, el de Johnny Tahan, cuya vida y obra se reconstruye a partir de materiales dispersos. En *Appendix XVIII: Plates 63-257* se nos muestra una selección de colores, líneas y formas que, para sobrevivir, fueron a esconderse en lugares insospechados, frecuentemente en los alrededores de las obras de arte, un espacio, entre real e imaginario, donde hay que ir a “escarbar” para encontrarlas.

*Appendix XVIII: Plates 63-257*, 2012  
*Apéndice XVIII. Láminas 63-257*

31 impresiones sobre sintra, diversas medidas  
CORTESÍA DEL ARTISTA Y PAULA COOPER GALLERY, NUEVA YORK

In 2007 Walid Raad began his project *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Modern and Contemporary Art in the Arab World*. This reflection on the past and present of recent art in his part of the world led him to focus on two particular phenomena. On the one hand, Raad explores how the wars in Lebanon have affected and continue to affect the development of art in this country. And on the other, he attempts to determine the scope and impact of the growing interest in Middle Eastern art on the global circuit, as evidenced by the creation of cultural infrastructures in cities like Abu Dhabi, Beirut, Cairo, Doha, Manama and Ramallah, and by the proliferation of art foundations, galleries, academies, exhibitions and journals. The fracture between these two moments in time underscores a broken continuum (spatial, temporal and contextual) in the fabric of what could have been one or several different national and regional art histories. For Raad this plot is determined not only by destroyed or preserved artistic practices but also by the institutions, discourses, networks or public spheres that might have supported them and the material and intellectual culture they could have generated (or which were generated and lost), the academic and critical debates or the audiences that never had a chance to emerge. Even in the field of artistic praxis, more has been lost than real or hypothetical works of art; that loss also extends to the traditions and processes those works could have embodied, and the forms, colours, lines, materials and ideas that might have materialized in them.

So how does one piece together a history written on a fault line? How can one create a reconstruction based on tragedies, negotiations, absences, rumours, fictions, misunderstandings, exiles and deaths? On the brink of an (im)possible restitution, Raad offers collected fragments of histories that put the very act of discovery, research and narration to the test. Despite its instability, this art history is also written in volumes, chapters, indices and appendices, the established formats for structuring facts, events and their accounts. A case in point is *Index XXVI: Red*, where Raad uses that red hue to introduce us to a misspelled name, that of Johnny Tahan, whose life and work have been reconstructed from scattered materials. In *Appendix XVIII: Plates 63-257* we are shown a variety of colours, lines and forms which, in order to survive, concealed themselves in the most unlikely places, often in the vicinity of artworks: a half-real, half-imaginary space where we must “rummage” to find them.

## PORTER MCCRAY - MUSEUM OF AMERICAN ART

### ***New Spanish Painting and Sculpture - Part I*, 2017**

*Nueva pintura y escultura española - Parte I*

Instalación, medidas variables

COLECCIÓN DEL MUSEUM OF AMERICAN ART - BERLÍN

### ***New Spanish Painting and Sculpture - Part II*, 2017**

*Nueva pintura y escultura española - Parte II*

Obras de MANOLO MILLARES, ANTONIO SAURA y PABLO SERRANO

Instalación, medidas variables

COLECCIÓN DEL CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO. JUNTA DE ANDALUCÍA

El Museum of American Art es un proyecto que reflexiona sobre los modos en los que la consolidación del canon del arte moderno se ligó, en la segunda mitad del s. XX, a la hegemonía estadounidense. Para hacer visible la construcción político-cultural de este canon, el MoAA actúa mediante la reconstrucción de algunas de las exposiciones que más contribuyeron a su formación. Una línea de actuación fundamental fue el *International Program of Circulating Exhibitions*, decisivo a la hora de hacer visible el expresionismo abstracto en buena parte del mundo y con el que dos de sus exposiciones llegaron a España: *Modern Art in the USA* (Barcelona, 1953) y *The New American Painting* (Madrid, 1958). Estas itinerancias fueron facilitadas por el Convenio hispano-norteamericano, firmado en 1953, en el nuevo marco geopolítico derivado de la Guerra Fría. Tras una década de aislacionismo, el Convenio permitía que el gobierno estadounidense accediera al uso de las bases militares españolas y que España recibiera ayuda económica y apoyo para su aceptación internacional. Este reconocimiento se consolidó en 1955, cuando España se incorpora al Consejo de Seguridad de la O.N.U.

Este cambio de estatus fue aprovechado por el régimen franquista para desplegar una renovada política cultural con fines diplomático-propagandísticos, que se concretó en una creciente participación en bienales internacionales, como las de São Paulo o Venecia, y en la organización de exposiciones en el exterior. De este modo, el intercambio bilateral se completó con tres exposiciones de artistas españoles en Nueva York en la primavera-verano de 1960, entre las que destaca *New Spanish Painting and Sculpture* en el MoMA que itineró a varias ciudades, incluyendo Washington D.C. En estos viajes de ida y vuelta, bajo la retórica del universalismo artístico y la apoliticidad expresiva del arte abstracto, gobiernos tan aparentemente contrapuestos como la democracia estadounidense y la dictadura franquista encontraron un espacio de instrumentalización en común. La presentación de los informalistas españoles en Nueva York pretendía establecer un juego de pares con los expresionistas abstractos, mientras el régimen lavaba la imagen

The Museum of American Art is a project that reflects on the hegemonic role of the United States in establishing the canons of modern art in the second half of the 20th century. In order to visually trace the politico-cultural construction of these canons, the MoAA recreates some of the most important exhibitions that shaped them. A fundamental part of this process was the International Program of Circulating Exhibitions, an initiative that was instrumental in promoting American Abstract Expressionism across the world and brought two major shows to Spain: *Modern Art in the USA* (Barcelona, 1953) and *The New American Painting* (Madrid, 1958). These travelling exhibitions were made possible by the Pact of Madrid signed in 1953, in the new geopolitical scenario spawned by the Cold War. After a decade of virtual isolation for Spain, the pact gave the US government access to Spanish military bases while Spain received financial aid and support in its campaign for international acceptance. That recognition came in 1955 when Spain joined the UN Security Council.

Franco's regime seized the opportunity afforded by this change of status to roll out a brand-new cultural policy with diplomatic and propagandistic aims; as a result, Spain began to participate more actively in international events like the São Paulo and Venice biennials and organized exhibitions of Spanish art abroad. Thus, the bilateral exchange was rounded out with three New York shows dedicated to Spanish artists in the spring/summer of 1960, most notably the MoMA exhibition *New Spanish Painting and Sculpture* which later toured to Washington, DC, and other cities. On this two-way journey, the rhetoric of artistic universality and the expressive apolitical nature of abstract art allowed two seemingly antithetical governments—American democracy and the Franco dictatorship—to find a mutually advantageous common ground. By presenting the brightest stars of Spanish Art Informel in New York, the regime hoped to place them on equal footing with the Abstract Expressionists while also whitewashing the dictator's image abroad. For their part, the Expressionists helped to bridge the divide between the United States and modern European art,



de la dictadura. Los expresionistas, por su lado, contribuyeron a superar la fractura entre Estados Unidos y el arte moderno europeo, hasta entonces polémico y con problemas de adaptación en su imaginario artístico. Con el paso del tiempo, la evolución de las prácticas artísticas ha dejado obsoleto este canon eurocéntrico, pero la reconstrucción contemporánea de sus escenarios, alentada por una intención crítica, no nostálgica, permite entender mejor sus modos de operar. Por ello, esta recuperación no trata de devolver el carácter de fetiche a las obras, sino que tanto los originales como las copias se desmitifican al exponerse como documentos de época o como *souvenirs* de otro tiempo.

hitherto plagued by controversy and difficulties in adapting its artistic imagery. Over the years, the evolution of artistic practices has rendered this Eurocentric canon obsolete, but a contemporary recreation—motivated by critical, not nostalgic, intentions—of the settings in which it thrived gives us better insight into how it worked. Consequently, this return to the past does not attempt to reinstate artworks as fetishes, but to divest both originals and copies of their mystical aura by exhibiting them as period documents or souvenirs of another time.

## NUEVO ARTE ESPAÑOL

Cuando, en cierta ocasión, se le llevó a visitar una bienal española en Madrid, Franco se detuvo ante algunos cuadros del artista surrealista Tàpies, pero se tranquilizó al ser informado de que estaba en “la sala del arte revolucionario”. “Mientras sea así como hagan su revolución...”, respondió.

JEREMY TREGLOWN: “FRANCO’S CRYPT: SPANISH CULTURE AND MEMORY SINCE 1936”

Dentro de su programa internacional, el Museum of Modern Art organizó tres exposiciones de arte contemporáneo norteamericano que viajaron a Europa en la década de 1950. La primera, titulada *12 Contemporary American Painters and Sculptors*, visitó París, Düsseldorf y Zúrich en 1952. Incluía obras de diversos estilos, desde Hopper hasta Pollock. Otra exposición con un planteamiento similar titulada *El arte moderno en los Estados Unidos* dio a conocer obras de la colección del MoMA. Era más ambiciosa y, además de pintura y escultura, incluía grabados, fotografía y arquitectura. Fue probablemente la exposición de arte norteamericano más importante de aquellos años, ya que presentó un buen número de obras de la corriente conocida como expresionismo abstracto. Viajó a las principales ciudades europeas, como París, Londres, Fráncfort o Viena y también a la Barcelona de la España franquista y al Belgrado de la Yugoslavia socialista.

Por último, en 1958 llegó a Europa la muestra *La nueva pintura americana*, integrada únicamente por obras encuadradas en el expresionismo abstracto. Cuando llegó a Madrid, el gobierno español exigió que el cuadro *Elegía a la República Española* de Robert Motherwell se excluyera de la exposición. Fue esta muestra la que marcó el desplazamiento del centro del mundo del arte de París a Nueva York, como se señaló entonces en la revista *Horizon*: “La nueva pintura norteamericana toma Europa”.

Sin embargo, al hilo de las ideas expresadas en el discurso que George Kennan pronunció ante el International Council del MoMA en 1955, titulado *The International Exchange in the Arts*, el museo organizó varias exposiciones de arte contemporáneo europeo, principalmente abstracto. La primera, en 1955, fue *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, que viajó después a Minneapolis, Los Ángeles y San Francisco. Curiosamente, el Whitney Museum organizó al mismo tiempo una exposición con un título casi idéntico: *The New Decade: 35 American Painters and Sculptors*.

Unos años más tarde, el programa internacional del MoMA organizó dos exposiciones de arte moderno de Europa, ambas procedentes de países que entonces no se consideraban democráticos: *New Spanish Painting and Sculpture* en 1960 y *15 Polish Painters* en 1961. Las dos exposiciones eran en esencia selecciones de obras que representaban una versión europea del arte abstracto conocida como informalismo, un tipo de arte que se toleraba, pero no se fomentaba oficialmente,

en aquellos dos países, y la mayoría de las obras procedían de museos, colecciones privadas y galerías situados fuera de sus fronteras o de los propios artistas. Resulta llamativo que la exposición española no incluyera nombres tan conocidos como Picasso, Miró o González, que ya ocupaban un lugar destacado en el canon moderno y seguían estando muy activos. La intención de la muestra era dar a conocer la obra de una nueva generación de artistas más jóvenes, surgidos en los años 40 y 50, que trabajaban y exponían en España, pero que también participaban en exposiciones internacionales en el extranjero. Como se podía leer en el texto introductorio visible en la pared de la sala: “Especialmente en los últimos cinco años, los artistas españoles han explorado las innovaciones técnicas modernas y en muchos casos han desarrollado cualidades expresivas muy personales. A la vez, la paleta apagada común a muchos, la preferencia por la presentación dramática de la imagen, el a veces brutal pero aun así distante tratamiento del material, nos recuerdan que los hallazgos de los grandes pintores, de Velázquez y de Goya, de Gaudí con su arquitectura escultórica y su tratamiento plástico de los interiores, no están ausentes de la conciencia de la generación actual”.

Aunque este tipo de arte no se fomentaba en España, en muchos sentidos esta exposición había sido impulsada y respaldada por funcionarios del gobierno español, y algunas instituciones (Ministerio de Asuntos Exteriores y varios museos de Barcelona) se mostraron dispuestas a colaborar en su organización.

Pese al hecho de que la España franquista en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial estaba aislada desde el punto de vista político y era tratada con desdén por las democracias europeas occidentales, en lo cultural logró mantener la continuidad con el arte moderno anterior a la guerra y toleraba a una generación más joven de artistas que se encuadraban en el arte abstracto y que exhibían sus obras en casa y a nivel internacional, lo que permitió su incorporación en el canon moderno. La exposición de 1960 en el Museum of Modern Art de Nueva York fue uno de aquellos acontecimientos. Merece la pena señalar que, en el mismo periodo, en muchos de los países del bloque soviético el arte moderno y abstracto no se podía ver en público, lo que plantea la pregunta de cómo debería ser la historia del arte en aquellos países y de cuál sería su actitud hacia el canon moderno. La duda es si debía adoptarse y, en caso afirmativo, de qué manera. En Rusia, por ejemplo, entre los historiadores del arte y los museos sigue abierto el debate sobre lo que se debe hacer con el realismo socialista, que fue la única forma de arte oficialmente respaldada y promocionada prácticamente desde la Revolución de Octubre hasta el fin de la Unión Soviética. ¿Cómo serían la exhibición en los museos o la historia del arte del siglo pasado? Si el realismo socialista se siguiera exhibiendo, como sucede actualmente en la Galería Tetriakov, dedicada al siglo XX, junto con la vanguardia rusa y soviética que se ha empezado a mostrar recientemente, la narración que los incluiría a ambos no podría pertenecer al canon moderno. Mientras que en España

se puede pasar de Miró a Tàpies sin salir del canon, en Rusia, pasar de Malévich a Guerásimov requeriría otro relato.

Por otra parte, el futuro del canon moderno como código cultural occidental adoptado de forma generalizada y promovido por el MoMA desde la década de 1930 parece hoy incierto. Su potencial basado en el internacionalismo, la modernidad y el individualismo, que lo convirtió en la norma dominante en las décadas anteriores, está declinando, y pronto podría convertirse en algo marginal, cuando no obsoleto. Su internacionalismo resultó ser un vehículo para divulgar principalmente el concepto occidental del arte (moderno) en otras culturas, mientras que la modernidad, basada en la originalidad y en un carácter único adoptados ahora en todas partes, se está convirtiendo en algo repetitivo y estéril.

Hoy en día, la pregunta ya no es cuánto tiempo seguirá siendo necesario y relevante el canon moderno configurado en el mundo occidental, sino qué será de él. No se trata únicamente de que podría haber agotado su potencial interno, sino de que está quedando relegado a la marginalidad por los cambios experimentados por la sociedad, desde las nuevas tecnologías a las crecientes migraciones a Europa desde culturas que son ajenas no solo al arte moderno, sino a toda la modernidad. Está empezando a quedar claro que el internacionalismo es una vía de dos direcciones. Para adaptarse a este cambio, muchas instituciones culturales como los museos de arte y la propia historia del arte tendrán que transformarse de un modo que dé cabida a otras culturas y que, a la vez, mantenga viva la memoria de la modernidad. En otras palabras, un nuevo canon, que con toda probabilidad emergerá en países occidentales como España, deberá incluir de algún modo los logros de otras partes del mundo, sin olvidar su propio pasado (la modernidad) y sin ser en sí moderno.

La presentación del Museum of American Art en esta muestra, *New Spanish Painter and Sculptors*, no debería considerarse una exposición de arte. Es en realidad una exhibición documental sobre el restablecimiento del canon moderno en la Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial y, de un modo más general, sobre el concepto del arte como invención occidental. Todas las piezas, incluidas las producidas originalmente para ser obras de arte, se exhiben aquí principalmente como documentos culturales. Parafraseando a Walter Benjamin: “Los artefactos incluidos en esta exposición no se presentan como obras de arte. Son más bien *souvenirs*, muestras seleccionadas de nuestra memoria colectiva”.



## NEW SPANISH ART

Taken to see a Spanish Biennale in Madrid, Franco came to a halt in front of some paintings by the surrealist artist Tapiès but was reassured when told that he was in “the room of revolutionary art”. “So long as this is how they carry out their revolution,” he replied.

JEREMY TREGLOWN: “FRANCO’S CRYPT-SPANISH CULTURE AND MEMORY SINCE 1936”

As a part of its International Program, Museum of Modern Art organized three exhibitions of American contemporary art that traveled to Europe in the 1950s. The first titled “12 Contemporary American Painters and Sculptors” was shown in Paris, Dusseldorf and Zurich in 1952. It included works of various styles from Hopper to Pollock. Another exhibition with the similar approach titled “Modern Art in the USA” consisted of the works from the MoMA collection. This was more ambitious endeavor and, in addition to painting and sculpture, included prints, photography and architecture. This was perhaps the most important exhibition of American art in those years since it included larger number of works known as Abstract Expressionism. It traveled to European major cities: Paris, London, Frankfurt, Vienna, but also to Barcelona in Francoist Spain and Belgrade in socialistic Yugoslavia.

Finally in 1958 to Europe was sent an exhibition “The New American Painting” consisting exclusively of abstract expressionist works. When shown in Madrid, Spanish government requested that the painting “Elegy to the Spanish Republic” by Robert Motherwell had to be removed. This exhibition was considered to be the one that marked the shift of the center of the art world from Paris to New York as noticed at that time in the Horizon magazine: “The New American Painting Captures Europe” .

However, following the ideas expressed in the George Kennan speech at the International Council 1955 titled “The International Exchange in the Arts”, MoMA organized several exhibitions of European contemporary, mostly abstract art, beginning with “The New Decade-22 European Painters and Sculptors” in 1955, which then traveled to Minneapolis, Los Angeles and San Francisco. Interestingly, at the same time the Whitney Museum organized an exhibition with almost identical title: “The New Decade-35 American Painters and Sculptors.”

A few years later MoMA International Program organized two exhibitions of modern art from Europe, both coming from countries not considered to be democratic at that time: “New Spanish Painting and Sculpture” in 1960 and “15 Polish Painters” in 1961. Both exhibitions were in essence selections of works representing a European version of abstract art known as “informal”, a kind of art that was tolerated, but not officially supported in those two countries and most of them came from the museums, private collections and galleries outside of these countries or from the artists themselves. Interestingly, the Spanish exhibition didn’t include such well

known names like Picasso, Miro or Gonzalez who already played important roles in the Modern Canon and were still very active. The intention of the exhibition was to show a new younger generation of artists that emerged in the 40s and 50s working and exhibiting in Spain, but also participating on international exhibitions abroad. As it was stated on the wall label at the exhibition: “Particularly in the last five years, Spanish artists have explored modern technical innovations and in many instances developed highly personal expressive qualities. At the same time, the muted palette common to many, the preference for dramatic presentation of the image, the sometimes brutal yet detached handling of the material, remind us that the achievements of the great painters, of Velasquez and Goya, of Gaudi in his sculptural architecture and plastic treatment of interiors are not absent from the consciousness of the present generation.”

Although this kind of art was not being supported within the Spain, this exhibition in many ways was encouraged and assisted by the Spanish government officials and institutions (Ministry of Foreign Affairs and Museums in Barcelona) were willing to help in its organization.

In spite of the fact that Francoist Spain in the post-WW2 period was politically isolated, treated as an outcast by the western European democracies, culturally it managed to keep continuity with the pre-war modernism, tolerating younger generation of artists that embraced abstract art and exhibited their works at home and internationally, thus being incorporated in the Modern Canon. The 1960 exhibition at the Museum of Modern art in New York was one such event. It is worth noticing that in the same period in many of the Soviet block countries, modern/abstract art could not be seen in public and thus opening the question how should history of art in these countries look like and what would be their attitude toward the Modern Canon. Whether to adopt it at all and if yes, then in what way. In Russia, for example, in front of art historians, museums there is an open question what to do with Socialistic Realism, that was the only officially supported and promoted art form, almost since the October Revolution until the end of the Soviet Union. How would museum display or history of the past century art look like? If Socialistic Realism continue to be exhibited, as it is today in the Tretyakov 20<sup>th</sup> Century, together with the Russian/Soviet avant-gard that was recently put on display, then the narrative that would embrace both of them could not belong to the Modern Canon. While in Spain one can move from Miro to Tapiès and remain within the Canon, in Russia moving from Malevich to Gerasimov would need another narrative.

On the other side, the future of the Modern Canon itself, as widely adopted western cultural code promoted by MoMA since 1930s, today seems uncertain. Its potential based on internationalism, modernism and individualism, that kept it dominant in the previous decades, is declining and might soon become marginalized if not obsolete. Its internationalism turned out to be a vehicle for spreading primarily

the western concept of (modern) art to other cultures, while modernism, based on uniqueness and originality now adopted everywhere, is becoming repetitive and sterile.

The question today is not how long the Modern Canon, as shaped in the western world, will remain relevant and necessary, but what will become of it. Not only that it might have exhausted its internal potential, but it is also becoming marginalized by the changes in the broader society, from new technologies to growing migrations to Europe from the cultures that are foreign not only to modernism but to the entire modernity. It is becoming clear that internationalism is not one way, but two way street. In order to adjust to this development many of the cultural institutions like art museums and art history will have to be transformed in a way that will accommodate and incorporate other cultures and at the same time keep memory on modernity alive. In other words, a new canon that will most likely emerge in the western countries like Spain, will have to include in some way achievements from the other parts of the world, while remembering its own past(modernity) and at the same time not being modern itself.

The Museum of American Art presentation at this show, the “New Spanish Painter and Sculptors,” should not be considered as an art exhibit. It is rather a documentary display about re-establishing the Modern Canon in the post-WW2 Europe, and more generally about the notion of art as a western invention. All the artifacts, including those produced to be original works of art, are here presented primarily as cultural documents. To paraphrase Walter Benjamin: “The artifacts shown in this exhibit are not presented as works of art. These are rather souvenirs, selected specimens of our collective memory.”



**FALKE PISANO** (Ámsterdam, Países Bajos, 1978)

***Chillida (Forms & Feelings)***, 2006  
*Chillida (formas y sentimientos)*

Vídeo, color, sonido, 13' 50"

COLECCIÓN MACBA – FUNDACIÓN MACBA

La obra *Chillida (Forms & Feelings)* pertenece a la serie *Figures of Speech*, que Falke Pisano desarrolló entre 2006 y 2010 y donde la artista exploraba sobre los potenciales emotivos y discursivos de las obras de arte. Esta pieza tiene como origen el libro *Eduardo Chillida. Photography by David Finn*, publicado en 1999. Se trata de uno de los más de 80 fotolibros que Finn ha realizado fotografiando esculturas de todas las épocas y continentes. Finn fue fundador en 1948 de la empresa de relaciones públicas Ruder Finn, que aún hoy proporciona sus servicios a grandes corporaciones y agencias gubernamentales. Desde esta práctica ha escrito influyentes libros sobre temas de comunicación y liderazgo como *Public Relations and Management*. Pero, además, también escribe sobre arte y posee, junto con su mujer Laura, una importante colección de escultura de la posguerra europea, que contiene obras de Henry Moore, Alberto Giacometti o Jean Arp. Este doble interés le ha llevado a incluir fotografías de obras de arte y citas de artistas en sus libros de negocios, con la idea de que los líderes deben pensar creativamente.

Su cercanía al mundo de la construcción de relaciones y las experiencias puede haber contribuido a que sus imágenes estén orientadas a reforzar las cualidades de la escultura moderna, especialmente el sentido táctil de sus formas, destacando su intención de educar la mirada. En el libro sobre las esculturas de Chillida no sólo aparecen sus fotografías, sino también los comentarios de su hija Dena Merriam, basados en las sensaciones provocadas en el encuentro directo con las obras. Falke Pisano toma como base todos estos niveles de producción de discurso, las obras, la mirada de Finn y las impresiones de su hija, y añade una capa más. El fotolibro origina un tipo de experiencia nueva, distinta a la de una exposición desplegada en el espacio, pero que se construye al ir pasando las páginas del libro. A Pisano esta experiencia le permite detenerse en cada fotografía y ser interpelada por las formas de las obras. Para la artista, la secuenciación de las imágenes está organizada para desencadenar un cierto sentimiento de anticipación. El ensimismamiento que suscitan los libros se alía con los sentimientos que despiertan las esculturas en el lector/espectador y que le sirven para proyectar un estado emocional. De este modo, se produce una momentánea desintegración que afecta tanto a los objetos como al sujeto-espectador.

The piece entitled *Chillida (Forms & Feelings)* is part of *Figures of Speech*, a series created between 2006 and 2010 in which Falke Pisano explores the emotional and discursive potential of artworks. This particular work was inspired by the book *Eduardo Chillida: Photography by David Finn*, published in 1999, one of the more than eighty photo books featuring Finn's photographs of sculptures from every era and on every continent. In 1948 Finn co-founded the public relations firm Ruder Finn, which provides its services to major corporations and government agencies, and within that field he has written several influential books on communication and leadership, including *Public Relations and Management*. However, he also writes about art and poetry, and he and his wife Laura own an important collection of European postwar sculpture, with works by Henry Moore, Alberto Giacometti, Jean Arp and other renowned artists. Finn has combined his two main interests by including photographs of artworks and quoting artists in his business books, based on the conviction that leaders ought to think creatively.

Finn's familiarity with the world of experience- and relationship-building may explain why his photos seem to enhance the distinctive features of modern sculpture, especially the tactile quality of its forms, with the obvious intention of educating the eye. In the book on Chillida's sculptures, his photographs are accompanied by the commentaries of his daughter Dena Merriam, based on her sensations in direct contact with the works. Falke Pisano takes all these levels of discourse production, the works, Finn's gaze and his daughter's impressions, and adds another layer. The photo book offers a new kind of experience, unlike that of an exhibition deployed in space, which unfolds and takes shape as the pages are turned. This experience allows Pisano to linger over each photograph and let the forms of the works speak to her. For the artist, the sequence of the images is calculated to build up a certain sense of expectation. The engrossing power of books is combined with the feelings that the sculptures elicit in the reader/spectator and enable her to project an emotional state. As a result, both the objects and the subject/spectator experience a momentary split.

**MEL BOCHNER** (Pittsburgh, Estados Unidos, 1940)

***Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art***

*Dibujos de trabajo y otras cosas visibles sobre papel no necesariamente destinadas a ser vistas como arte*

Edición facsimil

VISUAL ART GALLERY SCHOOL OF VISUAL ART, NUEVA YORK

La pieza *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art* es simultáneamente el continente y contenido de una muestra organizada por el artista Mel Bochner en 1966 en la Visual Arts Gallery de la School of Visual Arts de Nueva York. Se trata de una compilación de apuntes, croquis, partituras, bocetos y dibujos realizados por amigos y colegas de Bochner provenientes de distintos campos del conocimiento y la creación, entre los que se encontraban artistas, matemáticos, biólogos, arquitectos, músicos y coreógrafos. Esta colección de dibujos, artísticos o no, fueron fotocopiados cuatro veces, encuadrados en carpetas archivadoras y dispuestos sobre cuatro pedestales idénticos. Las carpetas podían ser consultadas por el público, al que se invitaba a que se relacionara directamente con las obras.

La idea de esta exposición continúa una propuesta que Bochner y Robert Smithson habían llevado a cabo ese otoño en el texto *The Domain of the Great Bear*, donde habían planteado la idea de camuflar obras de arte en el formato revista. Esto les llevó a preguntarse si las imágenes reproducidas no podían ser ya consideradas como obras en sí mismas. Bajo este punto de vista, los artistas se apropiaron de la revista y la transformaron en una obra de arte. Del mismo modo, las carpetas con los dibujos fotocopiados se convirtieron en una obra de arte, pero que, además, se re-convertía en una exposición. No se trataba de un libro sobre arte, sino una exposición de obras de arte con formato de libro. La expansión de la producción de múltiples, libros de artista y la abundancia de libros-exposición generó un proceso de re-exposición de los mismos en muestras como *Book as Artwork 1960-1972*, comisariada por Germano Celant en la Nigel Greenwood Gallery en 1972.

*Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art* served as both container and content of a show organized by artist Mel Bochner in the Visual Arts Gallery at the School of Visual Arts in 1966. The piece is a compilation of notes, diagrams, music scores, sketches and drawings made by Bochner's friends and colleagues in different fields of creation and knowledge, including artists, mathematicians, biologists, architects, musicians and choreographers. This collection of drawings, artistic or otherwise, was photocopied four times, placed in binders and mounted on four identical pedestals. The public was invited to peruse the binders and interact directly with the works.

The idea behind this exhibition can be traced back to something Bochner and Robert Smithson had proposed that autumn in a joint text, "The Domain of the Great Bear", where they posited the notion of camouflaging artworks as magazine articles. This led them to wonder if reproduced images might not be considered works of art in their own right. With this in mind, the artists appropriated the magazine and turned it into an artwork. In the same way, the binders with photocopied drawings were converted into a work of art, but at the same time they were re-converted into an exhibition. Rather than a book on art, Bochner created an exhibition of artworks in book format. The proliferation of multiples, artists' books and exhibition-books galore ultimately activated a re-exhibition process where these same items appeared in shows like *Book as Artwork 1960-1972*, curated by Germano Celant at the Nigel Greenwood Gallery in 1972.

**MABE BETHÔNICO** (Belo Horizonte, Brasil, 1966)

*Markets*, 2017

*Mercados*

Imágenes, presentación de diapositivas y textos, varias medidas

CORTESÍA DE LA ARTISTA

En 2013 Mabe Bethônico llevó a cabo una investigación en el Museo de Etnografía de Ginebra que le condujo a los archivos del suizo Edgar Aubert de la Rüe. Este geólogo trabajó para la administración francesa en misiones científicas destinadas a la documentación y puesta en valor económica de los recursos coloniales, así como en otras labores de recogida de información en diversos países alrededor del mundo. En estas expediciones también actuó como geógrafo y etnólogo, reuniendo varios tipos de colecciones (mineralógicas, botánicas y etnográficas, entre las más importantes), y realizó un gran archivo fotográfico entre los años 20 y los 70, donado al museo suizo en 1981. El archivo se compone a partir de una cuidada clasificación, no sólo organizada por países o expediciones, sino también por categorías temáticas como botánica, mercados, tipos humanos, casas, medios de transportes, volcanes, islas, verjas o geometría, con imágenes que utilizó en sus numerosos libros.

En la pieza *Mercados*, Bethônico realiza una selección de las fotografías que Aubert de la Rüe tomó en mercados callejeros de todo el mundo. En ellas pueden verse las diversas formas que presentan este tipo de intercambios económicos directos, donde destacan los vendedores, los compradores, pero también los modos de disposición y variedad de las mercancías que se colocan para su mejor exposición. La búsqueda de un cierto método comparativo se refuerza con la incorporación a sus archivos de imágenes sobre la misma temática recortadas de la prensa. Esta sistematicidad deriva de la mirada etnográfica y colonial que caracteriza la construcción epistemológica del saber en la Francia de esta época. Esta misma mirada llevó a Aubert de la Rüe a realizar numerosos comentarios en sus cuadernos, e incluso en los propios recortes de periódicos, en contra tanto de los exploradores de carácter romántico, como de los turistas. Para un científico con una mentalidad colonial como la suya, los turistas arruinaban la supuesta autenticidad de las costumbres y formas de vida de los países no industrializados. El proceso que llevaba a un mayor conocimiento y difusión de las mismas acababa inevitablemente en una folklorización y explotación económica de los viajes, una advertencia que se adelanta a los efectos del turismo globalizado.

In 2013, while conducting research at the Geneva Ethnography Museum, Mabe Bethônico came across the archives of Swiss geologist Edgar Aubert de la Rüe. Sent on scientific expeditions for the French government to document and appraise the economic value of colonial resources, he collected data in various countries across the globe. He also served as a geographer and ethnologist on those missions, assembling collections of different types (most notably mineral, botanical and ethnographic) as well as a large photographic archive between the 1920s and 1970s, donated to the museum in 1981. These photographs are meticulously classified not only by country and expedition but also by thematic categories such as botany, markets, human types, houses, modes of transport, volcanoes, islands, fences and geometry, and some of the images were used to illustrate his numerous books.

For the work *Mercados* (Markets), Bethônico selected some of the photographs taken by Aubert de la Rüe in outdoor markets round the world that document the different ways in which people conduct these face-to-face transactions; we see vendors and buyers, as well as the variety of products and wares and how they are displayed to tempt prospective customers. The search for some kind of comparative method is reinforced by the presence of other images on the same theme, clipped from newspapers and added to the archives. This systematic methodology is consistent with the colonialist ethnographic vision which characterized the epistemological construction of knowledge in early 20th-century France. That same vision explains why Aubert de la Rüe's notebooks and even his press clippings are filled with comments expressing disapproval of both tourists and romantically-inclined explorers. As a scientist with a colonial mentality, he felt that tourists spoiled the supposed authenticity of native customs and ways of life in non-industrialized countries. The very process by which these cultures were discovered, studied and made known to the rest of the world inevitably led to the folklorization and financial exploitation of travel, an early warning of the eventual effects of globalized tourism.



**ORIOI VILANOVA** (Manresa, 1980)

***Mausoleos***, 2012 - en proceso

*Mausoleums*

Instalación de 1.152 postales

CORTESÍA DEL ARTISTA

*Mausoleos* es una colección de postales históricas de interiores de museos pertenecientes a distintas épocas que Oriol Vilanova ha reunido a lo largo de varios años y que sigue en proceso. Vilanova trabaja frecuentemente con este medio, hoy algo anacrónico, pero que se desarrolló como un importante medio de comunicación masivo a lo largo de los dos pasados siglos. La popularización de este soporte se relaciona con las facilidades de circulación proporcionadas por la Unión Postal Universal ante un cada vez más complejo sistema de intercambio postal. La creación de los franqueos y sellos de validez internacional, la posibilidad de prescindir del sobre, la regularización del tamaño de las postales y los avances de las técnicas de impresión coincidieron, en el cambio entre los siglos XIX y XX, con las demandas de un público creciente, subjetivado y socializado en las formas modernas de comunicación, representación y memoria. La estandarización facilitaba un tipo de soporte donde se desarrollaba un intercambio personal, pero no privado, abierto a la publicidad de negocios e instituciones, a la felicitación social y a la amplificación de la incipiente industria de los viajes y los *souvenirs*.

Pese a que el repertorio visual de las postales abarca una infinidad de temas e iconografías, resultaron especialmente populares imágenes de paisajes, vistas, monumentos, tipos humanos y obras de arte. Los museos aprovecharon este interés democratizado por el arte y produjeron postales que mostraban tanto sus obras, como los espacios que las albergaban. Estas series, que tuvieron un importante desarrollo entre 1930 y 1980, servían de recuerdo para sus visitantes, mientras daban a conocer las colecciones. Las actualizaciones museológicas y las reformas museográficas posteriores, ligadas a los cambios en los discursos sobre el arte, hicieron que en muchos museos los dispositivos de exposición, los mobiliarios y la articulación espacial de las piezas y los recorridos desaparecieran para siempre. A veces, el registro de su pasado sólo pervive en estas imágenes, entonces baratas, estereotipadas y pensadas para el consumo masivo, y hoy piezas de coleccionista que Oriol Vilanova rescata de otros depósitos de la memoria, como mercados de pulgas o librerías de viejo, y las devuelve, transformadas en archivo abierto, a los museos del presente.

*Mausoleos* (*Mausoleums*) is a collection of vintage postcards of museum interiors from different eras that Oriol Vilanova has assembled over the course of several years and is still enlarging today. Vilanova frequently works with this medium which, though now something of an anachronism, was an important and widely used form of communication during the last two centuries. The postcard became immensely popular with the advent of the Universal Postal Union, which improved worldwide mail circulation by coordinating policies in an increasingly complex system of postal exchange. The creation of internationally accepted postage rates and stamps, the possibility of doing away with envelopes, standardized postcard sizes and advances in printing technology coincided, at the turn of the 20th century, with the needs of a growing mass of people who had been subjectivized and socialized in the modern methods of communication, representation and memory. The standardized format of the postcard was a simple medium of personal (but not private) correspondence that lent itself to commercial and institutional advertising, social greetings and the expansion of the fledgling travel and souvenir industry.

Although the visual repertoire of postcards included an infinite variety of themes and iconographies, images of landscapes, views, monuments, human types and works of art were especially popular. Museums capitalized on this democratized interest in art and began producing postcards that featured their artistic treasures as well as the spaces in which they were displayed. These series, which had their heyday between 1930 and 1980, supplied visitors with inexpensive souvenirs and museums with free publicity for their collections. In the course of subsequent museographic modernization and remodelling projects to reflect changing discourses in art, the old display devices, furnishings and spatial layout of exhibits and itineraries disappeared from many museums forever. In some cases, the only surviving records of their past are these images, then cheap, stereotyped commodities for mass consumption and now collector's items, which Oriol Vilanova retrieves from other repositories of memory—flea markets and old people's libraries—and returns, transformed into an open archive, to the museums of the present.

**SARA SEJIN CHANG (SARA VAN DER HEIDE)** (Busan, Korea del sur, 1977)

*Art History*, 2011  
*Historia del arte*

Doble proyección de 80 diapositivas c/u, bucle, 21'

CORTESÍA DE DE VLEESHAL / STICHTING BEELDENE KUNST MIDDELBURG (SBKM), PAÍSES BAJOS

Sara Sejin Chang (Sara van der Heide) utiliza el imaginario creado por el arte moderno, en especial imágenes relacionadas con el arte abstracto, para explorar las posibilidades significativas de los colores, la luz y las formas. Su pieza *Art History* nos invita a una sugerente lección de historia del arte donde utiliza recursos tecnológicos propios de la época en que muchas de estas formas fueron creadas, mediante un carrusel de diapositivas. Las clases de historia del arte utilizando imágenes proyectadas, frecuentemente positivadas en cristal, en blanco y negro y organizadas en colecciones, se remontan a 1860 y se popularizaron en contextos educativos como museos y universidades como recurso auxiliar para la enseñanza. Los avances de las técnicas fotográficas fueron perfeccionando los medios de proyección hasta llegar a los carruseles de diapositivas de 35 mm, patentados en 1965, y que permitían usar imágenes en color.

Las obras que componen la lección de van der Heide poseen un mismo aire de familia, al estar todas ellas realizadas en blanco, negro y/o rojo, una gama de colores que se asocia al arte abstracto y el diseño moderno desde su uso preferente por parte por los constructivistas. La secuencia de imágenes parece hacernos creer que se trata de obras pertenecientes a un mismo autor, período o movimiento o que responden a una lógica histórica o estética común, como sería esperable en una clase de arte del siglo XX. Sin embargo, si observamos atentamente las pinturas, descubrimos que no se trata sólo de piezas contemporáneas, sino que las imágenes provienen de un amplio repertorio de formas temporales y geográficas, que incluye arte de vanguardia, artes aplicadas y decorativas, arte “primitivo” o iconografías feministas. Esta combinación de colores, de hecho, está presente en todas las culturas y aparece en todo tipo de soportes, en muchas ocasiones aludiendo a procesos de vida, muerte y nacimiento.

La clase de historia del arte, de pronto, aparece bajo una nueva luz, invitando a los asistentes a dejarse llevar por las formas y colores, descartar las rígidas taxonomías occidentalizadas y olvidar lo aprendido en los libros. Las imágenes se mezclan ante nuestros ojos, se contaminan y se transforman. La oscuridad necesaria para la proyección de las diapositivas abre un nuevo espectro de visión que altera nuestra forma de ver. El ritmo pautado del carrusel crea una atmósfera ritual que puede inducir a un estado contemplativo, enfatizando una alianza entre la abstracción y la meditación o la espiritualidad, característica de buena parte del arte abstracto que, sin embargo, ha sido frecuentemente minusvalorada en los libros de historia.

Sara Sejin Chang (Sara van der Heide) uses the imagery of modernism, especially images related to abstract art, to explore the signifying possibilities of colour, light and form. Her *Art History* invites us to sit in on a thought-provoking art history lecture that incorporates technology from the period when many of those forms were invented: the slide projector. Projections—often black-and-white images developed on glass slides and organized into collections—have been used in art history classes since 1860 and became very popular teaching resources in educational settings such as museums and universities. Technical advances in photography gradually perfected projection devices until the 35mm carousel slide projector, capable of showing images in colour, was patented in 1965.

The works featured in van der Heide’s lesson have a certain family resemblance because they are all made in shades of white, black and/or red, a palette associated with abstract art and modern design ever since the Constructivists made them their colours of choice. The projection sequence gives the impression that all of these works pertain to the same author, period or movement or have some historical or aesthetic common thread, as one might expect in a class on 20th-century art. However, if we look closely at the paintings, we discover that not only are they contemporary pieces, but the images are drawn from a vast repertoire of temporal and geographical forms, including avant-garde art, decorative arts and crafts, “primitive” art and feminist iconography. In fact, this colour combination is found in every culture and has been used on all sorts of media, often in reference to processes of life, death and birth.

The art history class is suddenly cast in a new light, inviting us, the students, to surrender and be carried away by the forms and colours we see, discard our inflexible Western taxonomies and forget everything we learned from books. The images swirl and mingle before our eyes, contaminating and transforming each other. The darkness required to view the slide projection opens up a new spectrum of vision that alters our way of seeing. The regular rhythm of the slide carousel creates a ritualistic atmosphere that can induce a contemplative frame of mind, underscoring the alliance between abstraction and meditation or spirituality—a relationship inherent to many works of abstract art, yet often ignored or undervalued in history books.

**CRISTINA GARRIDO** (Madrid, 1986)

***An Unholy Alliance***, 2016-2017

*Alianza nefasta*

Revistas de arte y pegamento, varias medidas

***Disruptive Booths***, 2017

*Stands disruptivos*

Impresión de tintas pigmentadas sobre papel baritado y collage, 41,7 x 29,5 cm c/u

CORTESÍA DE LA ARTISTA, 3+1 ARTE CONTEMPORÂNEA Y GALERÍA CURRO

El desvelamiento de las convenciones que caracterizan el sistema contemporáneo del arte constituye uno de los focos principales de la práctica de Cristina Garrido. Estas convenciones están ligadas a una serie de instituciones específicas que articulan el mundo (o los mundos) del arte, pero se desarrollan mediante una gran variedad de ritos, protocolos, imágenes, objetos, agentes y lenguajes cuya función principal es la creación de legitimación y valor, tanto simbólico, como mercantil. Garrido, desde la posición que este mismo sistema otorga a la figura del artista, proyecta una mirada crítica sobre su inmediata realidad y propone una reflexión sobre algunos de los mecanismos que más se han desarrollado en las últimas décadas.

Uno de los ámbitos donde poder observar este tipo de procesos son los espacios expositivos, cuya importancia no ha dejado de crecer desde los salones y museos dieciochescos. En la actualidad las exposiciones constituyen no sólo un espacio donde mostrar físicamente las obras y abrirlas a la esfera pública, sino un ámbito discursivo donde se construyen sus significados. Si en siglos anteriores, los distintos espacios de exposición poseían una cierta especificidad funcional, en los últimos años, ésta ha tendido a borrar sus fronteras en una economía caracterizada por los intercambios transnacionales y financieros. De este modo, galerías, ferias, salas de exposiciones, bienales y museos han homogeneizado, hasta hacerlas casi indistinguibles, sus formas de presentación, sus agentes o su comunicación, como Garrido insinúa en *Disruptive Booths*. Esta promiscuidad es indicadora de la red de conexiones personales y de intereses cruzados que conforman las estructuras de poder en el mundo globalizado.

Esta alianza entre economía y cultura impregna otros ámbitos de circulación y puesta en valor de las obras como son las revistas especializadas que, aun en la era de internet, conservan su función de proveedoras de información con criterio. Esta posibilidad, con todo, se sustenta en la publicidad que las revistas son capaces de contratar. De este modo, cuanto más prestigiosa y más capacidad de impacto tiene la revista, más publicidad tiene, lo que, a su vez, permite adquirir valor a la revista. En la pieza *An Unholy Alliance* Garrido separa y compara, mediante su compactación puramente material, la cantidad de páginas que algunas de las revistas más importantes del arte contemporáneo dedican a anuncios, por un lado, y a información y crítica, por otro.

Exposing the conventions that define the contemporary art establishment is one of the focal points of Cristina Garrido's practice. These conventions are linked to a series of specific institutions that make up the art world (or worlds), but they are manifested in a wide variety of rituals, protocols, images, objects, agents and languages whose primary purpose is to create legitimacy and value, both symbolic and commercial. From the position assigned to her as an artist by this very system, Garrido turns a critical eye on her immediate reality and offers a reflection on some of the most significant mechanisms developed in recent decades.

One area where such processes are clearly observable is the exhibition space, which has steadily grown in importance since the days of 18th-century salons and museums. Today an exhibition is not only a space in which artworks are physically shown and brought into the public arena, but also a discursive setting where their meanings are constructed. In centuries past, different exhibition venues had a degree of functional specificity, but lately the boundaries have become blurred in an economy driven by transnational financial exchanges. As a result, galleries, fairs, exhibition halls, biennials and museums have homogenized their forms of presentation, their agents and their communications to the point that they are virtually indistinguishable, as Garrido insinuates in *Disruptive Booths*. This promiscuity is indicative of the network of personal connections and intersecting interests that shapes power structures in our globalized world.

This alliance of economy and culture has invaded other fields of circulation and value-creation. A good example is art magazines: even in the internet era, they continue to fulfil their original purpose as discerning purveyors of information, and yet their ability to do so depends on the advertising space they are able to sell. The more prestigious a magazine is and the higher its impact factor, the more advertising it has, and this in turn increases the magazine's value. In the piece *An Unholy Alliance*, Garrido analyses some of the most important contemporary art magazines by separating, materially compacting and comparing the number of pages they devote to advertising, on the one hand, and information and critical reviews, on the other.

De izquierda a derecha:  
From Left to Right:

***Pablo Picasso dans l'atelier du Bateau-Lavoir, 1908***

*Pablo Picasso en el taller del Bateau-Lavoir  
(Picasso's Studio at the Bateau-Lavoir)*

Impresión digital, 41 x 18 cm  
RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX

***Folkwang Museum, exhibition room, paintings by Emil Nolde and Lasar***

***Segall, combined with ancestral portraits from New Guinea***, ca. 1920  
*Museo Folkwang, sala de exposiciones, pinturas de Emil Nolde y Lasar  
Segall junto con retratos ancestrales provenientes de Nueva Guinea*

Impresión digital, 21 x 30 cm  
BILDARCHIV FOTO MARBURG

***L'exposition d'art africain et d'art océanien à la Galerie du théâtre  
Pigalle, 1930***

*Exposición de arte africano y oceánico en la Galerie du théâtre Pigalle  
(African and Oceanic Art Exhibition at the Galerie du théâtre Pigalle)*

Impresión digital, 40 x 30 cm  
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PHOTOGRAPHIE

De izquierda a derecha:  
From Left to Right:

***Installation view of exhibition Moderne Kunst Nieuw en Oud, 1955***

*Vista de la instalación de la exposición Moderne Kunst Nieuw en Oud*

Impresión digital, 22,5 x 30 cm  
© PHOTO STEDELIJK MUSEUM AMSTERDAM

***Die Surrealisten in den Balkonfenstern im Stadthaus von Peggy  
Guggenheim, 1942***

*Los surrealistas en las ventanas dentro de la casa de Peggy Guggenheim  
(The surrealists in the windows at Peggy Guggenheim's home)*

Impresión digital 31,5 x 30 cm  
© MÜNCHNER STADTMUSEUM, SAMMLUNG FOTOGRAFIE, ARCHIV LANDSHOFF

***Max Ernst im Stadthaus von Peggy Guggenheim, 1942***

*Max Ernst en la casa de Peggy Guggenheim  
(Max Ernst at Peggy Guggenheim's home)*

Impresión digital, 30 x 30 cm  
© MÜNCHNER STADTMUSEUM, SAMMLUNG FOTOGRAFIE, ARCHIV LANDSHOFF

***Carl Kjersmeier with his collection, ca. 1930***

*Carl Kjersmeier con su colección*

Impresión digital, 32,2 x 30 cm  
© THE NATIONAL MUSEUM OF DENMARK

***Das Wohnzimmer der Sammlerin Nell Walden in Ascona, Schweiz, 1935***

*La sala de estar del coleccionista Nell Walden en Ascona, Suiza  
(Nell Walden's living room in Ascona, Switzerland)*

Impresión digital, 41,2 x 30 cm  
© BERNISCHES HISTORISCHES MUSEUM, BERNA

**MANOLO MILLARES** (Las Palmas de Gran Canaria, 1926 - Madrid, 1972)

***Cuerpo caído***, 1966  
*Fallen Body*

Acrílico, pigmentos y cola animal sobre arpillera, 81 x 100 x 10 cm  
CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

**JACINTO ESTEVA** (Barcelona, 1936-1985)

***Lejos de los árboles***, 1972  
*Far from the Trees*

Vídeo, color, sonido, 100'

**JAVIER AGUIRRE** (San Sebastián, 1935)

***España insolita***, 1965  
*Unusual Spain*

Vídeo, color, sonido, 78'

**ANTONIO SAURA** (Huesca, 1930 - Cuenca 1998)

***Felipe II***, 1969  
*Philip II*

Serigrafía sobre papel, 69 x 50 cm  
CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO. JUNTA DE ANDALUCÍA

**PABLO SERRANO** (Crivillén, Teruel, 1908 - Madrid, 1985)

***Unidades yunta***, 1969  
*Yoke Unities*

Bronce, 21 x 36 x 30 cm  
CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

***España Libre***  
*Free Spain*

Cartel / Poster, 70 x 50 cm  
CENTRO INTERNACIONAL DE DOCUMENTACIÓN ARTÍSTICA DEL MUSEO DE ARTE  
CONTEMPORÁNEO VICENTE AGUILERA CERNI DE VILAFAMÉS