



**JUEGOS
DE
LENGUAJE**

**LANGUAGE
GAMES**

**LANGUAGE
GAMES** **JUEGOS
DE
LENGUAJE**

**An Introduction to
the Art of Our
Times**

**Una introducción
al arte de nuestro
tiempo**

26 OCTOBER 2012 – 5 MAY 2013

26 OCTUBRE 2012 – 5 MAYO 2013

c e n t r o d e
a r t e s v i s
u a l e s f u n
d a c i ó n h e
l g a d e a l v
e a r C Á C E R E S

EXPOSICIÓN
EXHIBITION

COMISARIO
CURATOR
José Jiménez

COORDINACIÓN
MANAGEMENT
María Jesús Ávila

PRODUCCIÓN
PRODUCTION
Roberto Díaz
Marta Gerveno
Olivier Nolla

REGISTRO
REGISTRAR
Toni Ramón

ADMINISTRACIÓN
SECRETARIATS
Ángela Sánchez
María de los Ángeles Martínez
Alberto Gallardo

TRANSPORTE
TRANSPORTATION
Alcoarte

TÉCNICOS DE MONTAJE
INSTALLATION TECHNICIAN
Rafael Suárez

TÉCNICO DE AUDIOVISUALES
E ILUMINACIÓN
*AUDIOVISUAL TECHNICIAN
AND LIGHTING*
Carlos Rodríguez

MONTAJE
INSTALLATION
Alcoarte

COLABORACIÓN
COLLABORATION
José Manuel Calle
Felipe Holgado
Sara Jorge
María Valiente

SEGURO
INSURANCE
Axa Art

Un agradecimiento muy especial a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a su director, D. Antonio Bonet Correa, y a su Coordinador de Proyectos Académicos, D. Javier Blas Benito.

A very special acknowledgement to the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, to its Director, Mr. Antonio Bonet Correa, and to its Coordinator of Academic Projects, Mr. Javier Blas.

CATÁLOGO
CATALOGUE

EDICIÓN
EDITION

Centro de Artes Visuales
Fundación Helga de Alvear
Cáceres

CONCEPTO
CONCEPT

José Jiménez

AUTOR
AUTHOR

José Jiménez

BIOGRAFÍAS
BIOGRAPHIES

María Jesús Ávila
Miguel F. Campón

**CATALOGACIÓN
Y BIBLIOGRAFÍA**
*CATALOGATION
AND BIBLIOGRAPHIE*

Roberto Díaz

DOCUMENTACIÓN
DOCUMENTATION

Olivier Nolla

TRADUCCIONES
TRANSLATIONS

Tom Skipp

PRODUCCIÓN
PRODUCTION

Futura

DISEÑO
DESIGN

www.inmedia-estudio.com

**FOTOCOMPOSICIÓN
Y FOTOMECÁNICA**

*LAYOUT
AND COLOR SEPARATIONS*

Tercero mar

**IMPRESIÓN
Y ENCUADERNACIÓN**

*PRINTING
AND BINDING*

Tercero mar

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS
PHOTOGRAPHIC CREDITS

Archivo Helga de Alvear
Joaquín Cortés
Calcografía Nacional. Real
Academia de Bellas Artes de
San Fernando. Madrid

ISBN: 978-84-938030-3-2

DEPÓSITO LEGAL: CC-536-2012

HECHO EN ESPAÑA
MADE IN SPAIN

© de la edición / *this edition*: Centro
de Artes Visuales Fundación Helga de
Alvear Cáceres

© de los textos / *all texts*: sus autores
/ *the authors*

© de las imágenes / *all images*:
sus autores / *the authors*

© Joseph Beuys, Anna & Bernhard
Blume, Marcel Broodthaers, Thomas
Demand, Max Ernst, Roland Fischer,
Ceal Floyer, Alicia Framis, Bernard
Frize, Carlos Garaicoa, Luis Gordillo,
Katharina Grosse, José Guerrero, Jitka
Hanzlová, Thomas Hirschhorn, Vassily
Kandinsky, Jürgen Klauke, Imi Knoebel,
Carlos León, Thomas Locher, Eva Lootz,
Jonathan Meese, Manuel Millares, Mit-
suo Miura, Begoña Montalbán, Bruce
Nauman, Jesús Palomino, Jaume
Plensa, Ad Reinhardt, Thomas Ruff,
Karin Sander, Montserrat Soto, Walter
Störher, Frank Thiel, Barthélémy
Toguo, Darío Urzay, Lawrence Weiner,
Erwin Wurm, Iskender Yediler, Heimo
Zobernig, VEGAP, Cáceres, 2012.

© Zabalaga-Leku, VEGAP, Cáceres, 2012.

© Succession Marcel Duchamp/Vegap
et ADAGP, Paris, 2008, Cáceres, 2012.

© 2012 Jenny Holzer, member Artists
Rights Society (ARS), NY/VEGAP, Cáce-
res, 2012.

© Man Ray Trust, VEGAP, Cáceres, 2012.

© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP,
Madrid, 2012.

© The Estate of Sigmar Polke, Cologne
/VEGAP, Cáceres, 2012.

© Succession Antonio Saura/
www.antoniosaura.org, VEGAP, 2012.

© *Grafismo sobre materia gris*, 1972.

Fundació Antoni Tàpies, Barcelona,
VEGAP, Cáceres, 2012

**FUNDACIÓN
HELGA DE ALVEAR**

**PATRONATO
BOARD OF TRUSTEES**

**VOCALES
BOARD MEMBERS**

LAUREANO LEÓN RODRÍGUEZ
Presidente de la Excma.
Diputación Provincial de Cáceres
*President of the Diputación
Provincial de Cáceres*

ELENA NEVADO DEL CAMPO
Alcaldesa-Presidenta del Excmo.
Ayuntamiento de Cáceres
*Mayoress-President
of the Ayuntamiento de Cáceres*

SEGUNDO PÍRIZ DURÁN
Rector Magnífico de la
Universidad de Extremadura
*Rector of the Universidad
de Extremadura*

VÍCTOR BRAVO CAÑADAS
Presidente de Caja Extremadura
President of Caja Extremadura

MARÍA DEL PILAR MERINO MUÑOZ
Directora General de Patrimonio
Cultural de la Consejería
de Educación y Cultura
del Gobierno de Extremadura
*General Director of Historic
Heritage, Regional Ministry
of Education and Culture,
Gobierno de Extremadura*

JOSÉ JIMÉNEZ JIMÉNEZ

JOSÉ MARÍA VIÑUELA DÍAZ

SECRETARIO
SECRETARY

RAFAEL FUSTER TOZER

PRESIDENTA
PRESIDENT

TRINIDAD NOGALES BASARRATE
Consejera de Educación
y Cultura del Gobierno
de Extremadura
*Regional Minister of Education
and Culture, Gobierno de
Extremadura*

VICEPRESIDENTA
VICE-PRESIDENT

HELGA DE ALVEAR

Extremadura, por derecho propio, posee un destacado lugar en las artes creativas contemporáneas. Y es que son muchos los artistas propios y llegados de otras latitudes que pusieron sus ojos en nuestra tierra. A ellos se unieron mecenas y patronos, como el caso de Helga de Alvear, que quiso compartir generosamente su colección con los cacereños, ubicando su sede en un edificio singular en pleno casco histórico de Cáceres.

En el curso de estos años, desde su nacimiento en 2006, la Fundación Helga de Alvear se ha ganado un importante papel como motor generador de cultura contemporánea. Su colección está formada por más de 2.000 obras a la que se siguen sumando tesoros culturales con el paso del tiempo. La generosidad de Helga de Alvear y el apoyo de varias instituciones públicas extremeñas que apostaron por la creación de un centro para la investigación, difusión y educación en el campo de la creación visual contemporánea, lograron poner en marcha una de las iniciativas culturales más importantes de nuestra región.

Tras la negativa por parte de grandes ciudades de España, como San Sebastián, Vigo o Granada, que rehusaron acoger esta fundación pese a estar acostumbrados a ver como grandes edificios se convertían en museos vacíos de obras con que llenarlos, llegaba Extremadura, abrazaba esta oportunidad y decidía que Cáceres era merecedora de un pedacito de arte, de este patrimonio que Helga de Alvear ha querido compartir con todos los cacereños, de manera desinteresada. Nuestra región se asoma nuevamente a la cultura y lo hace despertando la inquietud artística de todos aquellos que, a diario, pasan por las instalaciones de esta fundación para deleitarse con una de las colecciones de arte contemporáneo más importantes de Europa.

El Gobierno regional, en su idea de avanzar hacia una nueva Extremadura en la que la cultura plural, sin etiquetas, se proyecte internacionalmente, va a apostar siempre por los proyectos que enriquezcan el panorama cultural extremeño. La cultura en la que creemos aprende del pasado, cree en el presente y apuesta firmemente por el futuro, por aquello que nos hace ser lo que somos: una comunidad autónoma que asimila la cultura como parte indispensable de su identidad, y que marca de manera significativa sus pasos hacia lo que quiere llegar a ser, esa nueva Extremadura que estamos construyendo entre todos los extremeños.

Todo el equipo del Gobierno de Extremadura trabaja para que la cultura sea un motor de desarrollo de la región, para recibir nuevas industrias culturales en nuestro territorio, para mejorar las infraestructuras existentes, para racionalizar éstas, con el fin último de ofrecer a los ciudadanos un amplio calendario de eventos culturales, tanto permanentes como temporales, que sirva para su entretenimiento y, sobre todo, para su enriquecimiento personal.

Como presidente de los extremeños reconozco, agradezco y valoro el esfuerzo de todos los profesionales de la cultura que trabajan en estos proyectos que enorgullecen a nuestra tierra. Y entre estos grandes del mundo de las artes, ocupa un lugar importante Helga de Alvear. Su trabajo, su esfuerzo y dedicación, su generosidad y cariño no tienen precio. Toda su entrega se manifiesta en un valioso patrimonio cultivado y compartido con la ciudad de Cáceres por amor al arte.

La exposición *Juegos de lenguaje. Una introducción al arte de nuestro tiempo* es un ejemplo más de oferta cultural que enriquece el panorama cultural extremeño, integrándose en el proyecto del Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, que, además de espacio expositivo, es un foro de creación y debate por el que han ido pasando los artistas de mayor reconocimiento y los mejores valores en alza.

Helga de Alvear, alemana de nacimiento, española de acogida durante los últimos cincuenta y cinco años y extremeña de corazón, ha demostrado ser de esas personas que vienen a nuestra región y dejan huella, en su caso, la huella de la cultura. Ella defiende el arte contemporáneo «porque nos habla de nuestro tiempo y de nosotros mismos, porque crea y desarrolla lenguajes que pueden explicarnos, de manera nueva, el mundo que nos ha tocado vivir y del que a menudo sólo rozamos la superficie».

Sirva esta exposición ofrecida por la Fundación Helga de Alvear para profundizar en las entrañas de nuestro mundo. Hagamos ese viaje que nos lleve a conocernos a nosotros mismos hablando, como no puede ser de otro modo, el lenguaje de la cultura.

José Antonio Monago

PRESIDENTE DEL GOBIERNO DE EXTREMADURA

Extremadura has earned by its own merits an important place on the contemporary creative arts scene. Indeed, the region has many artists of its own and has attracted artists from other latitudes too. These artists were joined by sponsors and patrons, like Helga de Alvear, who generously set out to share her art collection with the people of Cáceres, establishing it in a singular building in the heart of the historic city centre.

In the years since it was launched in 2006, the Helga de Alvear Foundation has become a major driving force for contemporary culture. Its collection consists of more than 2,000 works of art, and continues to grow as cultural treasures are added to it. Thanks to Helga de Alvear's generosity and the support given by various public institutions in Extremadura that decided to back the creation of a centre for research, promotion and education in the field of contemporary visual arts, one of the most important cultural initiatives of our region was set in motion.

After being rebuffed by other large Spanish cities –such as San Sebastián, Vigo and Granada, which declined the opportunity to house this Foundation despite being accustomed to seeing large buildings turned into empty spaces with no works of art to fill them– came the turn of Extremadura, which embraced the idea and decided that Cáceres deserved its very own slice of art, of the heritage Helga de Alvear altruistically decided to share with the people of Cáceres. Once again our region connects with culture and it does so by awakening the artistic inquisitiveness of all of those who daily come to visit and enjoy one of Europe's leading contemporary art collections at the Foundation's venue.

The regional government –whose aim is to advance towards a new Extremadura possessing a plural, typecast-free culture that reaches outwards internationally– steadfastly

supports projects that enrich the region's cultural panorama. The culture we believe in learns from the past, thinks in the present and resolutely backs the future and the things that make us what we are, namely, an autonomous community that accepts culture as an indispensable part of its identity and celebrates every step taken towards the new Extremadura being built by the region's people.

The entire personnel of the Government of Extremadura strives to turn culture into the driving force of the region's development, to attract new cultural industries to it, to improve existing infrastructures and to rationalize their use. Our aim is to offer our community a rich agenda of cultural activities, both permanent and temporary, which serve for entertainment, and, most importantly, for self-development.

As President of the people of Extremadura, I acknowledge and appreciate the effort of all the culture workers who are engaged in these projects our region can be proud of. And in this regard, Helga de Alvear ranks alongside the great figures of the world of art. Her work, effort and dedication, her generosity and affection are invaluable. Her great commitment is epitomised by the valuable heritage she has collected and altruistically shared with the city of Cáceres for the love of art.

The exhibition *Language Games. An Introduction to the Art of Our Times* is yet another example of Extremadura's artistic activities enriching its cultural panorama. The exhibition is held at the Visual Arts Centre Helga de Alvear Foundation, which is not only an exhibition venue, but also a forum for creation and debate welcoming both well-established artists and promising new ones.

Helga de Alvear was born in Germany, she has lived in Spain for the last fifty-five years and she holds Extremadura close to her heart. She has proved to be one of those people who come to our region and leave their mark on it, in her case, on its culture. She defends contemporary art "because it speaks to us of our times and of ourselves, because it creates and develops languages that can explain, in a new way, the world in which we happen to live and of which we often only brush the surface".

Thanks to this exhibition offered by the Helga de Alvear Foundation, we are able to explore the inner workings of our world more fully. Let us set off on this journey that will help us know ourselves better by speaking, unmistakably so, the language of culture.

José Antonio Monago

PRESIDENT OF THE GOBIERNO DE EXTREMADURA

Desde su constitución en el año 2006, la Fundación Helga de Alvear viene realizando una labor fundamental para el conocimiento del Arte Contemporáneo y de las Artes Visuales mediante el mantenimiento, conservación, investigación y difusión de sus fondos albergados en el Centro de Artes Visuales de Cáceres, haciendo de la ciudad y de Extremadura un punto de referencia internacional.

La amplia colección de la Fundación Helga de Alvear parte de la colección inicial de la propietaria y, desde que se formara la Fundación, no ha dejado de crecer. Una colección viva, por tanto. Es el coleccionismo puesto al servicio de la sociedad.

De nada sirve atesorar si no se comparte, si no se difunde. En este sentido, la labor de la Fundación se plasma en una serie de exposiciones temporales que resaltan los diversos aspectos que conforman la colección.

La colección de Helga de Alvear nos permite trazar un mapa del arte de nuestro tiempo, porque, como ella misma dice: «A mí me interesa el arte contemporáneo porque nos habla de nuestro tiempo y de nosotros mismos, porque crea y desarrolla lenguajes que pueden explicarnos, de manera nueva, el mundo que nos ha tocado vivir y del que a menudo sólo rozamos la superficie».

La exposición que nos ocupa, *Juegos de lenguaje. Una introducción al arte de nuestro tiempo*, trata de mostrarnos, de manera diacrónica, el camino seguido por el arte durante más de un siglo, desde las vanguardias hasta nuestros días, abordando uno de los aspectos plásticos que ha determinado el avance del arte actual: la síntesis cada vez más profunda entre imagen y lenguaje. Un recorrido que parte, por un lado, de Francisco de Goya, considerado desde la publicación de la serie los *Caprichos* como el primer artista

moderno capaz de situar su obra en un plano diferenciado de la realidad exterior, capaz de buscar en su interior preguntas y respuestas sobre un mundo que cambiaba rápidamente. Por otro lado, la exposición se basa, en el plano teórico, en las investigaciones filosóficas de Ludwig Wittgenstein en torno al lenguaje, cuya tesis fundamental, expuesta en su obra *Tractatus logicus-philosophicus*, se centra en el entendimiento del mismo como una diversidad de juegos que son reflejo de formas de vida. Desde Goya hasta el momento actual, la exposición traza un arco cronológico extenso en el que emprende una lectura fundada en esa naturaleza relativa y múltiple del lenguaje, en la relación cada vez mayor entre representación y lenguaje, que resulta en la pluralidad y diversidad del arte de nuestro tiempo.

Desde la Consejería de Educación y Cultura agradecemos a la Fundación Helga de Alvear su labor investigadora y divulgadora del arte y la cultura contemporáneos y la animamos a continuar con su vocación formativa y educativa, en la búsqueda de la excelencia en materia de cultura. Por ello, estamos trabajando para que el universo contemporáneo atesorado en Extremadura, en la Fundación Helga de Alvear, en el MEIAC y en el Museo Vostell Malpartida, trace un camino de cultura como signo de nuestro ideal.

Trinidad Nogales Basarrate

CONSEJERA DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Since the Helga de Alvear Foundation was created in 2006, it has undertaken to perform vital work in contemporary visual arts by maintaining, conserving and promoting its art Collection housed at the Visual Arts Centre in Cáceres, thanks to which it has transformed both the city, and the region of Extremadura, into an international landmark in this field.

The Helga de Alvear Foundation's extensive art collection is based on the owner's original, private collection, which continued to grow after the Foundation was established. It is, as such, a living collection. The pursuit of collecting put to the service of society as a whole.

There is no point in possessing things if one cannot share them, if they cannot be seen. Along these lines, the Foundation has worked to produce a series of temporary exhibitions highlighting a variety of different aspects of the collection.

The Helga de Alvear Collection allows us to draw a map of the art of our times, because, as she herself says: "I am interested in contemporary art because it speaks to us of our times and of ourselves, because it creates and develops languages that can explain, in a new way, the world in which we happen to live and of which we often only brush the surface"

The exhibition that concerns us here, *Language Games. An Introduction to the Art of Our Times*, endeavours to show us –in a diachronic fashion– the path art has followed for over a century, from the avant-gardes to the present day, by exploring one of the artistic factors that has determined the progress of today's art, namely, the increasingly profound synthesis of image and language. The exhibition begins its path with Francisco de Goya, who after the publication of his *los Caprichos* suite came to be regarded as the first modern artist thanks to his ability to situate his art in a distinct plane from outer reality, searching inside himself for the questions and answers to a rapidly changing world. Furthermore, the exhi-

bition is grounded theoretically in Ludwig Wittgenstein's philosophical investigations about language, whose underlying thesis, as set out in his book *Tractatus logico-philosophicus*, revolves around understanding language as a broad variety of games that are a reflection of forms of life. The exhibition draws a long chronological arc, from Goya to the present day, to offer a view based on the relative and multiple nature of language, on the constantly growing relationship between representation and language whose outcome is the plurality and diversity of the art of our times.

At the Education and Culture Council we would like to thank the Helga de Alvear Foundation for the work it does researching and promoting contemporary art and culture and we encourage it to continue its formative and educational mission which pursues excellence in the field of culture. We are working towards this end, towards helping the contemporary heritage of Extremadura, preserved at Helga de Alvear Foundation, the MEIAC and at the Vostell Museum in Malpartida de Cáceres, open up a cultural path, the mark of our ideal.

Trinidad Nogales Basarrate

REGIONAL MINISTER FOR EDUCATION AND CULTURE.
GOBIERNO DE EXTREMADURA

JUEGOS DE LENGUAJE

JOSÉ JIMÉNEZ

1. EL ARTE DE NUESTRO TIEMPO

Es algo que viene de lejos. Pero sigue siendo habitual, incluso entre personas de gran cualificación intelectual y moral, manifestar una profunda desconfianza ante *el arte de nuestro tiempo*. El arte que vive y alienta desde la irrupción de las vanguardias artísticas, a fines del siglo XIX, hasta nuestros días. En realidad, la trayectoria de las vanguardias, desde ese momento inicial hasta su *agotamiento* definitivo hacia los años sesenta del siglo XX, está marcada por una gran paradoja. Siendo algo central en todas ellas, un rasgo común, la voluntad de acercar el arte a la vida, su experimentalismo en el plano de la expresión, el proceso intensamente plural de construcción de nuevos lenguajes que las vanguardias desarrollan propiciaría un distanciamiento en la comprensión de los públicos. Con ellas, el arte se había hecho mucho más *difícil*.

Durante siglos, la representación plástica había actuado como un soporte de transmisión de ideas y creencias, sustentado en una *convención figurativa*, basada en la perspectiva geométrica, que buscaba producir *la ilusión de «lo real»*. La aceptación cultural e institucional de esa *convención figurativa* supuso la formación de un canon unitario, homogéneo, de la representación plástica que mantuvo su vigencia en el arte europeo y occidental durante cuatro siglos, precisamente hasta el momento histórico de la irrupción de las vanguardias. La familiaridad con esa forma de representar plásticamente era, y aún hoy es, tan intensa que durante siglos las amplísimas capas de población que no sabían leer ni escribir accedían a las enseñanzas de la Iglesia, o a las representaciones simbólicas del poder, a través de las imágenes plásticas.

Naturalmente, eso no significa negar la gran riqueza y complejidad de la tradición artística, que resulta indiscutible en sus figuras más destacadas. Los *grandes maestros*, a quienes todos reconocemos, han estado, están y seguirán estando vivos y presentes en nuestra memoria cultural. Sin embargo, las obras de arte presentan siempre planos muy diversos de «lectura», de acceso e interpretación. Y, en ese sentido, al tener como base de la representación plástica la figuración ilusionista, el propósito de producir en las obras la apariencia de lo real, durante siglos el arte permitía una vía inmediata de comprensión en un plano estrictamente formal. Las figuras y el marco de la representación reproducían *la apariencia* de las cosas y de la experiencia.

Con las vanguardias todo cambió de forma irreversible. Pero hay que entender que las vanguardias no son «la causa», sino el resultado de un reajuste, de un proceso de acomodación del conjunto de las artes, frente a las grandes transformaciones culturales, económicas y sociales, que se irían experimentando en Europa a lo largo del siglo XIX, con el desarrollo de la tecnología, la formación de un orden socio-económico fundamentado en la producción masiva de mercancías, y la consiguiente concentración de grandes masas de población en las ciudades. Todo ello acabaría conduciendo a la formación de *las ciudades-metrópolis*, nuevos escenarios de la cultura en todas sus manifestaciones, y de *las masas o multitudes*, con su carácter anónimo y serial, como nuevas destinatarias de las propuestas culturales. En una consideración filosófica de los procesos históricos, estaríamos hablando del despliegue de *la modernidad*, de una configuración cultural y social del modo de vida humano profundamente diferente de la época anterior, del antiguo régimen estamental, asociado a la producción artesanal, a las formas de vida rural y a la vigencia de la transmisión oral del conocimiento, con la excepción de sectores muy minoritarios de la población.

Si durante siglos las artes plásticas habían tenido en Europa la función de reproducir en las obras la apariencia de la realidad exterior, buscando producir en la representación una ilusión de similitud, de parecido lo más ajustado posible a esa realidad exterior, con las vanguardias todo cambió de forma convulsiva. Se puede rastrear genealógicamente ese proceso de cambio a lo largo de todo el siglo XIX, y de un modo muy especial en la expansión del Romanticismo, de *la sensibilidad romántica*, por toda Europa durante su primera mitad. Como en distintas ocasiones ha señalado con lucidez Octavio Paz, las vanguardias artísticas son «hijas del Romanticismo». Y por lo que se refiere específicamente a las artes plásticas, pienso que se puede considerar a Francisco de Goya como el primer artista plenamente moderno, el primero que, desde sus *caprichos e invenciones*, situó su trabajo con la imagen en un plano autónomo, diferenciado, respecto a «la realidad exterior».

El mundo había cambiado en profundidad. Y, lógicamente, el arte también cambió de forma radical. En lugar de reconstruir *la apariencia* de «la realidad exterior», desde

un punto de vista formal los vanguardistas fijaron su objetivo estético en la búsqueda de la verdad, del conocimiento, de manera paralela a los cambios que igualmente experimentaron en aquel tiempo histórico la filosofía y las ciencias. En lugar de producir «ilusión», la tarea se situaba en *el análisis visual* de la experiencia, y las artes plásticas, además de intentar producir emoción, placer y goce, actuaban así como vehículos de conocimiento de los seres humanos y del mundo, tanto natural como artificial.

Todavía en el ambiente convulso de las vanguardias, André Breton comenzó a publicar «Le Surréalisme et la Peinture» en el número 4 de *La Révolution Surréaliste*, fechado el 15 de julio de 1925, del que seguirían sucesivas entregas y tendría finalmente su primera publicación como libro en 1928. Quizás fue Breton el primero en advertir teóricamente el cambio radical que las artes plásticas habían experimentado, yendo de *fuera a dentro, a la interioridad*. En «El Surrealismo y la pintura» indica: «Para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales, acerca de la cual todos los espíritus están hoy de acuerdo, la obra plástica se referirá pues a un *modelo puramente interior*, o no lo será» (Breton, 1928, 4). Obviamente, la reivindicación del modelo interior procedía directamente de la afirmación romántica de *la plena libertad expresiva* de los artistas, que suponía el ocaso de los academicismos. Pero implicaba algo más: en su trabajo con la imagen, con la representación visual, los artistas plásticos debían bucear en su espíritu, *en su mente*, si en verdad querían ir más allá de un papel meramente subordinado del arte frente a un mundo en un proceso de turbulenta transformación. Por eso, Goya fue a su vez, probablemente, el primer artista plenamente moderno, el primero en buscar en su interior preguntas y respuestas sobre ese mundo desgarradoramente cambiante.

La necesidad de buscar *en el interior* estaba también, por otra parte, específicamente determinada por *la proliferación masiva de imágenes*, producida a partir de la expansión de la tecnología. No sólo las artes visuales, el conjunto de las artes estaba experimentando *un desplazamiento*, una sacudida convulsiva. Como señaló Walter Benjamin (1935-1936), la posibilidad técnica, propiciada por la fotografía, de una reproducción sin límites de las imágenes despojaba al arte de esa *exclusividad* en el proceso de producción de imágenes que durante siglos había cimentado su prestigio, así como la asimilación de los artistas con personajes legendarios o semi-divinos. Ahora bien, junto a lo indicado por Benjamin, desde la segunda mitad del siglo XIX se había abierto paso una intensísima proliferación de imágenes en todos los planos de la experiencia, más allá de «las fronteras» del arte. El arte había perdido la exclusividad de las imágenes por el desarrollo del *diseño* (en todas sus variantes), *la publicidad y los medios de comunicación*, tres potentísimas vías de experiencia estética, cuyos fines son eminentemente prácticos, y no coinciden con los del arte (Jiménez, 2002, 34, 155). La invención de la fotografía, al ponerse técnicamente *en movimiento*, daría rápidamente paso al cine, y en

pocas décadas: desde el inicio de los años treinta, el cine sonoro supuso la irrupción de *la imagen audiovisual*.

Considero que es entonces donde se puede situar el comienzo de *la era de la imagen global*, caracterizada por una configuración de síntesis mental y sensible del conjunto de los procesos de representación, comunicación y ocio. Una *era* que fue desarrollándose y diversificándose, siempre a través de la tecnología, con la expansión mundial del cine como industria y comercio, la radio, la televisión y, finalmente, las redes digitales del tiempo en el que hoy vivimos. Ése es nuestro mundo, el de *la imagen global* omnipresente y envolvente, afectando y connotando todas nuestras formas de vida y de experiencia.

Desde muy pronto, al intentar superar las representaciones con apariencia de «realidad», las artes visuales se abrieron hacia una vía también de síntesis, de integración de componentes y elementos mentales y sensibles, en la producción de imágenes. El primer paso lo dio Goya. Con la publicación el 6 de febrero de 1799 de los *Caprichos*, unía en las estampas la representación visual y la leyenda: el sentido de lo que vemos ha de completarse con *lo que expresa el lenguaje inscrito* en ellas. Como observan Juan Carrete Parrondo y Ricardo Centellas Salamero (1999, 13): «Es obvio que la imagen, y por tanto el ámbito de la visualidad, constituye el dominio de expresión del artista. Las estampas, con su mensaje implícito, han sido concebidas para ser aprehendidas a través de la mirada. Mirar, pero también leer. En el conjunto de los *Caprichos* existe un innegable componente textual de enorme relevancia para la comprensión de los mensajes visuales».

No es, así, aventurado trazar *una línea* imaginaria, en esa dirección que expresa la necesidad de asumir en la imagen artística vías de síntesis e integración mental y sensible, entre Goya y lo que supone la inscripción de la palabra en el Cubismo. Picasso, Braque o Juan Gris viven ya en un mundo de periódicos y de mensajes publicitarios: la escritura es indisoluble de la representación visual, forma parte de ella. En paralelo, a partir de 1912, Marcel Duchamp situará su trabajo como pintor en un horizonte de *disociación* de sentidos entre lo visual y lo lingüístico. Si el mundo moderno se ha convertido en una máquina cuyas pautas de funcionamiento no conocemos, el arte no puede ya contentarse con simples representaciones de apariencias. *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* [La novia desnudada por sus solteros, mismamente], *El gran vidrio*, es un complejo *dispositivo*, a la vez visual y lingüístico: incomprendible si uno no lee todos los materiales escritos que forman parte de la obra. *Un dispositivo visual y lingüístico* a desentrañar, más allá de la apariencia de lo que vemos. El largo periodo de la figuración ilusionista de «lo real» en las artes visuales había llegado a su crepúsculo definitivo. El nuevo horizonte del arte se abría hacia planos más mentales y de integración sensible, en confrontación con la imagen global envolvente.

2. FORMAS DE VIDA

La extraordinaria calidad y consistencia de la Colección de Helga de Alvear nos permite trazar *un mapa* del arte de nuestro tiempo, desde esos núcleos iniciales: Goya (especialmente invitado en esta ocasión), Picasso, Duchamp... hasta ahora mismo. La calidad y la consistencia brotan de esa *pasión* individual que caracteriza a todo coleccionista, de ese *deseo*, habitualmente irreprimible, de hacerse con la pieza que sólo cobra su pleno sentido en la serie, en la *colección*, de la que forma parte. Pero en este caso actúa además, y de manera decisiva, el *conocimiento*, la comprensión de esa deriva plural de los nuevos escenarios del arte, cuya genealogía he intentado reconstruir sintéticamente en el apartado anterior de este texto. Goya, Picasso y Duchamp se unen así con el retrato de Helga de Alvear de Kazuo Katase en el *Prólogo* de lo que esta exposición plantea. Naturalmente, ese retrato lo es en un sentido *conceptual y poético*, no tiene nada que ver con la figuración ilusionista que intenta reproducir los rasgos físicos y el carácter del retratado, como es habitual en el género tradicional del retrato.

Ese retrato es *un juego*, un juego con las formas. Pero un juego que expresa un sentido. Representa a Helga de Alvear porque en el arte de nuestro tiempo el significado de las formas no depende ya de su apariencia. Es verdad que los dos abanicos en la obra: uno negro, otro blanco, expresan la dualidad de la retratada, a la vez alemana y española. Pero ese significado podría igualmente establecerse con cualquier otra imagen, objeto o expresión lingüística, con independencia de su forma o de su apariencia, más allá de una lógica meramente descriptiva.

Es también importante advertir que ya no hay soportes «excluyentes» ni definitorios de un trabajo artístico, como sucedía en la tradición clásica: dibujo, pintura, escultura... los soportes y técnicas de las artes visuales en nuestro tiempo son mixtos, mezclados, *multimedia*: los mismos rasgos de integración audiovisual que caracterizan a *la imagen global*. Sin un código homogéneo, unitario, de representación, con una libertad plena en la utilización de las formas para plasmar significados, el arte de nuestro tiempo es así un territorio plural, abierto y complejo.

Pero demos un paso más: la distinción entre *lo que es arte y lo que no lo es*, algo que en todo momento se establece en un marco cultural e institucional concreto (Jiménez, 1986, 316), no puede ya hacerse con criterios formales, ni atendiendo a las técnicas o soportes sensibles empleados. Desde un punto de vista formal, las obras artísticas no son ya «superiores» al densísimo *universo de imágenes* que, más allá de las fronteras de las artes, nos envuelve y condiciona nuestras vidas. En nuestro tiempo, en lo que se refiere a los procedimientos expresivos utilizados, *las artes forman parte de la imagen global*.

Y, sin embargo, aun formando parte de la imagen global, la representación artística se contrapone a ella, se diferencia, no ya en los procedimientos expresivos, sino en su

intencionalidad. En el universo de la imagen global, podríamos entonces distinguir dos grandes *continentes*: el de *la imagen mediática*, caracterizado por los usos funcionales y pragmáticos de la imagen, y el de *la imagen artística*, caracterizado por una intención ajena a todo interés pragmático y por una forma ajena a la representación de un fin concreto. Esos dos planos de distinción intencional de la imagen artística remiten, obviamente, a dos de los factores del juicio de gusto tal y como fueron formulados por Immanuel Kant en la «Analítica de lo bello» de su *Crítica de la facultad de juzgar* (1789). *Desinterés estético y finalidad sin fin*: si esos dos factores nos permiten distinguir entre la intención mediática y la intención artística, nos queda aún intentar determinar el cómo, intentar saber de qué manera la imagen artística alcanza esa intención diferenciadora en el universo de la imagen global.

Pienso que la mejor vía para ese propósito es acudir a la categoría *juegos de lenguaje* [*Sprachspiele*], uno de los ejes del trabajo en la trayectoria última del filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein, tal y como se recoge en su obra póstuma *Investigaciones filosóficas* [*Philosophische Untersuchungen*] (1953), y que por ello he elegido como título de la muestra.

Empleamos el término *lenguaje* para referirnos a la forma en la que los seres humanos hablan y expresan sus sentimientos, emociones y conocimientos, y con ello se relacionan entre sí. Pero si éste es el sentido inmediato del término, es necesario a continuación tener en cuenta la diferenciación entre lenguajes *naturales* y lenguajes *artificiales*, contruidos también por los seres humanos a través de distintos procedimientos. Y también que hablamos incluso de lenguajes animales, aunque en este caso ya únicamente de un modo analógico. Con todo ello, podemos advertir que el término *lenguaje* expresa y articula, en su unidad como categoría del pensamiento, un conjunto intensamente plural de *lenguajes*, de sistemas de expresión y procesos de significación enormemente diversos.

En lugar de buscar una fundamentación metafísica, sustancialista, a esa relación entre lenguaje y lenguajes, Ludwig Wittgenstein (1953, § 65, 87) plantea de este modo la cuestión: «En vez de indicar algo que sea común a todo lo que llamamos lenguaje, digo que no hay nada en absoluto común a estos fenómenos por lo cual empleamos esta misma palabra para todos—sino que están *emparentados* entre sí de muchas maneras diferentes. Y a causa de este parentesco, o de estos parentescos, los llamamos a todos “lenguaje”». Para explicar la aparente unidad de los diversos lenguajes acude Wittgenstein a la idea de los «parecidos de familia», y así concluye que «“los juegos” componen una familia» (Wittgenstein, 1953, § 67, 89).

Ahora bien, el núcleo de los *parentescos familiares* entre los distintos lenguajes se sitúa en que todos ellos tienen que ver con acciones. Derivando la expresión de «uno de esos juegos por medio de los cuales los niños aprenden su lengua materna», Wittgenstein

(1953, § 7, 25) había indicado previamente que llamaría «“juego de lenguaje” al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretelado». La diversidad de los *juegos de lenguaje* que constituyen el entramado de lo que llamamos *el lenguaje* estaría así necesariamente ligada a la diversidad de los ámbitos de las acciones humanas, en los cuales un grupo o comunidad comparte criterios de significación.

No hay que entender, sin embargo, esas acciones a las que remiten los lenguajes en un sentido pragmático inmediato, sino en el sentido mucho más amplio de una forma de vida. *Hablar* un lenguaje, *jugar* uno de esos juegos diversos, en la medida en que están ligados a acciones, formaría parte de una forma de vida: «La expresión “juego de lenguaje” debe poner de relieve aquí que hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida». Y tras ello, Wittgenstein (1953, § 23, 39) indica de forma inmediata: «Ten a la vista la multiplicidad de juegos de lenguaje». Si llevamos ese planteamiento al terreno específico de las artes de nuestro tiempo, cuya dinámica es inseparable de la intensa transformación de las *formas de vida* en el mundo moderno, estaríamos en las mejores condiciones para dar respuesta a nuestra pregunta anteriormente planteada: *cómo se diferencian las imágenes artísticas de las imágenes comunicativas* en el universo de la imagen global, al que ambas pertenecen. Unas y otras son *juegos de lenguaje* diversos: en las primeras se buscan pautas y criterios de significado y representación *autónomos*, que cuestionan lo real y las representaciones basadas en *la apariencia*, en las segundas, los significados y representaciones están subordinados a intereses y fines pragmáticos, en lugar de autónomos son *heterónomos*.

Y aún más: en el caso de las artes plásticas, la quiebra del sistema homogéneo de representación basado en la figuración ilusionista supone una expansión, un enriquecimiento, a la vez que una mayor complejidad. Esa quiebra da paso a lo que podemos llamar *la pluralidad de la representación*, característica central del arte de nuestro tiempo, y que implica que diversas formas de instaurar significación, de construir sentido, son posibles, en una dimensión plenamente abierta, en el ámbito de la representación plástica. Se trataría de algo similar a lo que sucede con los lenguajes, que como hemos indicado son múltiples y diversos. Tanto *los lenguajes* como *las representaciones plásticas* son *juegos de lenguaje* o *formas de vida*: pautas de inmersión y de actuación de los seres humanos en su relación entre sí, la naturaleza y el cosmos.

El paralelo entre lenguaje y representación se formula explícitamente en Wittgenstein (1953, § 6, 23): «Pronunciar una palabra es como tocar una tecla en el piano de la representación [*Vorstellung*]». De modo que *el salto* desde el código homogéneo de la figuración ilusionista a *la pluralidad de la representación* supone asumir también en el plano de la significación la intensa y compleja diversidad de *formas de vida* que caracteriza el despliegue de la modernidad. La pluralidad expresiva del arte de nuestro tiempo está determinada por la necesidad de imaginar y representar esas nuevas formas de

vida. Como señala Wittgenstein (1953, § 19, 31), «imaginar [o representar: *vorstellen*] un lenguaje significa imaginar una forma de vida».

En realidad, el gran cambio en las *formas de representación*, en los *juegos de lenguaje*, del arte de nuestro tiempo se origina en la necesidad de asumir *el mandato de la vida*, que es el gran determinante de las formas artísticas. En la época misma de ese gran cambio, en un texto fechado el 26 de diciembre de 1908, aunque publicado después de su muerte, el gran poeta Rainer Maria Rilke (1929, 99) indicaba con lucidez: «el arte es sólo un modo de vivir, y uno, viviendo de cualquier manera, se puede preparar para él». Apenas dos meses antes, en noviembre de 1908, en su «Réquiem por un poeta», un intenso y sentido reproche al poeta suicida Wolf von Kalckreuth, a quien no conocía personalmente, y que había puesto fin a sus días con tan sólo diecinueve años el 9 de octubre de 1906, Rilke había escrito que, en lugar de lamentarse, los poetas han

«de transformarse, duros, en palabras
como el cantero de una catedral
se transforma en la calma de la piedra»

[*statt hart sich in die Worte zu verwandeln
wie sich der Steinmetz einer Kathedrale
verbissen umsetz in des Steines Gleichmut*].

Escrito bajo la impresión de la gran exposición en el Salón de Otoño, en París, que consolidó la relevancia como artista del hasta entonces casi desconocido Paul Cézanne, Rilke plantea en el «Réquiem» que el poeta ha de asumir como destino *llevar su vida a las palabras, transformarse en ellas, lo mismo que los pintores se transforman en imágenes*:

«Esto era la salvación. Si sólo una vez hubieses visto cómo el destino se funde en los versos y no vuelve, cómo en el interior se convierte en imagen y nada más que imagen, como ocurre con los antepasados, que al mismo tiempo parecen y no parecen asemejarse a ti cuando levantas la vista a veces hacia el cuadro: entonces tú habrías perseverado.»

[*Dies war die Rettung. Hättest du nur ein Mal gesehn, wie Schicksal in die Verse eingeht und nicht zurückkommt, wie es drinnen Bild wird und nichts als Bild, nicht anders als ein Ahnherr, der dir im Rahmen, wenn du manchmal aufsiehst, zu gleichen scheint und wieder nicht zu gleichen –: du hattest ausgeharrt.*]

Ésa es la cuestión: la tarea del artista es asumir la transformación *en su interior* de la vida *en imagen y nada más que imagen*. Y esa transformación, esa *metamorfosis*, propicia el salto que diferencia la *imagen artística*: autorreferencial, de la *imagen mediática*: comunicativa y pragmática. Para dar ese *salto* creativo los artistas: poetas, artistas plásticos, músicos... configuran *juegos de lenguaje* que contrastan con aquellos otros meramente comunicativos e inmediatos. Y así, en su intensa diversidad, *los juegos* de la representación artística en nuestro tiempo resultan tan abiertos como esos juegos con que los niños aprenden *un lenguaje*. En esos juegos, por ejemplo, los niños toman una caja como una casa: «Los niños juegan este juego. De una caja dicen, por ejemplo, que ahora es una casa; y a continuación la interpretan completamente como casa. Se ha tejido en ella una ficción» (Wittgenstein, 1953, 473). Es decir, los niños juegan con *la imagen* de una casa, en este caso un objeto material que está en lugar de o representa, que significa en el contexto de este juego, una casa. Esa dimensión plenamente abierta en sus posibilidades de significación de signos, objetos y formas es la que caracteriza los *juegos de lenguaje*, las representaciones de segmentos o partes de formas de vida diversas, del arte de nuestro tiempo. ¿Por qué tanta dificultad en comprender y aceptar en el plano de la representación artística lo que comprendemos y aceptamos sin mayor problema en el caso de los juegos infantiles...?

Como sucede en las artes, en la vida los juegos de lenguaje también transmiten las experiencias a través de un cambio, de una sustitución. Hablando de cómo se *refieren* las palabras a las sensaciones, a cómo se produce el aprendizaje de los nombres de las sensaciones, por ejemplo el de la palabra «dolor», Wittgenstein (1953, § 244, 219) señala: «Un niño se ha lastimado y grita; luego los adultos le hablan y le enseñan exclamaciones y más tarde oraciones. Ellos le enseñan al niño una nueva conducta del dolor». Lo que esto implica es que la palabra «dolor» no es una descripción, sino que actúa como una verdadera *sustitución* del grito por la expresión verbal del dolor. En el marco de la diversidad de juegos de lenguaje, de formas de vida y significación diferentes, aunque emparentadas entre sí, las artes de nuestro tiempo proponen sustituciones de experiencias que, en todos los casos, demandan ser interpretadas, desentrañadas. Podríamos así concluir que *representar* plásticamente es *sustituir* experiencias humanas por pautas convencionales de significación, que de ese modo se pueden comunicar y compartir.

El arte de nuestro tiempo sigue *un curso*, una dirección, que parte de la emancipación de la mirada y la representación respecto a la convención de la ilusión figurativa. En el mundo complejo de las grandes ciudades y las máquinas, en el universo de la tecnología crecientemente desarrollada, de la imagen global, las artes tuvieron que resituarse en un plano de *inscripción en el lenguaje*. Articularse como *procesos o juegos de significación*, en planos superpuestos, y no meramente como construcción de formas (figurativas o no)

dirigidas directamente a la mirada. De forma cada vez más intensa, los nuevos *soportes y sistemas de comunicación* que configuran el contexto de nuestra experiencia en el mundo de hoy: vallas publicitarias, diseño, medios de comunicación, redes digitales, etcétera, inducen nuevas formas de vida y, por consiguiente, *nuevos juegos de lenguaje*.

Llegar al arte de nuestro tiempo supone asumir la complejidad de los juegos de lenguaje que las artes necesariamente han de elaborar ante la propia complejidad de los juegos de lenguaje que transmiten la experiencia de la vida en el mundo de hoy. Resulta, de nuevo, de gran interés volver en este punto a Wittgenstein (1953, § 57, 79): «Algo rojo puede ser destruido, pero el rojo no puede ser destruido y es por eso por lo que el significado de la palabra “rojo” no depende de la existencia de una cosa roja». Es decir, cuando tratamos de nuestras experiencias con los colores nos estamos situando en un juego de lenguaje en el que asumimos que los términos que usamos tienen un sentido: «en realidad lo único que queremos es concebir “El rojo existe” como el enunciado: la palabra “rojo” tiene significado» (Wittgenstein, 1953, § 58, 79). Pero, además, los significados de los colores dependen de los contextos del juego de lenguaje, no son unívocos ni homogéneos. Wittgenstein (1953, § 64, 85) propone imaginar un juego en el que «los nombres no designen cuadrados monocromos, sino rectángulos que constan de dos de esos cuadrados. A un tal rectángulo, mitad rojo, mitad verde, llamémoslo “u”, a un rectángulo mitad verde, mitad blanco, llamémoslo “v”, etc. ¿No podríamos imaginarnos seres humanos que tuviesen nombres para esas combinaciones de colores, pero no para los colores individuales? Piensa en los casos en los que decimos: “Esta composición de colores (la tricolor francesa, digamos) tiene un carácter enteramente especial”».

Colores y combinaciones de colores, y además la diferencia que supone el soporte y el contexto del color: no es lo mismo el color de un vestido que el color de una bandera, aunque los tejidos y los tintes empleados sean similares. Lo relevante es el *significado* del color en cada caso, y eso depende de las pautas de sentido del *juego de lenguaje* del que forma parte. Es la misma situación que encontramos en los juegos de lenguaje: diversos, plurales, que los artistas elaboran, y que en todos los casos deben ser desentrañados en un contexto de sentido diferente del que los mismos materiales y formas de representación tienen en el plano de la imagen mediática.

Éstas son las líneas de fuerza que explican los objetivos y la estructura de esta exposición: *Juegos de lenguaje*, concebida como una vía para comprender las pautas de significación: diversas, plurales, con las que opera y actúa el arte de nuestro tiempo. La muestra se articula en un prólogo y cinco secciones, concebidos como un itinerario que permita comprender que, en su diversidad, las propuestas artísticas de nuestro tiempo tienen *un sentido*, un conjunto de significaciones que desentrañar. La ordenación de cada una de las secciones busca poner de manifiesto la intensa pluralidad de soportes y de juegos que los artistas utilizan para plasmar plásticamente sentidos, significaciones.

Sus títulos son claves abiertas, metáforas para facilitar la comprensión de los *juegos plásticos*. EL MUNDO ES UN TEXTO (I) juega con las diversas formas de inscripción de la palabra en la imagen. Ahora bien, la dialéctica entre palabra e imagen es de doble sentido, y de ahí otra vía: reversible, para jugar plásticamente: LAS LETRAS SON UNA IMAGEN (II). Como es obvio, en el espacio plástico de la representación, los colores, que como tales, según hemos visto más arriba, no tienen una existencia meramente *física*, también juegan por sí mismos sentidos y significaciones: LOS IDIOMAS DE LOS COLORES (III). Con una expresión tomada de René Magritte, LA TRAICIÓN DE LAS IMÁGENES (IV) llama la atención sobre el carácter abierto de las imágenes: nada es sólo lo que parece, la significación es abierta, todo significa más, trasciende el mero hecho, el acontecimiento fáctico. Por último, ESPEJOS DE BABEL (V) alude no sólo a la diversidad de *lenguas* intraducibles entre sí (Babel), sino también a los reflejos y vaciamientos en lo desconocido y lo disperso (espejos), característicos de la modernidad y de las experiencias de pérdida e incertidumbre en que hoy vivimos.

Terminaré recordando de nuevo a Wittgenstein (1953, § 96, 117): «El pensamiento, el lenguaje—escribe—nos aparece ahora como el peculiar correlato, o imagen [*Bild*], del mundo. Los conceptos: proposición, lenguaje, pensamiento, mundo, están en serie uno tras otro, cada uno equivalente a los demás». Lenguaje y pensamiento son, así, *construcciones icónicas: pensamos con imágenes*. Pero, entonces, en sentido inverso o reversible, las artes, como expresión de formas de vida, como *juegos de lenguaje*, son vías para alcanzar en su más alta intensidad la expresión a través de las imágenes, la fuerza vital de la representación (Jiménez, 1986, 309-321). Los seres humanos viven, despliegan sus acciones, sus formas de vida, en los juegos simbólicos de la representación y la imagen. Las artes son espejos que no reflejan meramente nuestra apariencia. Al contrario, la cuestionan, la subvierten. Somos experiencia *en la imagen*.

REFERENCIAS

Walter Benjamin (1935-1936): «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en: *Discursos interrumpidos I*. Tr. esp. de J. Aguirre; Taurus, Madrid, 1973, pp. 15-57. O en: *Obras. Libro I, Vol. 2*. Tr. esp. de Alfredo Brotóns; Abada, Madrid, 2008.

André Breton (1928): *Le Surréalisme et la Peinture*, nueva edición revisada: 1928-1965; Gallimard, París.

Juan Carrete Parrondo y Ricardo Centellas Salamero (1999): *Mirar y leer. Los Caprichos de Goya*. Catálogo de la exposición presentada en el Palacio de Sástago, Zaragoza, 15 diciembre 1999-6 febrero 2000, y en el Museo de Pontevedra, 18 febrero-12 marzo 2000; Zaragoza, Madrid y Pontevedra.

José Jiménez (1986): *Imágenes del hombre*. Fundamentos de Estética; Tecnos (Col. «Metrópolis»), Madrid.

José Jiménez (2002): *Teoría del arte*; Tecnos (Col. «neo-Metrópolis»), Madrid.

Rainer Maria Rilke (1929): *Briefe an einen jungen Dichter*; Insel Verlag, Leipzig. Tr. esp. de José M^a Valverde: *Cartas a un joven poeta*; Alianza Editorial, Madrid, 1980.

Ludwig Wittgenstein (1953): *Investigaciones filosóficas [Philosophische Untersuchungen]*. Edición bilingüe. Tr. esp. de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines; Editorial Crítica, Barcelona, 1988.

LANGUAGE GAMES

JOSÉ JIMÉNEZ

1. THE ART OF OUR TIMES

It is nothing new. Yet it is still quite common to see people, even those with quite solid intellectual and moral qualifications, show a deep distrust of *the art of our times*. The art that lives and stimulates since the artistic avant-gardes arrived on the scene at the end of the nineteenth century right up until our times. In fact, the trail followed by the avant-gardes from that nascent moment until their final *exhaustion* in about the 1960's, is branded by a big paradox. As they all had the same core, a common denominator, the will to bring art closer to life, their experimentalism in the realm of expression, the intensely plural process of building new languages undertaken by the avant-gardes would lead to a distancing of their audience's understanding. Thanks to them, art had become much more *difficult*.

For centuries, artistic representation had acted as a medium for the transmission of ideas and beliefs, supported by a *figurative convention*, based on geometric perspective which sought to produce the *illusion of "reality"*. The cultural and institutional acceptance of the *figurative convention* entailed the creation of a unitary, homogenous canon of artistic representation which maintained its currency over European and Western art for four centuries, precisely until that historical moment of the sudden emergence of the avant-gardes. The familiarity with the aforesaid manner of artistic representation was, and still is today, so strong that for centuries broad layers of the population who did not know how to read or write received the teachings of the Church, or the symbolic representations of power, through those artistic images.

Naturally, this does not imply denying the great wealth and complexity of the artistic tradition, which proves indisputable with regard to its most outstanding practitioners. Those *great masters*, whom we all recognize, have been, are, and will continue to live and dwell in our cultural memory. However, works of art invariably display a variety of different layers of “readings”, access and reinterpretation. And, in this sense, by having illusionistic figuration as the foundations of artistic representation, the pursuit of producing the appearance of realness in works of art, for centuries art conferred a direct channel of understanding on a strictly stylistic level. The figures and the frame of the representation reproduced the *likeness* of things and of experience.

The avant-gardes would change all that quite irreversibly. But one needs to understand the avant-gardes are not the “cause”, but rather the outcome of a reorganization, of a process of rearrangement of the arts as a whole, in the face of the profound cultural, economic and social upheavals which would affect Europe throughout the nineteenth century—the development of technology, the formation of a socio-economic order based on the mass production of marketable products and the consequent concentration of large masses of the population in cities. All of these factors ended up by leading to the formation of the *city-metropolis*, a new setting for culture in all its guises, and for the *masses* and the *crowds*, with their anonymous and serial nature, to be the new target of cultural proposals. From a philosophical viewpoint of the historical processes, we are describing the debut of *modernity*, of a social and cultural configuration of human lifestyle profoundly different from the earlier period, with its old estates of the realm and its artisan production systems, its rural ways of life and reliance on the oral transmission of knowledge with the exception of very a small minority of the population.

If for centuries European art had played the part of reproducing the appearance of outer reality in its works, seeking to produce an illusion of likeness in the representation, the most convincing possible semblance of outer reality, then the avant-gardes were about to radically change all that. It is possible to genealogically trace this process of change occurring throughout the nineteenth century—and in particular with regard to the spread of Romanticism, the *romantic sensibility*—right across Europe in the first half of the century. As Octavio Paz has insightfully remarked on a number of occasions, the artistic avant-gardes are “the daughters of Romanticism”. And in terms specifically of the plastic arts, I think that Francisco de Goya can be regarded as the first truly modern artist, the first who in his *caprichos e invenciones* placed his work with the image on an different level, independent and distinct from “outer reality”.

The world had profoundly changed. And, it follows that art had also changed quite radically. Instead of reconstructing *the likeness* of the “outer reality” from an aesthetic viewpoint, the avant-gardists fixed their artistic sights on the search for truth, for knowledge, in parallel to the changes that also affected philosophy and the sciences at this par-

ticular historical juncture. Instead of producing “illusion”, the task shifted to performing a *visual analysis* of experience, and art, in addition to striving to produce emotion, pleasure and delight, and it also acted in this manner as a vehicle of knowledge about human beings and the natural and artificial world.

In the midst of the convulsive atmosphere of the avant-gardes, André Breton began to publish “Le Surréalisme et la Peinture” in the 4th issue of *La Révolution Surréaliste*, dated 15 July 1925, which would be followed by subsequent issues finally published together in book format in 1928. It may have been Breton who was the first to take note theoretically of the radical change the plastic arts had undergone, their shift from *outside* to *inside*, to *the inner world*. In “Surrealism and Painting” he points out: “If the plastic arts are to meet the need for a complete revision of real values, a need on which all minds today are agreed, they must therefore either seek a *purely interior model* or cease to exist.” (Breton, 1928, 4). Evidently, the demand for the interior model was directly handed down from the Romantic epithet about the *complete expressive freedom* of artists, something that meant the decline of academicism. But it also meant something else: in their work with the image, with visual representation, artists had to dive into themselves, *into their minds*, if they truly wished to transcend the merely subordinate role played by art in a world undergoing a process of turbulent transformation. For this reason too, Goya was in all likelihood the first truly modern artist, the first to seek for questions and answers about this harrowingly changing world inside himself.

Besides this, the need to look *on the inside* was also specifically determined by the *massive proliferation of images* brought about by the expansion of technology. Not only visual arts, but also arts as a whole, were undergoing a *shift*, a convulsive tremor. As Walter Benjamin (Benjamin 1935-1936) pointed out, the technical possibility proffered by photography of a limitless reproduction of images stripped art of the *exclusiveness* in the image production process that its prestige had been founded on for centuries, and it also removed the association of artists with legendary or semi-divine characters. However, alongside what Benjamin had observed, in the second half of the nineteenth century the path had been opened to a striking proliferation of images on all levels of life, above and beyond “the frontiers” of art. Art had lost the exclusiveness of images due to the development of *design* (in all its guises), *advertising* and the *media*, three enormously powerful channels of aesthetic experience, whose ends are eminently practical and do not coincide with those of art (Jiménez, 2002, 34, 155). When the invention of photography was technically set in *motion*, it would rapidly lead to film, and, in only a few decades, in the early 1930’s, sound in films led to the sudden emergence of the *audio-visual* image.

I regard this as the point in time at which the *era of the global image* began, an era characterized by a combined mental and sensory synthesis of all the processes of representation, communication and leisure. An *era* that developed and diversified, always

through technology, with the worldwide spread of cinema as industry and commerce, radio, television, and lastly the digital networks of the times we live in today. This is our world, the world of the omnipresent and enveloping *global image*, affecting and connotating all our ways of life and experience.

From very early on, when the visual arts attempted to transcend representations with the appearance of “reality”, they also became receptive to a channel of synthesis, of integration of mental and sensory components and elements in the production of images. Goya took the first step in this direction. The publication on the 6 February 1799 of the *Caprichos* combined in the actual etchings both the visual representation and its title: the meaning of *what we see* needs to be completed by what is expressed by the *language inscribed* on them. As Juan Carrete Parrondo and Ricardo Centellas Salamero have observed (1999, 13): “It is obvious that the image, and as such the visual sphere, is the artist’s realm of expression. The etchings, with their implicit messages, are designed to be seen by the eyes. Seen, but also read. In the *Caprichos* suite there exists an undeniable textual component of enormous importance for the understanding of the visual messages.”

It is not unreasonable therefore to trace an imaginary *line*—in this direction that expresses the need to accept channels of mental and sensory synthesis and integration in the artistic image—from Goya to the use of textual inscriptions in Cubism. Picasso, Braque, and Juan Gris live in a world of newspapers and advertising slogans: writing is inseparable from visual representation, it forms part of it. In parallel to this, in 1912 Marcel Duchamp would start to set his work as a painter in a realm of sensory dissociation of the visual and the linguistic. If the modern world has turned into a *machine*, whose operation we are not familiar with, art can no longer be content with simple representations of likenesses. *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même* [*The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* also known as *The Large Glass*], is a complex *device*, both visual and linguistic: unfathomable if one does not read all of the written materials that are part of the piece. A *visual and linguistic device* requires unravelling, beyond the appearance of the thing we see. The end had finally come for the long-lasting period of illusionistic figuration of “reality” in the visual arts. The new horizon of art opened up to more sensorily integrated cerebral areas in confrontation with the enveloping global image.

2. FORMS OF LIFE

The extraordinary quality and consistency of the Helga de Alvear Collection allows us to draw a *map* of the art of our times, from those original cores: Goya (specially invited for this occasion), Picasso, Duchamp... and right up until the present day. The quality and consistency bubble up from that personal *passion* to be found in all collectors, that generally irrepressible *urge* to get hold of a piece that only fully makes sense in the series, in the *collection*, it will be part of. On this occasion, moreover, *knowledge*—an understanding of the plural fate of the new art scenes whose genealogy I have endeavoured to sum up briefly in the earlier part of this text—plays a decisive role. Accordingly, pieces by Goya, Picasso and Duchamp are joined, therefore, by Kazuo Katase's portrait of Helga de Alvear in the *Prologue* of what this exhibition sets out to do. Naturally, the *portrait* in question is executed in a *conceptual and poetic* sense, and is quite unlike the illusionistic figuration that attempts to reproduce physical features and the character of the sitter, as is typical of the traditional portrait genre.

That portrait is a game, one that *plays* with forms. But this game conveys a meaning. It does depict Helga de Alvear because the meaning of forms in the art of our times no longer depends on appearance. Admittedly, the two fans in the piece—one black and the other white—express the duality of the sitter, both German and Spanish. But this meaning could just as easily be derived from any other type of image, object or linguistic expression, with independence from its form or its appearance, above and beyond any merely descriptive logic.

It is also worth pointing out there are no longer any “excluding” nor defining genres for an art work, as was the case with the classic tradition—drawing, painting, sculpture, and so on. The genres, mediums and techniques of the visual arts of our times are varied and mixed, they are *multimedia*: with the same features as the audio-visual integration that is the hallmark of the *global image*. Devoid of a homogenous, unitary code of representation, at full liberty to use forms to express meanings, the art of our times is therefore a plural, open and complex territory.

But let us go one step further—the distinction between *what is art and what is not*, something that is set at all times within a concrete cultural and institutional framework (Jiménez, 1986, 316), may no longer be based on formal criteria, nor take into account the sensory techniques or supports used. From a formal point of view, works of art are not “superior” any more to the highly dense *universe of images* which envelops and conditions our lives beyond the frontiers of art. In our times, in terms of the expressive procedures employed, *the arts are part and parcel of the global image*.

And, yet, despite being part and parcel of the global image, artistic representation stands against it, sets itself apart from it, not now in terms of expressive procedures, but

rather of *intentionality*. In the universe of the global image, therefore, we may discern two large *continents*: the continent of the *communicative image*, characterized by the functional and pragmatic uses of the image, and the *artistic image*, characterized by an intention totally divorced from any pragmatic concerns and by a form divorced from the representation of a concrete objective. Those two levels of intentional difference of the artistic image are clearly related to two factors of a judgement of taste as formulated by Immanuel Kant in the “Critique of Aesthetic Judgment” part of his *Critique of the Power of Judgement* (1789), namely, pure aesthetic *judgement without interest* and *purposiveness without purpose*. If these two factors allow us to distinguish between communicative intention and artistic intention, we still need to attempt to determine *how?*—to know in what ways the artistic image fulfils this differential intention in the universe of the global image?

In my opinion the best way of knowing this is to resort to the category of *language game* [*Sprachspiele*], one of the central themes of the late works of the Austrian philosopher Ludwig Wittgenstein, as contained in his posthumous work *Philosophical Investigations filosóficas* [*Philosophische Untersuchungen*] (1953), and for this reason I have chosen it as the title of the exhibition.

We employ the term *language* to refer to the way in which humans speak and express their feelings, emotions and knowledge, and in this manner relate to one another. However, although this is the immediate meaning of the term, it will be necessary in what follows to bear in mind the differentiation between *natural* languages and *artificial* languages, which are also built by humans by means of different techniques. And we can even speak about *animal* languages, though in this case it will simply be in an analogous fashion. Accordingly, we can see that the term *language* expresses and articulates, as a unitary category of thought, a intensely plural set of *languages*, of enormously diverse systems of expression and processes of signification.

Rather than searching for a metaphysical, substantialist grounding for this relation language and languages, Ludwig Wittgenstein (1953, § 65, 87) poses the question in this way: “Instead of producing something common to all that we call language, I am saying that these phenomena have no one thing in common which makes us use the same word for all, but that they are *related* to one another in many different ways. And it is because of this relationship, or these relationships, that we call them all ‘language.’” To explain the apparent unity of diverse languages Wittgenstein uses the idea of “family resemblance”; and he therefore concludes that “‘games’ form a family.” (Wittgenstein, 1953, § 67, 89).

In effect, the core of *family resemblance* between the various languages is derived from them all having to do with *actions*. From the statement about “one of those games by means of which children learn their native language”; Wittgenstein (1953, § 7, 25) had written earlier that “I shall also call the whole, consisting of language and the actions into which it is woven, the ‘language-game.’” The diversity of the *language game* constituting the

framework of that which we call language would therefore be necessarily tied to the diverse areas of human activity, in which a group or a community share signification criteria.

One should not understand, however, these actions to which languages refer in a direct pragmatic sense, but rather in the much broader sense of a form of life. *To speak* a language, *to play* one of these diverse games, in the extent to which they are connected with actions, would be part and parcel of a *form of life*: “The term ‘language-game’ is meant to emphasize the fact that the speaking of language is part of an activity, or of a form of life.” Immediately after this statement, Wittgenstein (1953, § 23, 39) asks us to: “Review the multiplicity of language games.” If we take this approach to the specific terrain of the arts in our times, whose dynamic is inseparable from the intense transformation of the *forms of life* in the modern world, we would be in the best circumstances to answer the question we asked earlier: *how do artistic images differ from communicative images* in the universe of the global image, to which both belong? Both one and the other are diverse *language games*: in the former, codes and criteria of *independent* representation and meaning are sought, ones that question *reality* and representation based on *appearance*; in the latter, representations and meaning are subordinated to pragmatic concerns and purposes, they are *heteronymous* not independent.

Furthermore, with regard to plastic arts, the breakdown of the homogenous system of representation based on illusionistic figuration brought about an expansion and enrichment, as well as an increased complexity. This breakdown made way for what we could call the *plurality of representation*, a key trait of the art of our times, and one that implies various ways of establishing signification and of building meaning exist, with a fully open quality, in the realm of plastic representation. It has similarities to what happened with regard to languages which, as we saw earlier, are multiple and diverse. Both *languages* and *artistic representations* are *language games* and *forms of life*: codes of human immersion and action in their relations with each other, with nature and the cosmos.

The parallel between language and representation is something that Wittgenstein expressly formulated (1953, § 6, 23): “Uttering a word is like playing a note on the keyboard of imagination [or representation: *Vorstellung*].” In other words, the *leap* from the homogenous code of illusionistic figuration to the *plurality of representation* also implies accepting, on the level of signification, the intense and complex diversity of *forms of life* that are the hallmark of the unfurling of modernity. The expressive plurality of the art of our times is determined by the need to imagine and represent these new forms of life. As Wittgenstein remarks (1953, § 19, 31), “to imagine [or represent: *vorstellen*] a language means to imagine a form of life.”

In fact, the great change affecting the *forms of representation* and the *language games* of the art of our times arises from the need to accept *the mandate of life*, which is the major determiner of artistic forms. In the same period as this great change, the

poet Rainer Maria Rilke insightfully remarked in a text dated 26 December 1908, although not published until after his death (1929, 99): “Art, too, is only a way of living, and no matter how one lives one can prepare oneself for it unwittingly”. Barely two months previously, in November 1908, in his “Requiem for a Poet” Rilke had written an intense and heartfelt reproach to the poet suicide Wolf von Kalckreuth—whom he did not know personally and who had ended to his life at the tender age of nineteen on the 9 October 1906—in which he said that, instead of woefulness, poets needed to be

“transmuting into words those selves of theirs,
as imperturbable cathedral carvers
transposed themselves into the constant stone.”

*[statt hart sich in die Worte zu verwandeln
wie sich der Steinmetz einer Kathedrale
verbissen umsetzt in des Steines Gleichmut].*

Written while under the impression made on him by the major exhibition at the Salon d’Automne in Paris, which ratified the importance of the artist Paul Cézanne, until then virtually unknown, Rilke’s “Requiem” proposes that the poet must accept his fate *as giving his life to words, turning himself into them*, in the same way that *painters turn themselves into images*:

“That would have been salvation. Had you once perceived how fate may pass into a verse and not come back, how, once in, it turns image, nothing but image, but an ancestor, who sometimes, when you watch him in his frame, seems to be like you and again not like you:—you would have persevered.”

[Dies war die Rettung. Hättest du nur ein Mal gesehen, wie Schicksal in die Verse eingeht und nicht zurückkommt, wie es drinnen Bild wird und nichts als Bild, nicht anders als ein Ahnherr, der dir im Rahmen, wenn du manchmal aufsiehst, zu gleichen scheint und wieder nicht zu gleichen —: du hattest ausgeharrt.]

That is the crux of the matter: the artist’s task is to accept the turning *inside him* of life *into image and nothing more than image*. And that turning into, that metamorphosis, is the leap that differentiates *artistic image*—self-referential—from the *communicative image*—expansive and pragmatic. To make this creative *leap*, poets, artists and musicians

design *language games* that contrast with those other merely communicative immediate ones. And thus, in their intense diversity, the games of artistic representation of our times prove just as open as those *games* played by children to learn *a language*. In those games, for instance, the children use a *chest* as a *house*: “Here is a game played by children: they say that a chest, for example, is a house; and thereupon it is interpreted as a house in every detail. A piece of fancy is worked into it”.(Wittgenstein. 1953, 473). In other words the children play with the image of a house, in this case a material object which stands in for, or represents, or means in the context of this game, a house. This quality, which is fully open with regard to the potential signification of signs, objects and forms, is the quality that characterizes the *language games*, the representations of segments or parts of diverse *forms of life*, of the art of our times. But why is it so difficult to understand and accept in the realm of artistic representation things we understand and accept without the least problem when it comes to children’s games...?

As it is in the arts, in life too language games transmit experiences by means of a change, of a substitution. On the subject of how they *refer* words to sensations, how the learning process of the names of sensations occurs, for example with regard to the word “pain”, Wittgenstein writes (1953, § 244, 219): “A child has hurt himself and he cries; and then adults talk to him and teach him exclamations and, later, sentences. They teach the child new pain-behaviour.” This implies that the word “pain” is not a description, on the contrary it serves to *substitute* the cry with the verbal expression of pain. Within the framework of the diversity of language games, forms of life and varied signification, linked by resemblances, the arts of our time propose *substitutions* of experiences which, in every case, require being interpreted and unravelled. We could conclude, in effect, that to *represent artistically* is to *substitute human experiences* for conventional codes of signification, which in this manner may be communicated and shared.

The art of our times follows a course, a direction that begins with the emancipation of looking and representing from the convention of figurative illusion. In the complex world of large cities and machines, in the universe of increasingly developed technology and of the global image, the arts had to relocate themselves in the realm of *inscription in the language*. Articulate themselves as *processes* or *signification games*, in superimposed realms, and not just as the construction of forms (figurative or not) aimed directly at the eye. In an increasingly powerful manner, the new supports and systems of communication that organize the context of our experience in the present-day world—billboards, design, the media, digital networks, and so on—induce *new forms of life*, and therefore *new language games*.

To reach the art of our times one must accept the complexity of the language games that the art must necessarily build in light of the inherent complexity of the language games that transmit the experience of life in the world today. Wittgenstein proves, once

again, most interesting on this point (1953, § 57, 79): “Something red can be destroyed, but red cannot be destroyed, and that is why the meaning of the word ‘red’ is independent of the existence of a red thing.” In other words, when dealing with our experiences of colours we participate in a language game in which we assume the terms we use have *meaning*: “But what we really *want* is simply to take “Red exists” as the statement: the word “red” has a meaning.” (Wittgenstein, 1953, § 58, 79). In addition to this, the meanings of colours depend on the contexts of the language games, they are neither univocal nor homogenous. Wittgenstein (1953, § 64, 85) proposes we: “imagine a language game altered so that names signify not monochrome squares but rectangles each consisting of two such squares. Let such a rectangle, which is half red half green, be called “U”; a half green half white one, “V”; and so on. Could we not imagine people who had names for such combinations of colour, but not for the individual colours? Think of the cases where we say: “This arrangement of colours (say the French tricolor) has a quite special character.””

Colours and colour combinations, and additionally the differences implied by the support and the context of the colour: the colour of a dress is not the same as the colour of a flag, regardless of whether the fabric and the dyes used are similar. The important thing is the *meaning* of the colour in each separate case, and that depends on the codes of meaning of the *language game* it is part of. It is the same situation we find in the diverse and plural language games built by artists, and which on all occasions must be unravelled in a context of meaning quite unlike the one those same materials and forms of representation would have in the realm of the communicative image.

These are the main lines explaining the objectives and the structure of this exhibition –*Language Games*– that has been devised as a path for understanding the diverse and plural codes of signification with which the art of our time acts and operates. The exhibition has been arranged as a prologue and five sections, designed as a path allowing visitors to see that the artistic proposals of our times, in their diversity, possess *meaning*–an ensemble of significations waiting to be unravelled. The arrangement of each of these sections seeks to reveal the intense plurality of the mediums and games employed by the artists to artistically express senses and significations.

The section titles are open clues, metaphors to facilitate the understanding of these *art games*. THE WORLD IS A TEXT (I) plays with the wide range of ways to incorporate the word in the image. However, the word-image dialectics is a two-way street, and this opens another road –reversible– for artistic play: THE TEXT IS AN IMAGE (II). Evidently, in the artistic realm of representation, colours, which as we have seen earlier are not only *physical*, but also players in a game of meanings and significations: THE LANGUAGES OF COLOURS (III). The following section whose title is borrowed from René Magritte, THE BETRAYAL OF IMAGES (IV), focuses on the *open* quality of images: nothing is *just* as it seems, the signification is open, everything means more, transcends the mere act, the factual event. Lastly, THE MIRRORS

OF BABEL (V) alludes not only to the diversity of *tongues* that cannot translate into each other (Babel), but also to the reflections and redundancies contained in the unknown and the dispersed (mirrors), qualities possessed by modernity and by the experience of loss and uncertainty we feel today.

I will end by referring to Wittgenstein again (1953, § 96, 117): “Thought, language”—he writes—“now appear to us as the unique correlate, picture [*Bild*], of the world. These concepts: proposition, language, thought, world, stand in line one behind the other, each equivalent to each.” Language and thought are, in effect, *iconic constructs: we think in images*. Yet, therefore, in the opposite or reversible sense, arts, as an expression of forms of life, as *language games*, are paths to achieving, at its highest degree of intensity, expression through images, the life force of representation (Jiménez, 1986, 309-321). Humans live, engage in their actions, their forms of life, in the symbolic games of representation and the image. The arts are mirrors that do not merely reflect our appearance, they question and subvert it too. We are experience *in the image*.

REFERENCES

Walter Benjamin (1935-1936): "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" ["The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"], in: *Discursos interrumpidos I*. Spanish translation by J. Aguirre; Taurus, Madrid, 1973, pp. 15-57. Or in: *Obras. Libro I, Vol. 2*. Spanish translation by Alfredo Brotóns; Abada, Madrid, 2008.

André Breton (1928): *Le Surréalisme et la Peinture*, nouvelle édition revue et corrigée: 1928-1965; Gallimard, Paris.

Juan Carrete Parrondo and Ricardo Centellas Salamero (1999): *Mirar y leer. Los Caprichos de Goya*. Catalogue of the exhibition of Goya's *Caprichos* held at Palacio de Sástago, Saragossa, 15 December 1999-6 February 2000 and at Museo de Pontevedra, 18 February-12 March 2000; Saragossa, Madrid and Pontevedra, 1999.

José Jiménez (1986): *Imágenes del hombre*. Fundamentos de Estética; Tecnos (Coll. "Metrópolis"), Madrid.

José Jiménez (2002): *Teoría del arte*; Tecnos (Coll. "neo-Metrópolis"), Madrid.

Rainer Maria Rilke (1929): *Briefe an einen jungen Dichter*; Insel Verlag, Leipzig. Spanish translation by José M^a Valverde: *Cartas a un joven poeta [Letters to a Young Poet]*; Alianza Editorial, Madrid, 1980.

Ludwig Wittgenstein (1953): *Investigaciones filosóficas [Philosophische Untersuchungen]*. Bilingual edition. Spanish translation by Alfonso García Suárez and Ulises Moulines; Editorial Crítica, Barcelona, 1988 [*Philosophical Investigations*. English translation by G. E. M. Anscombe; Basil Blackwell, Oxford, 1953].

PRESENTACIÓN
INTRODUCTION

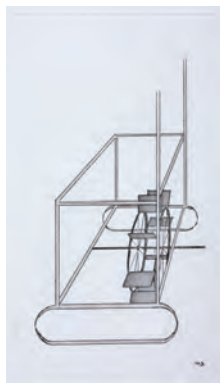
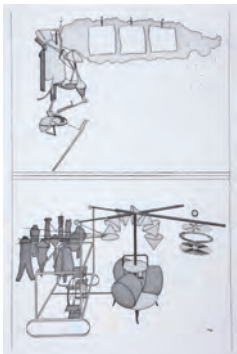
Francisco de Goya
Pablo Picasso
Marcel Duchamp
Kazuo Katase



Francisco de Goya
Nadie se conoce, Capricho n°6, 1799
Nobody Knows Anybody, Caprice n°6
Agua fuerte y aguatinta sobre papel
Etching and aquatint on paper
21,9 x 15,3 cm



Pablo Picasso
Sin título, 1942
Untitled
Tinta sobre cartón | *Ink on cardboard*
25 x 32,5 cm



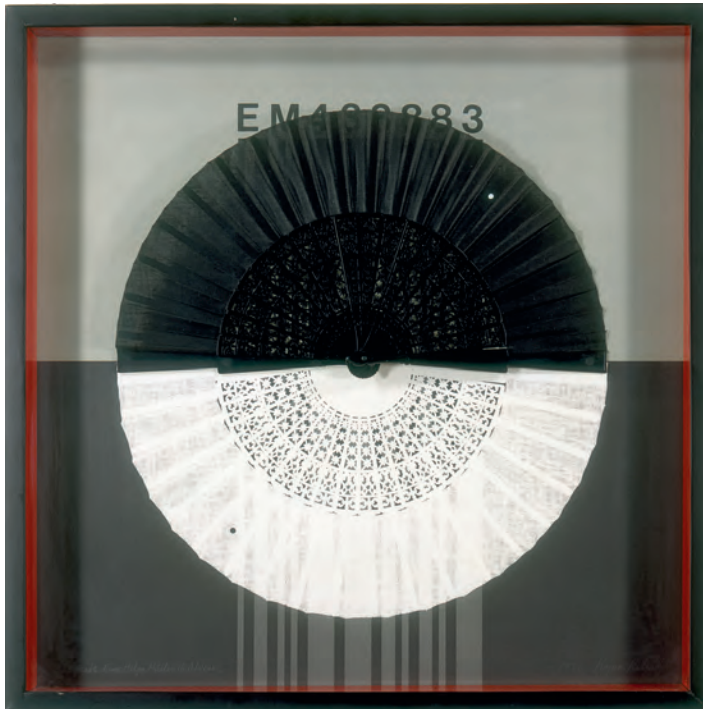
Marcel Duchamp

The Large Glass and Related Works, Vol. I, 1967

El Gran Vidrio y obras relacionadas, Vol. I

43,5 x 26,5 cm (x 9) [aguafuertes | etchings]

293 pp. [libro | book]



Kazuo Katase

Portrait Frau Helga Müller de Alvear, 1986

Retrato de Helga Müller de Alvear / Portrait of Helga Müller de Alvear

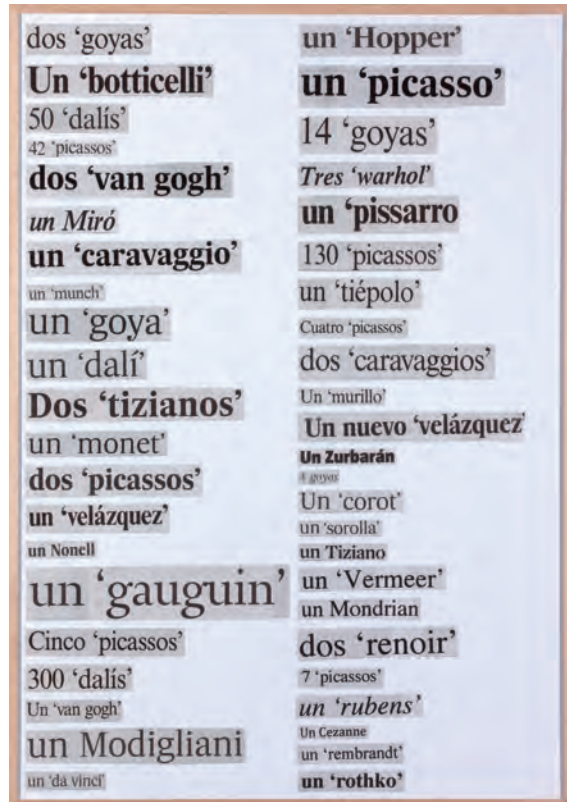
Técnica mixta | *Mixed technique*

54 x 54 cm

I

**EL MUNDO ES UN TEXTO
THE WORLD IS A TEXT**

Ignasi Aballí
David Austen
Joseph Beuys
Marcel Broodthaers
Anthony Caro
Eduardo Chillida
Max Ernst
Wayne Gonzales
Manuel Hernández Mompó
Vassily Kandinsky
Kazuo Katase
Robert Kinmont
Eva Lootz
Manolo Millares
Mitsuo Miura
Begoña Montalbán
Matt Mullican
Bruce Nauman
Nam June Paik
Ester Partegàs
Karin Sander
Antonio Saura
David Shrigley
Walter Stöhrer
Antoni Tàpies
Lawrence Weiner



Ignasi Aballí

Listados (artistas II), 2011

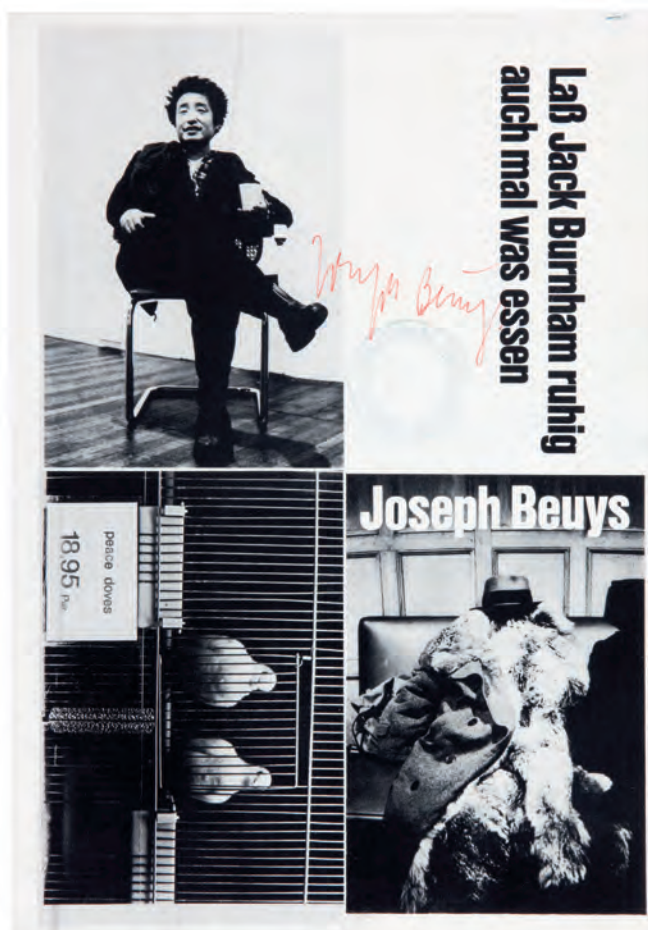
Lists (artists II)

Impresión digital sobre papel | *Digital print on paper*

150 x 105 cm [enmarcado | *framed*]



David Austen
Heart Snatcher, 2007
Robacorazones
Óleo sobre lino | *Oil on linen*
168 x 152,5 cm



Joseph Beuys

Postkarten, 1974

Postales / Postcards

Impresión fotomecánica sobre papel

Photocomposed print on paper

33 x 23 cm



Marcel Broodthaers

Pyramide, Cylindre, Sphère, Cube, Museum, Academie, 1971

Pirâmide, Cilindro, Esfera, Cubo, Museo, Academia / Pyramid, Cylinder,

Sphere, Cube, Museum, Academy

Tinta sobre papel | Ink on paper

21,5 x 19 cm (x 2) [enmarcados | framed]



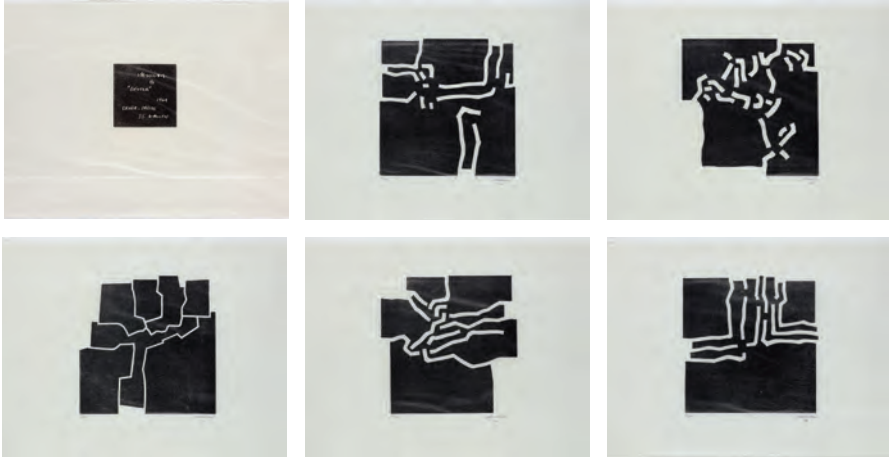
Anthony Caro

Picture of This and That, 1988-89

Imagen de esto y de aquello

Acero oxidado y encerado | *Oxidized, coated steel*

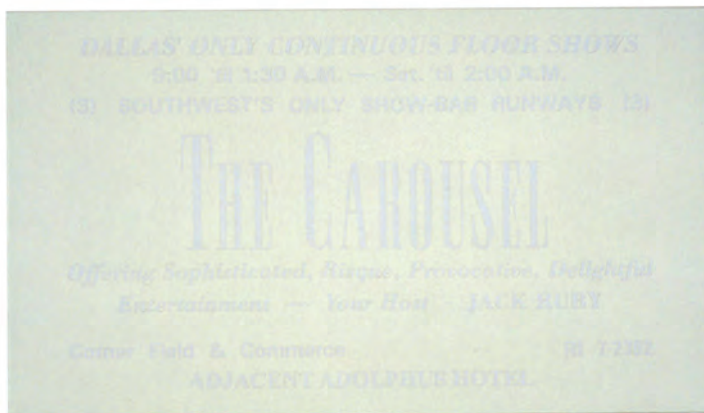
68 x 66 x 28 cm



Eduardo Chillida
Beltza, 1969
Negro/Black
Xilografía sobre papel japonés
Xylograph on Japanese paper
63,5 x 94,5 cm



Max Ernst
Letterine D, 1974
Collage sobre papel
Collage on paper
7,8 x 8,5 cm



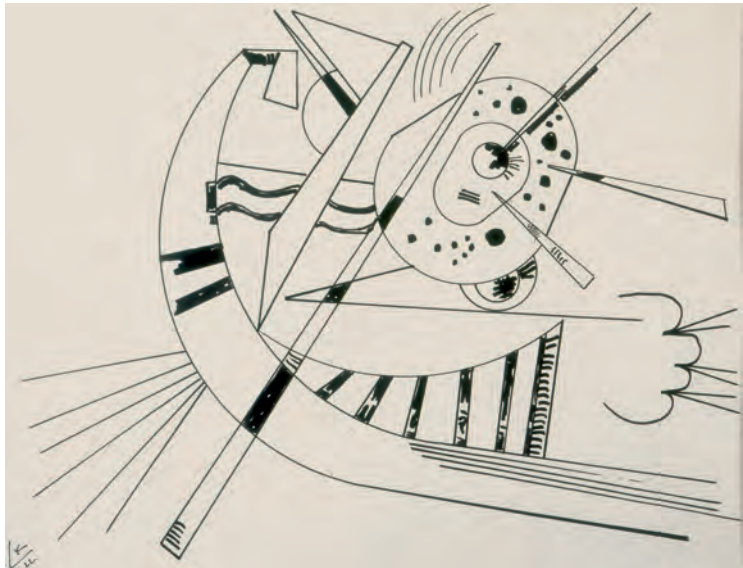
Wayne Gonzales
Faded Carousel, 2001
Carrusel descolorido
Acrílico sobre lienzo | *Acrylic on canvas*
55.9 x 96.5 cm



Manuel Hernández Mompó
Sin título, 1967
Untitled
Óleo sobre lienzo | *Oil on canvas*
130 x 195 cm



Manuel Hernández Mompó
Gente en la plaza de un pueblo, 1973
People in the Town Square
Óleo sobre lienzo | Oil on canvas
190 x 241 cm



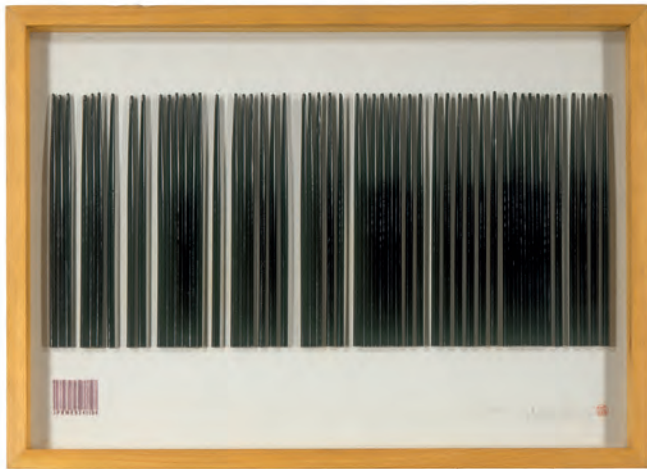
Vassily Kandinsky

Untitled, 1922

Sin título

Tinta china sobre papel | *Indian ink on paper*

25 x 32,5 cm



Kazuo Katase

Código-palillos, 1983

Code-sticks

Tinta y palillos de madera sobre papel

Ink and wooden sticks on paper

37 x 53 cm



Robert Kinmont

Just About the Right Size, 1970/2008

Más o menos la talla correcta

Fotografía b/n sobre papel a la gelatina de plata

Silver gelatin b/w photograph on paper

35 x 28 cm (x 9)



Eva Lootz

Símbolón, decía..., 1994

Symbolon, said...

Fotografía b/n sobre papel plastificado

B/w photograph on laminated paper

61 x 48 cm



Eva Lootz

Simbolón, decía F.C., 1994

Symbolon, said F.C.

Fotografía b/n sobre papel plastificado

B/w photograph on laminated paper

61 x 48 cm



Manolo Millares
Sin título, 1952
Untitled
Tinta sobre papel | *Ink on paper*
65 x 50 cm



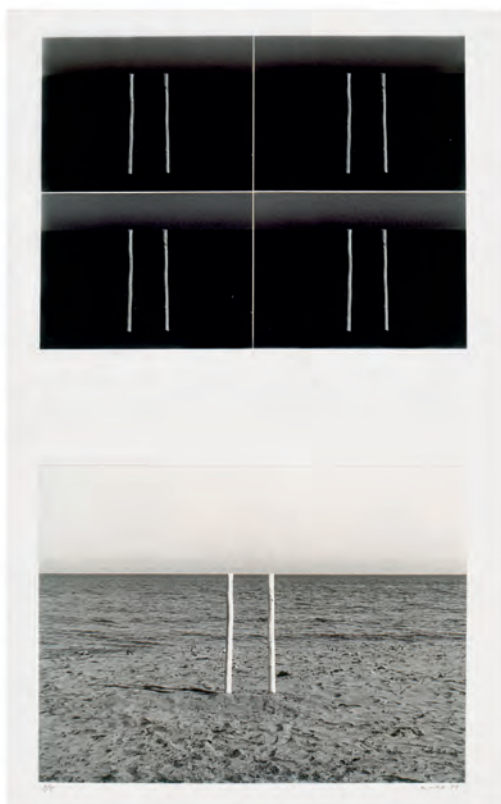
Manolo Millares

Pictografía, 1954

Pictography

Gouache sobre papel | *Gouache on paper*

50,7 x 58 cm



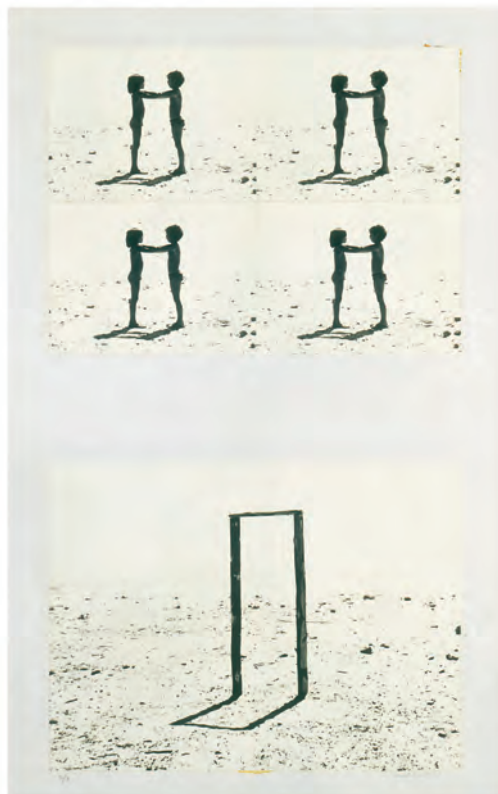
Mitsuo Miura

Sin título, 1983

Untitled

Fotografía b/n sobre papel | *B/w photograph on paper*

48 x 30 cm



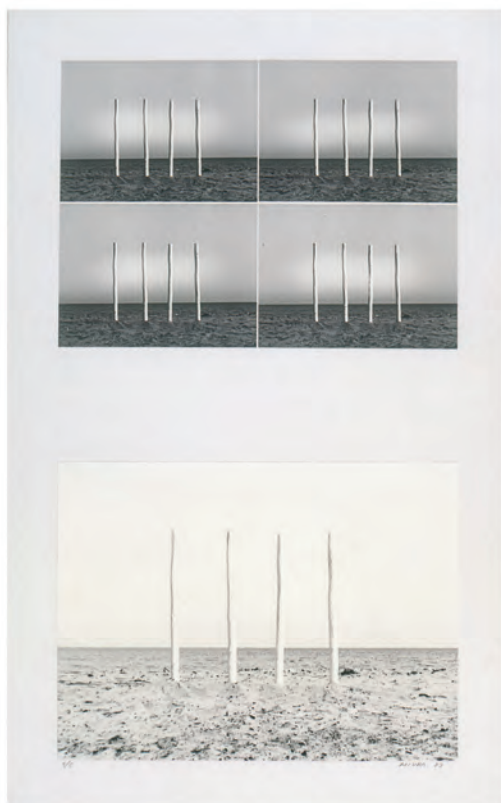
Mitsuo Miura

Sin título, 1983

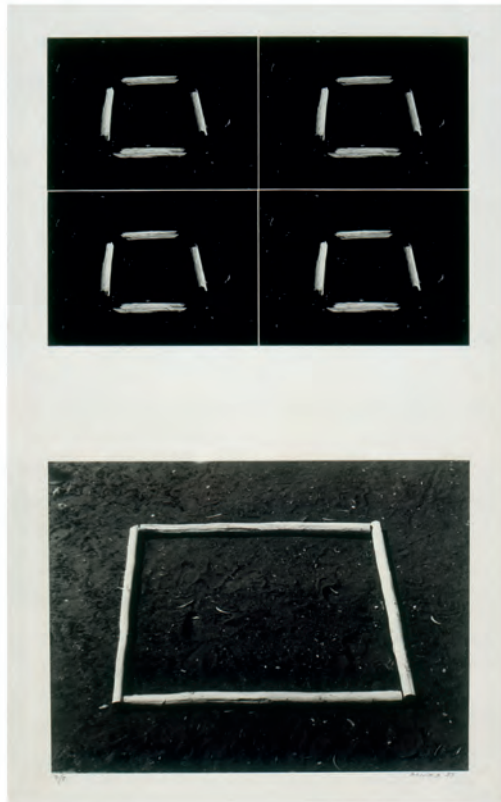
Untitled

Fotografía b/n sobre papel | *B/w photograph on paper*

48 x 30 cm



Mitsuo Miura
Sin título, 1983
Untitled
Fotografía b/n sobre papel
B/w photograph on paper
48 x 30 cm



Mitsuo Miura

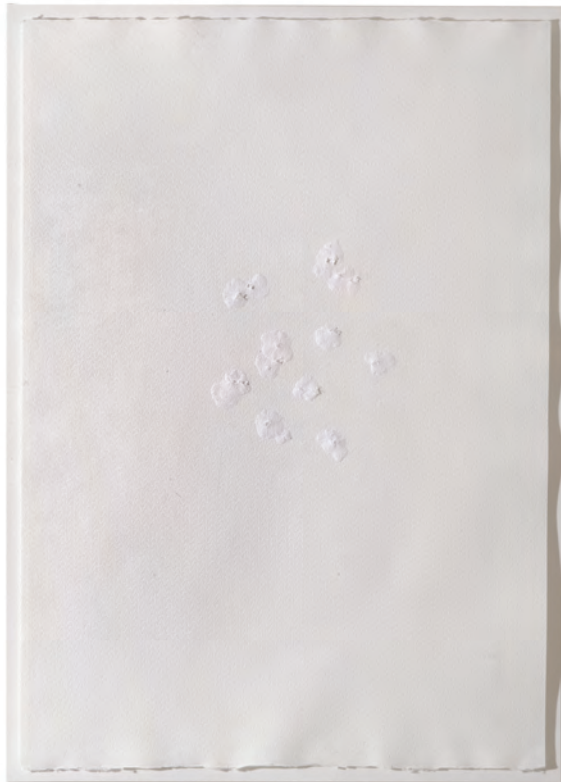
Sin título, 1983

Untitled

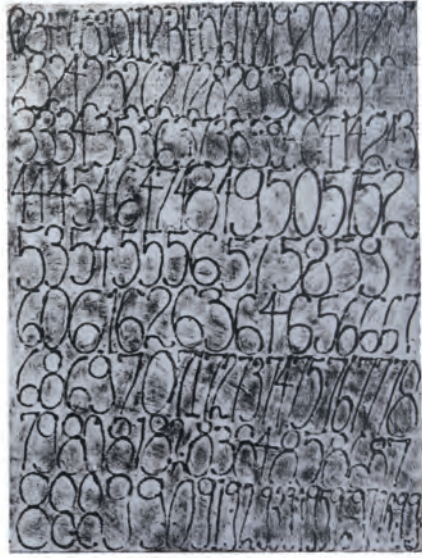
Fotografía b/n sobre papel

B/w photograph on paper

48 x 30 cm



Begoña Montalbán
Sin título, 1997
Untitled
Incisiones sobre papel | *Cuts on paper*
70 x 50 cm



Matt Mullican

Untitled, 2007

Sin título

Acrílico y pastel oleoso sobre lienzo

Acrylic and oil pastel on canvas

122 x 91,5 cm (x2)



Bruce Nauman

Untitled, 1993

Sin título

Grafito sobre papel Arches | *Graphite on Arches paper*

57 x 77 cm



Nam June Paik
I Ching (Homage to John Cage), 1987
I Ching (Homenaje a John Cage)
Videoescultura | Videosculpture
116 x 67 x 52 cm



Ester Partegàs
Mandala, 2008
Inyección Ultrachrome Archival Print sobre papel
Inkjet Ultrachrome Archival Print on paper
182,9 x 213,4 cm [enmarcado | framed]



Karin Sander

Sin título, 2010

Untitled

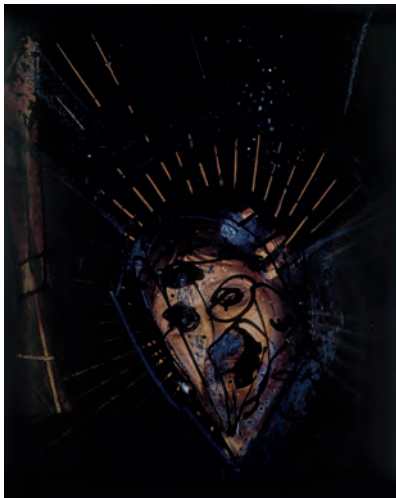
Grapas de aluminio sobre papel

Aluminium staples on paper

21 x 29,7 cm



Antonio Saura
Sin título, 1962
Untitled
Técnica mixta y collage sobre papel
Mixed technique and collage on paper
50 x 70 cm



Antonio Saura
Sin título, 1974
Untitled
Técnica mixta sobre papel
Mixed technique on paper
23 x 18 cm; 27 x 22 cm



Walter Stöhrer

Wie es ist (Beckett), N° 11, 1982

Como es esto (Beckett), N° 11/How is it (Beckett). No. 11

*Técnica mixta sobre papel Fabriano | Mixed technique
on Fabriano paper*

99 x 70 cm



Antoni Tàpies

Grafismo sobre materia gris, 1972

Graphics on grey matter

Cemento y acrílico sobre papel y lienzo

Cement and acrylic on paper and canvas

50,8 x 76,2 cm



Lawrence Weiner

The World Stopped Twirling, 2007

El mundo dejó de girar

Técnica mixta sobre papel | *Mixed technique on paper*

100 x 80 cm



Lawrence Weiner

The World Stood Still, 2007

El mundo se detuvo

Técnica mixta sobre papel | *Mixed technique on paper*

100 x 80 cm



Lawrence Weiner

The Earth Begins to Move, 2007

La tierra se empieza a mover

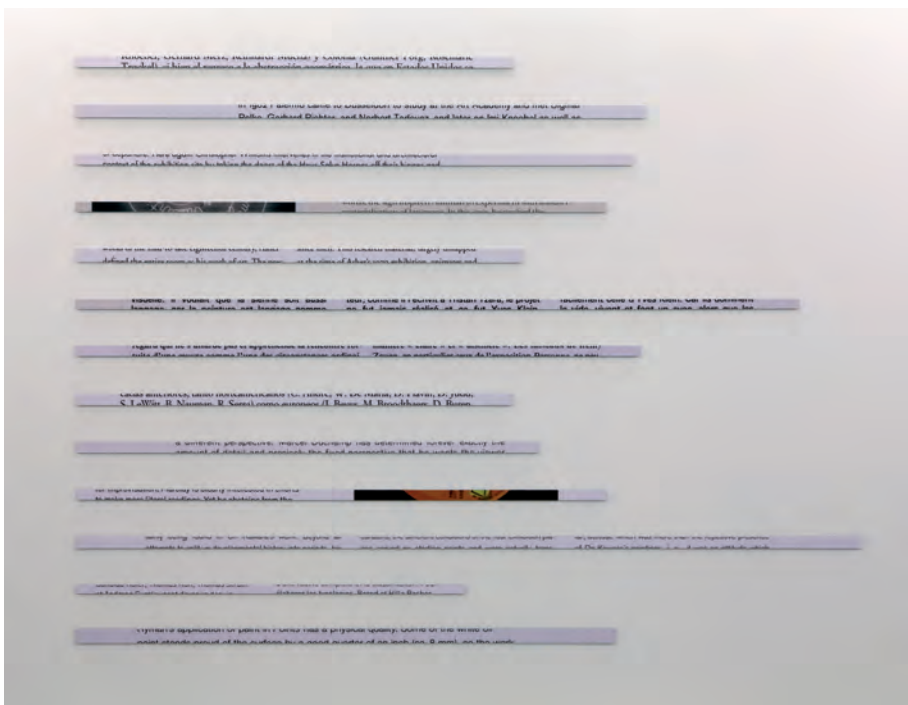
Técnica mixta sobre papel | *Mixed technique on paper*

100 x 80 cm

II

**LAS LETRAS SON UNA IMAGEN
THE TEXT IS AN IMAGE**

Ignasi Aballí
Pep Agut
Doug Aitken
Willie Doherty
Silvie Fleury
Alicia Framis
Carlos Garaicoa
Douglas Gordon
Alberto Greco
Juan Hidalgo
Jenny Holzer
Mike Kelley
Thomas Locher
Michel Majerus
Jonathan Meese
Jesús Palomino
Philippe Parreno
Jaume Plensa
Jason Rhoades
Julião Sarmiento
Mark Wallinger
Lawrence Weiner
Johannes Wohnseifer
Heimo Zobernig



Ignasi Aballí

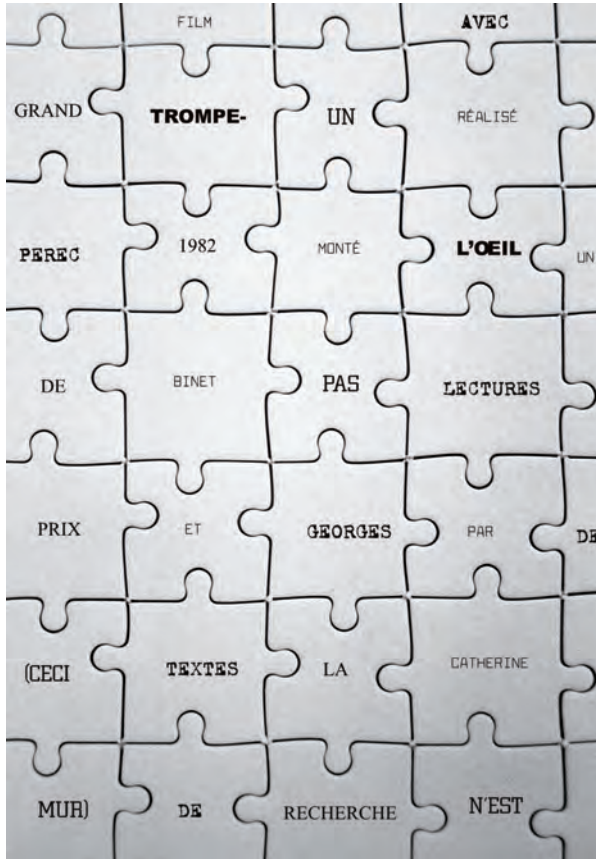
Leer entre líneas, 2011

Read between the lines

Impresión digital sobre Dibond | *Digital print on Dibond*

200 x 273 cm [instalación | *installation*]

12 piezas de diversas medidas | *12 pieces of various dimensions*



Ignasi Aballí
Desapariciones, Trompe-l'oeil [trampantojo], 2002
Disappearances, Trompe-l'oeil
Impresión digital prolaser sobre papel
Digital prolaser print on paper
169 x 119 cm [enmarcado | framed]



Pep Agut

Yo mismo tu mismo yo, 2004-2005

Myself yourself I

Cristal rotulado, acero, hierro y madera

Labelled glass, steel, iron and wood

300 x 300 x 18 cm



Pep Agut

Malgré..., avec..., 2003

A pesar de..., con.../Despite..., with...

Serigrafías sobre cristal óptico y anclajes de acero

Silk screen prints on optical glass and steel brackets

46 x 38 cm (x 14)



Doug Aitken

What we did was stand around and wait for something to happen, 2011

Lo que hicimos fue quedarnos por ahí cerca y esperar a que ocurriese algo

Duratrans en caja de luz con LEDs | Duratrans in a lightbox with LEDs

115,6 cm ø



Doug Aitken

Sunset, 2011

Atardecer

Espuma blanca y LEDs | *White foam and LEDs*

165 x 206 x 20 cm



Willie Doherty

Strategy: Sever/Isolate, 1989

Estrategia: Cortar/Aislar

Fotografía b/n sobre masonite

B/w photograph on masonite

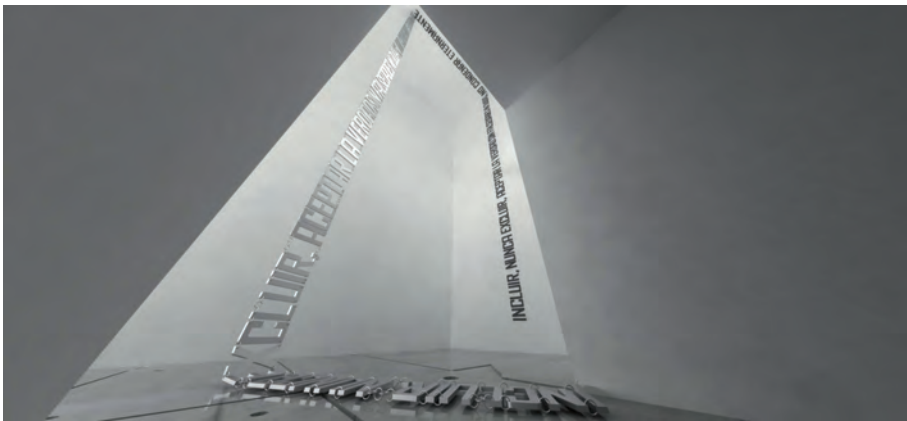
122 x 183 cm (x 2)



Sylvie Fleury
Égoïste, 2000
Egoïsta/Egotist
Tubo de neón [Luz blanca] | *Neon tube [white light]*
8,8 x 50 x 3,1 cm



Alicia Framis
Anoxeric Center, Amsterdam, 1999
Centro de anorexia, Ámsterdam
C-print sobre MDF | C-print on MDF
100 x 92 cm



Carlos Garaicoa

Incluir, nunca excluir, 2012

Include, never exclude

Cadena de aluminio y acero y texto en vinilo

Aluminium and steel chain and vinyl text

630 cm [cadena | chain]

Dimensiones variables | *Variable dimensions*



Douglas Gordon

The Philosophy of Me (Barcelona, August, 2005), 2006

Filosofía de mí mismo (Barcelona, Agosto, 2005)

C-print

62,5 x 62,5 cm (x 2)



Alberto Greco

¿Qué vachaché?, 1963

Técnica mixta sobre lienzo | *Mixed technique on canvas*

159,5 x 200 cm



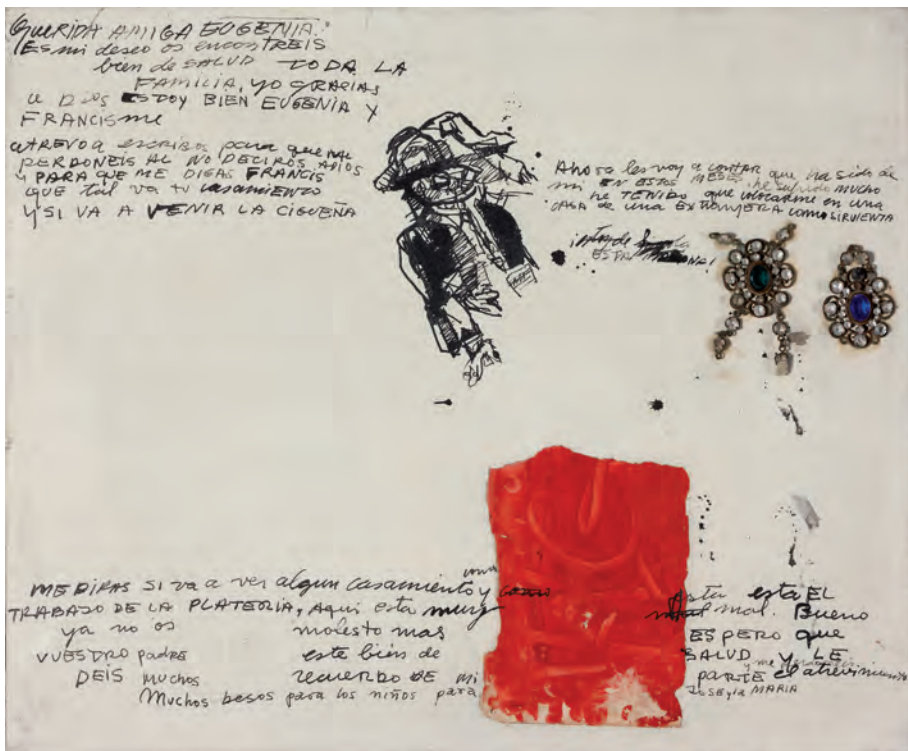
Alberto Greco

La Ragazza del Regime, 1963

La muchacha del régimen / Regime Girl

Tinta y collage sobre papel | Ink and collage on paper

70 x 100 cm



Alberto Greco

Querida amiga Eugenia, 1963-1964

Dear Friend Eugenia

Técnica mixta sobre lienzo | Mixed technique on canvas

54 x 65 cm



Juan Hidalgo

Etcéteras, 1989

Etceteras

Aguafuerte fotograbado sobre papel Velin Arches Blanc 250 gr

Photogravure etching on Velin Arches Blanc 250 gr paper

28 x 38 cm(x 5)



Jenny Holzer

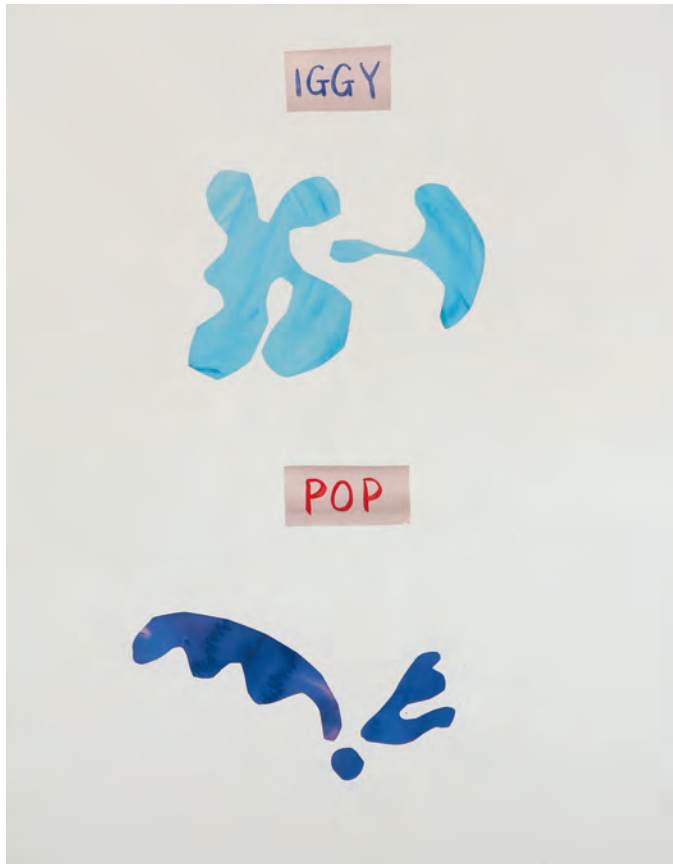
*Blue & Green Tower: Mother & Child, Lustmord, Arno
and Blue, 2000*

Torre azul y verde: madre & niño, Lustmord, Arno y azul

Metal and pantalla electrónica de LED con cuatro caras

Metal and electronic LED screen with four side

249,5 x 45,7 x 45,7 cm



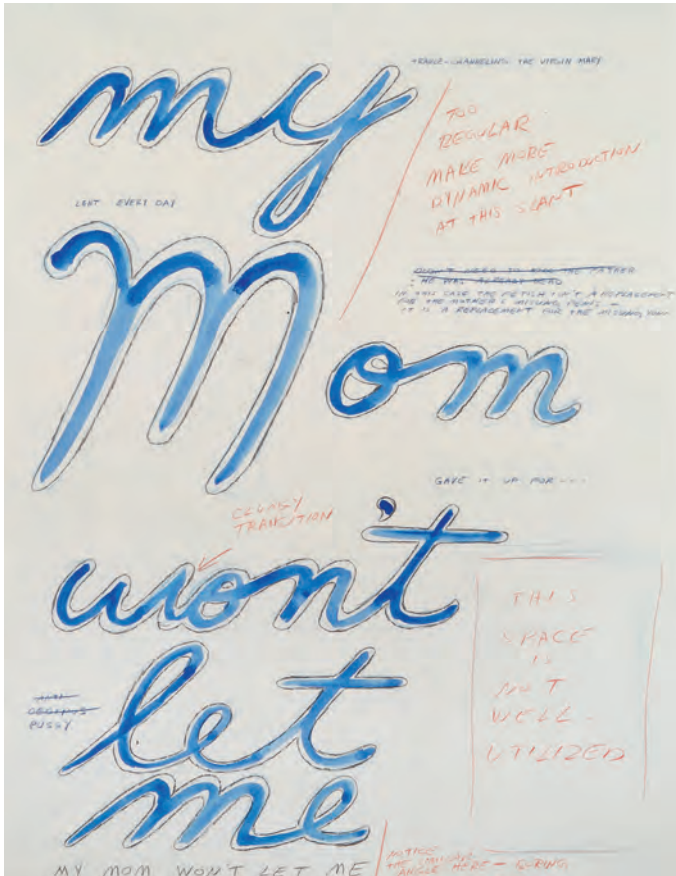
Mike Kelley

Interpretative Portrait, 1996

Retrato interpretativo

Técnica mixta y collage sobre papel | *Mixed technique on paper*

66 x 51 cm



Mike Kelley
 Handwriting Exercise, 1996
 Ejercicio de escritura manual
 Técnica mixta sobre papel | Mixed technique on paper
 66 x 51 cm



Thomas Locher

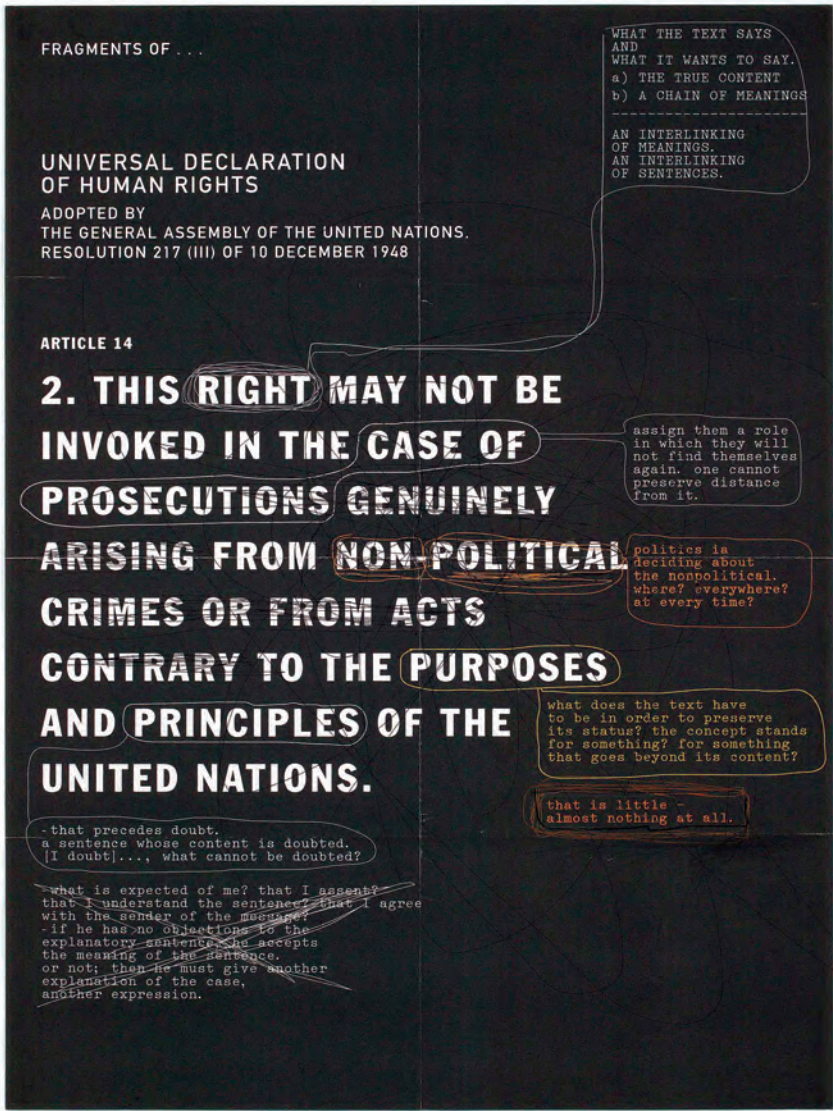
B=Y The Slave is Real, 2000

B=Y El esclavo es real

Ventana de aluminio con cristal serigrafiado

Aluminium window with screen printed glass

140 x 140 x 14 cm



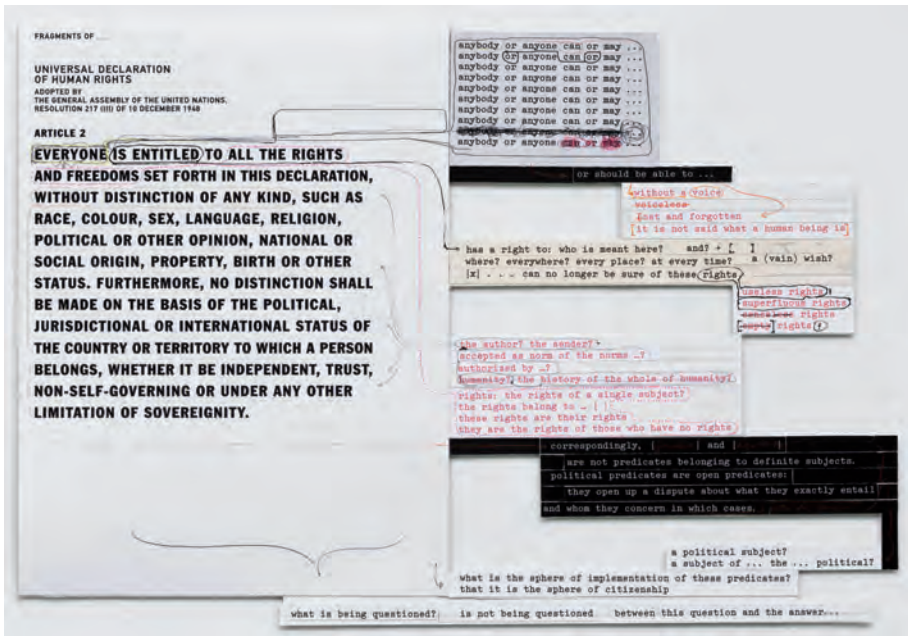
Thomas Locher

Universal Declaration of Human Rights. 14, 2002

Declaración Universal de los Derechos Humanos. 14

C-print sobre Diasec | C-print on Diasec

211 x 161 cm [enmarcado | framed]



Thomas Locher
Universal Declaration of Human Rights. A2, 2006
Declaración Universal de los Derechos Humanos. A2
 C-print sobre Diasec | C-print on Diasec
 180 x 257,3 cm



Michel Majerus
N.I.P., 2000
Acrílico sobre lienzo | *Acrylic on canvas*
260 x 450 cm



Michel Majerus

Ohne Titel, 2000

Sin título/Untitled

Acrílico sobre loneta | *Acrylic on sailcloth*

260 x 450 cm



Jonathan Meese

Saint-Just's Pöbelfratze aus Pflanzenkeilen leuchtet uns den Weg nach Lady Atlantis, 2006

El rostro grotesco de Saint-Just hecho de trozos de plantas brillantes nos indica el camino de Lady Atlantis/The grotesque face of Saint-Just made from glossy plant pieces shows us the path to Lady Atlantis
 Óleo y collage sobre lienzo | Oil and collage on canvas

160,3 x 280,5 cm



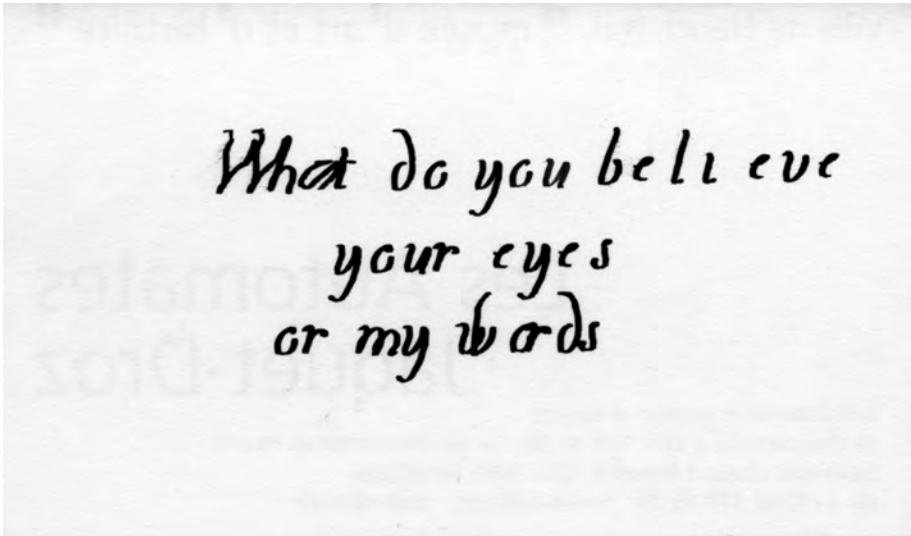
Jesús Palomino

Screening Population 2, 2001

Estudiando a la población 2

Plástico y cinta adhesiva sobre papel | *Plastic and adhesive tape on paper*

50 x 65 cm



Philippe Parreno

Untitled (What do you believe your eyes or my words?), 2008

Sin título (¿En qué crees, en tus ojos o en mis palabras?)

Impresión digital a base de tintas pigmentarias sobre papel Beaux-

Arts 350 gr | *Digital pigmentprint on Beaux-Arts paper 350 gr*

150 x 255 cm



Philippe Parreno

The Writer, 2007

El escritor

Mini DV, monitor LCD 7", color, sonido

Mini DV, LCD monitor 7", colour, sound

3' 58"



Jaume Plensa

What Makes Snow?, 1998

¿Cómo se forma la nieve?

Hierro, resina de poliéster y luz | Iron, polyester resin and light

100 x 48 x 43 cm



Jaume Plensa

What Makes Waves?, 1998

¿Cómo se forman las olas?

Hierro, resina de poliéster y luz | *Iron, polyester resin and light*

100 x 48 x 43 cm



Jason Rhoades

My Madinah: Pupp Tent/Puss Tent (Snippet From The Body of Work: My Madinah, In Pursuit or Ermitage), 2005

Mi medina: empalmado bajo la tienda/tienda de chochos (Fragmento de la obra: Mi medina, a la caza o Hermitage)

Tubos de aluminio, placas de plástico, tubos de neón, cableado, libro, disco CD, reproductor RadioCD, sartén, freidora, cama de toallas y sillas de camello | Aluminium tubes, plastic plaques, neon tubes, cables, book, CD Disc, Radio-CD player, frying pan, towel bed and camel chairs
 Medidas variables | Variable dimensions



Julião Sarmiento

Faint Tremor, 2004

Tremor ligero

Técnica mixta sobre lienzo | *Mixed technique on canvas*

130 x 130 cm



Julião Sarmiento

I Love You Too Much, 2006

Te quiero demasiado

Técnica mixta sobre lienzo | *Mixed technique on canvas*

190,5 x 190,5 cm



Mark Wallinger

Seeing is Believing, 1997

Ver es creer

3 cajas de luz en acero, aluminio y metacrilato

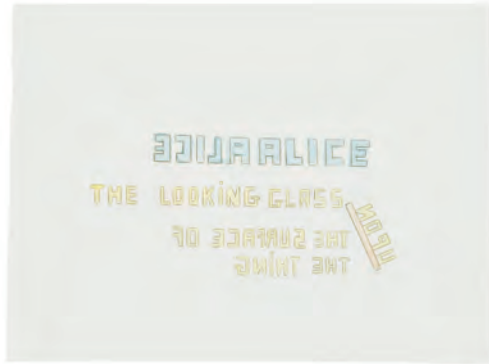
3 steel, aluminium and perspex lightboxes

127 x 127 x 20 cm (x 3)

He that
eateth my flesh,
and drinketh my
blood, dwelleth
in me, and I in
him

Joh 6:56

Mark Wallinger
Credo II, 2000
Impresión digital sobre papel
Digital print on paper
225 x 150 cm [enmarcado | framed]



Lawrence Weiner

Alice, 1996

Monotipos sobre papel | *Monotypes on paper*

57 x 76 cm (x 3)



Johannes Wohnseifer
RAL 7000 Fehgrau, 2004
Acrílico sobre alumintio | *Acrylic on aluminium*
140 x 100 cm



Johannes Wohnseifer

Matte Light, 2004

Luz mate

Acrílico sobre aluminio | *Acrylic on aluminium*

140 x 100 cm



Heimo Zobernig
Untitled, 2010
Sin título
Acrílico sobre lienzo | *Acrylic on canvas*
200 x 200 cm

III

**LOS IDIOMAS DE LOS COLORES
THE LANGUAGES OF COLOURS**

Pedro Cabrita Reis
Iran do Espírito Santo
Ceal Floyer
Bernard Frize
Katharina Grosse
José Guerrero
Imi Knoebel
Morris Louis
John McCracken
Mitsuo Miura
Nam June Paik
Ad Reinhardt
Gerhard Richter
Thomas Ruff
James Turrell



Pedro Cabrita Reis

The Cotton Fabric #9, 2006

El tejido de algodón #9

Tejido de algodón, aluminio y doble cristal laminado

Cotton weave, aluminium and double laminated glass

261 x 211 x 18 cm



Iran do Espírito Santo

CRTN 1, 2, 3, 4, 5, 2010

Rotulador permanente sobre papel | *Permanent marker on paper*

64 x 82 cm(x 5)



Ceal Floyer

Ink on Paper, 2007

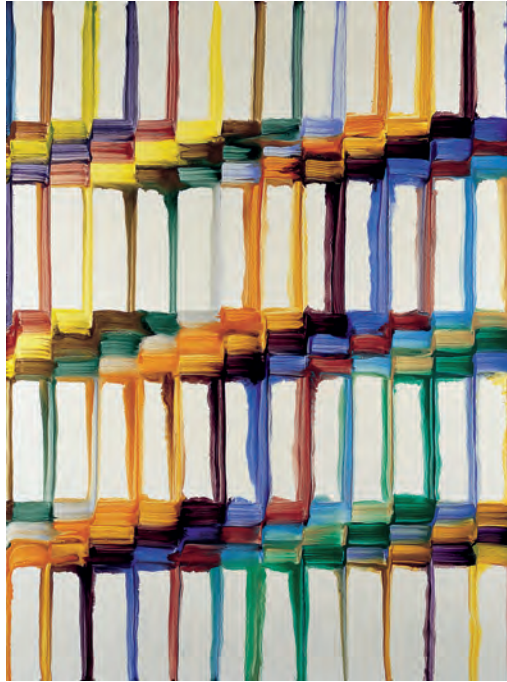
Tinta sobre papel

Tinta sobre papel | Ink on paper

32,5 x 24,5 cm (x 40)



Bernard Frize
Belisha, 2000
Acrílico y resina sobre lienzo | *Acrylic and resin on canvas*
162 x 130 cm



Bernard Frize

Réserve, 2002

Reserva/Reserve

Acrílico y resina sobre lienzo | *Acrylic and resin on canvas*

200 x 150 cm



Katharina Grosse
Untitled (2006/8024 M), 2006
Sin título (2006/8024 M)
Acrílico sobre madera | *Acrylic on wood*
147 cm ø



José Guerrero

Cenefa, 1972

Fringe

Óleo sobre lienzo | *Oil on canvas*

164,5 x 139,5 cm



Imi Knoebel
Grace Kelly II, 1989
Acrílico sobre papel | *Acrylic on paper*
50 x 32 cm (x 6)



Morris Louis
One and Two, 1962
Uno y dos
Acrílico sobre lienzo | *Acrylic on canvas*
230 x 29 cm



John McCracken

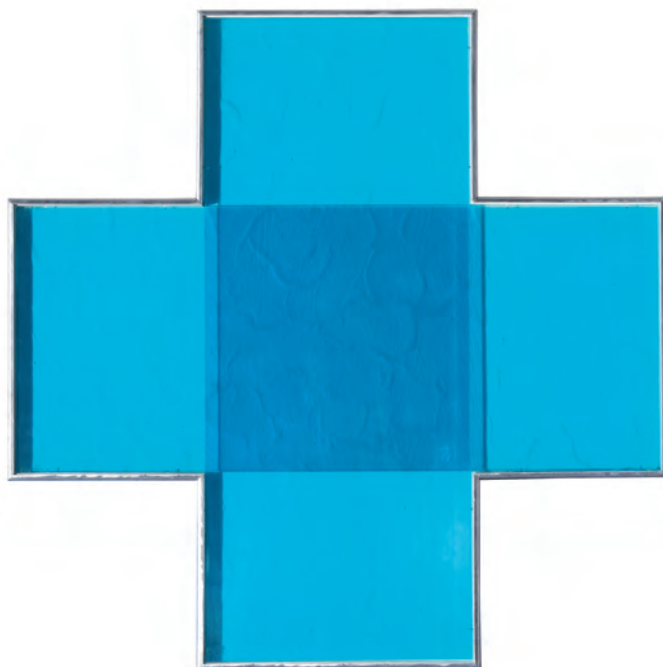
Dream, 2008

Sueño

Resina de poliéster, fibra de vidrio y madera contrachapada

Polyester resin, fiberglass and plywood

304,8 x 12,7 x 8,9 cm (x 6)



Mitsuo Miura

Cruz, azul, 1990

Cross, Blue

Acrílico sobre madera, plástico y cristal

Acrylic on wood, plastic and crystal

61,5 x 61,5 cm



Nam June Paik

Dharma Wheel Turns, 1990

Gira la rueda del dharma

Ensamblado de vinilos, cassettes, CD, Laser Disc, auriculares y tubos de electrones y sonido

Assemblage of vinyl records, cassettes, CD, Laser Disc, headphones and vacuum tubes and sound

41,5 x 38 x 30,5 cm



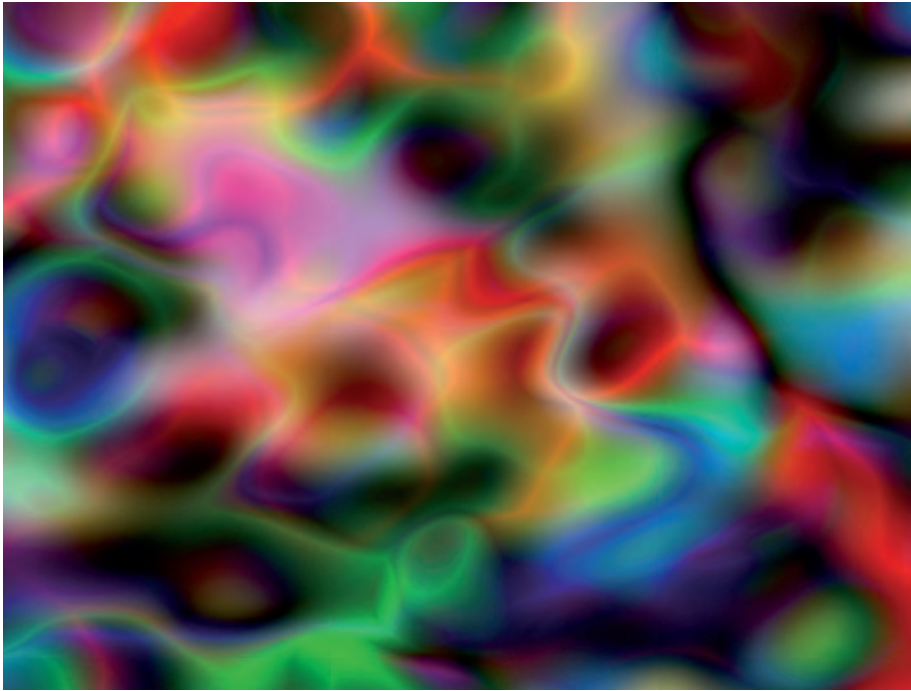
Ad Reinhardt
Sin título, 1950
Untitled
Óleo sobre lienzo | *Oil on canvas*
213,4 x 91,5 cm



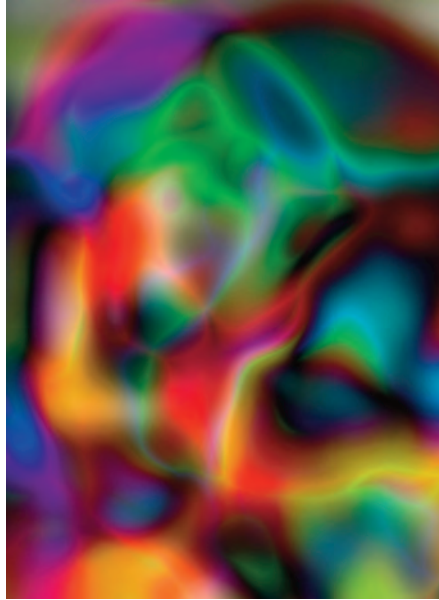
Gerhard Richter
B.B., 1985
Acrílico sobre lienzo | *Acrylic on canvas*
82 x 67 cm



Gerhard Richter
Ohne Titel (Abend), 1971
Sin título (noche)/Untitled (Night)
Óleo sobre lienzo | Oil on canvas
110 x 80 cm



Thomas Ruff
Substrat 10 I, 2001
Sustrato 10 I/Substrate 10 I
Iris Ink-Jet Print sobre Diasec
Iris Ink-Jet Print on Diasec
185 x 236 cm



Thomas Ruff

Substrat (H), 2003

Sustrato (H)/Substrate (H)

Ditone Print en papel satinado de 250 gr sobre Dibond

Ditone Print on 250 gr satin paper mounted on Dibond

100 x 75 cm



James Turrell
On (Projection Hologram), 1992
Encendido (proyección de holograma)
Holografía y cristal | *Holograph and glass*
40,6 x 35 cm

IV

**LA TRAICIÓN DE LAS IMÁGENES
THE BETRAYAL OF IMAGES**

Nobuyoshi Araki
Anna & Bernhard Blume
José Damasceno
Thomas Demand
Roland Fischer
Luis Gordillo
Gotthard Graubner
Jitka Hanzlová
Mona Hatoum
Jürgen Klauke
Man Ray
Felicidad Moreno
Sigmar Polke
Liliana Porter
Julião Sarmiento
Franz West



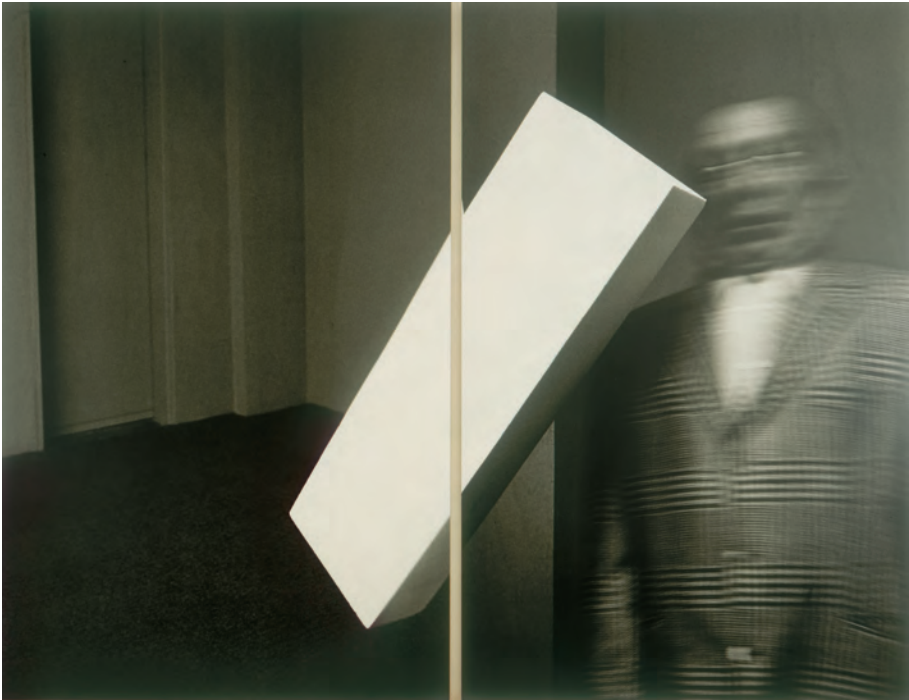
Nobuyoshi Araki

2*THESKY my Ender*, 2009

2*ELCIELO mi verdugo*

Acrílico sobre fotografías b/n | *Acrylic on b/w photographs*

50,8 x 60 cm (x 10)



Anna & Bernhard Blume

Transzendentaler Konstruktivismus, 1992-1994

Constructivismo trascendental / Transcendental Constructivism

Fotografías b/n sobre papel a la gelatina de plata montado sobre cartón
vinílico y núcleo de poliestireno

*B/w silver gelatin photographs on paper mounted on vinyl cardboard with
polystyrene backing*

126 x 81 cm (x 2)



Anna & Bernhard Blume

Transzendenter Konstruktivismus, 1992-1994

Constructivismo trascendental / Transcendental Constructivism

Fotografías b/n sobre papel a la gelatina de plata montado sobre cartón
vinílico y núcleo de poliestireno

*B/w silver gelatin photographs on paper mounted on vinyl cardboard with
polystyrene backing*

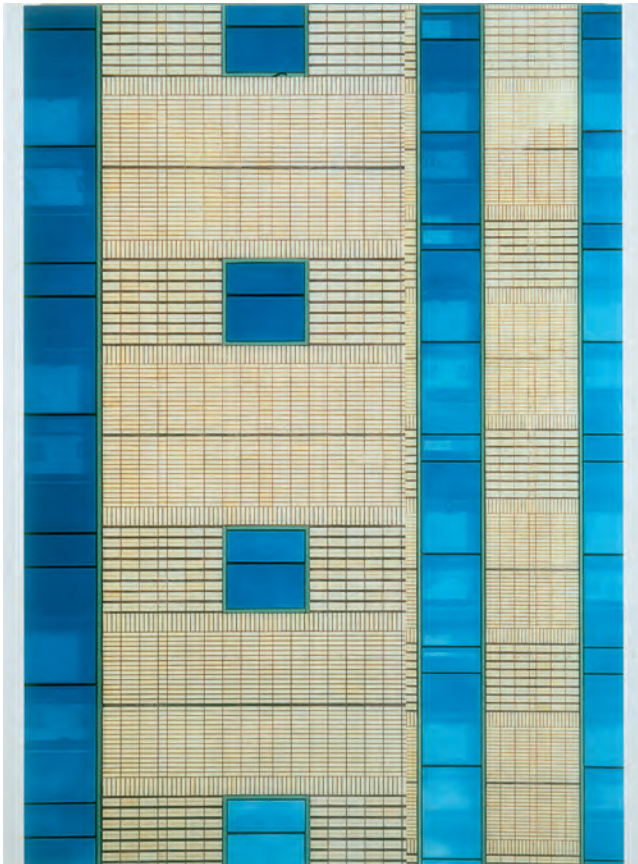
126 x 81 cm (x 2)



José Damasceno
Eraser Sculpture, 2010
Escultura goma de borrar
Mármol, madera y formica | *Marble, wood and formica*
20 x 32 x 55 cm



Thomas Demand
Ghost, 2003
Fantasma
C-print sobre Diasec | *C-print on Diasec*
122 x 160 cm



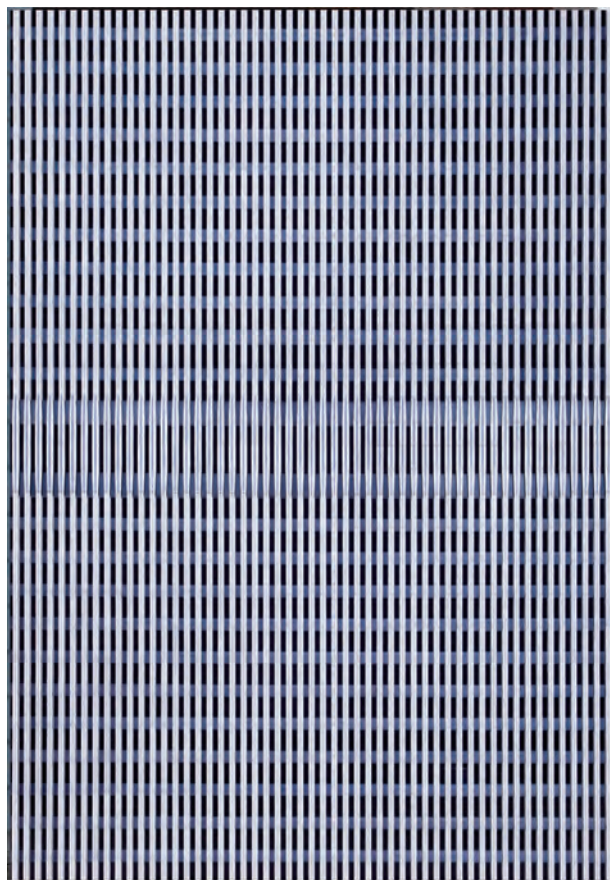
Roland Fischer

Ohne Titel "Fassade F01 #4", 1998

Sin título «Fachada F01 #4» / Untitled "Facade F01 #4"

C-print sobre Diasec | C-print on Diasec

180 x 125 cm



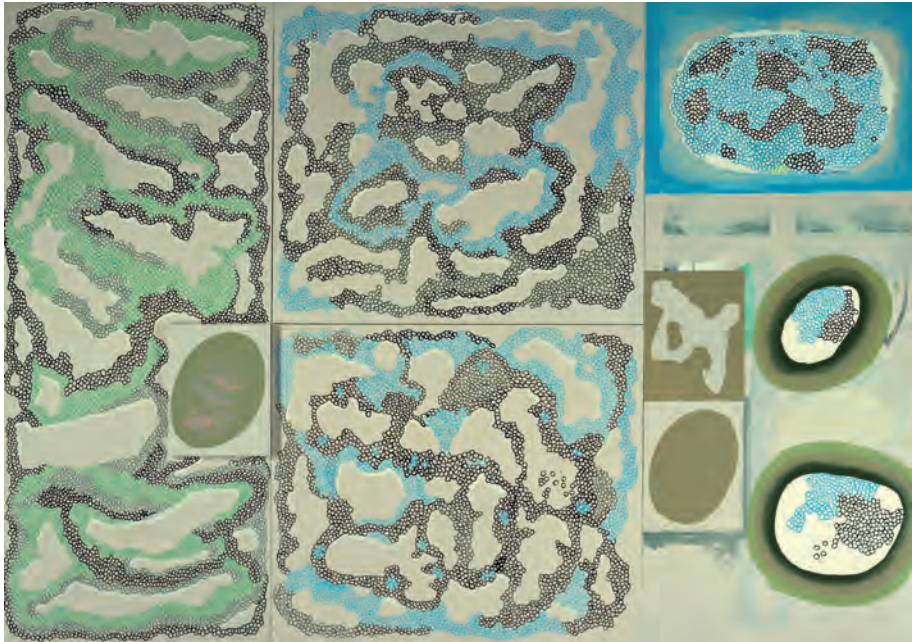
Roland Fischer

WTC, New York 1999, 1999

WTC, Nueva York 1999

C-print sobre Diasec | *C-print on Diasec*

180 x 125 cm



Luis Gordillo
Por el país de las gramíneas, 1989
For the Country of Grasses
Acrílico sobre lienzo | *Acrylic on canvas*
172,5 x 246,5 cm



Gotthard Graubner

Kissenbild, 1967

Pintura cojín / Cushion Painting

Técnica mixta | *Mixed technique*

21 x 21 cm



Jitka Hanzlová

Ohne Titel (Arbeit ist der beste trost), 1994

Sin título (El trabajo es el mejor consuelo) / Untitled (Work is the Best Consolation)

Fotografía a color sobre papel | *Colour photograph on paper*

30,4 x 20,1 cm [imagen | *image*]

40 x 30 cm [papel fotográfico | *photographic paper*]



Jitka Hanzlová

Ohne Titel (Van Gogh ist verreisst), 1994

Sin título (Van Gogh se ha ido de viaje) / Untitled (Van Gogh Went Away on a Trip)

Fotografía a color sobre papel | *Colour photograph on paper*

30,4 x 20,1 cm [imagen | *image*]

40 x 30 cm [papel fotográfico | *photographic paper*]



Mona Hatoum
Vicious Circle, 1999
Círculo vicioso
Botellas de vidrio | *Glass bottles*
8 x 176 cm ø



Jürgen Klauke
Dichtung, 1996
Poesía / Poetry
Acuarela sobre papel | *Watercolor on paper*
150 x 120 cm



Jürgen Klauke

Phantomenpfindung, 2003

Sensación fantasma / Phantom Sensation

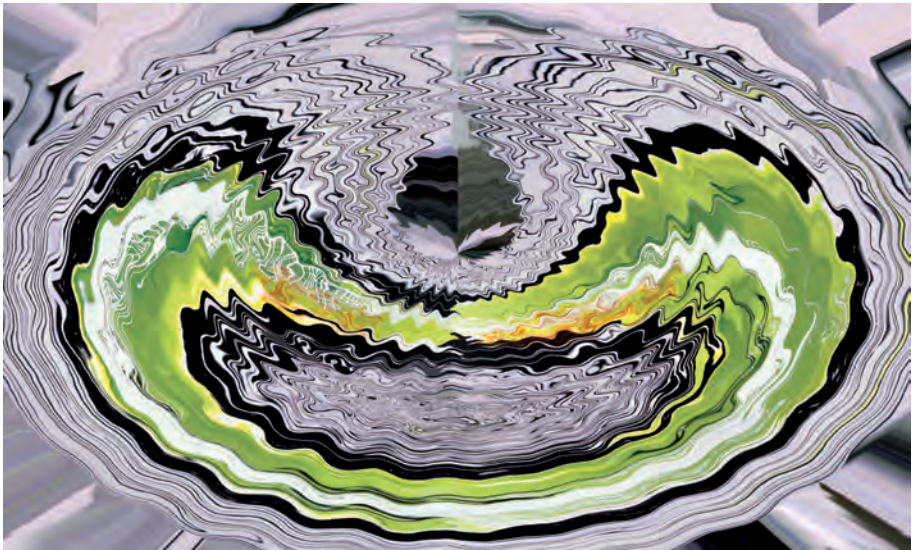
Técnica mixta y acuarela sobre papel

Mixed technique and watercolor on paper

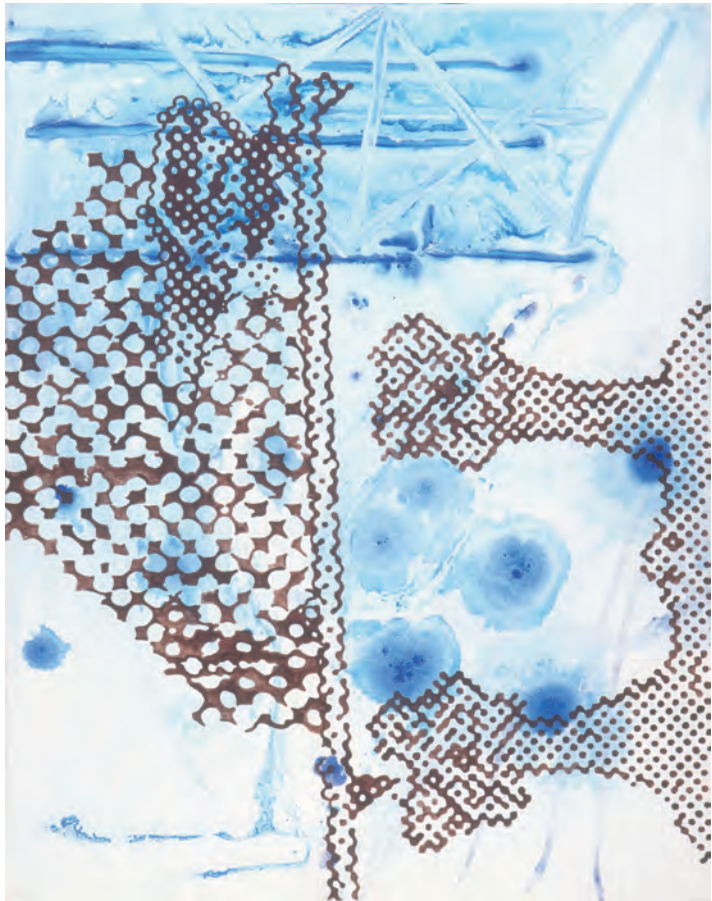
157 x 127,5 cm

Man Ray
Presse-papier à Priape, 1920/1972
Pisapapeles priápico/Priapic Paperweight
4 piezas de mármol | 4 marble pieces
51,5 cm [altura total | *total height*]
39 x 16,5 cm ø [cilindro | *cylinder*]
15,5 cm ø (x 3) [esferas | *spheres*]





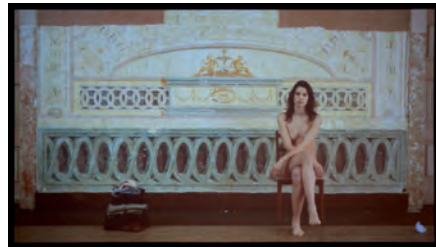
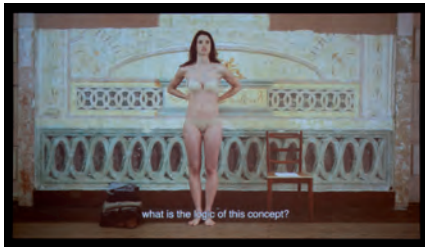
Felicidad Moreno
Hipnótico 018, 2007
Impresión digital sobre lona / *Digital print on sailcloth*
180 x 300 cm



Sigmar Polke
Ohne Titel, 1994
Sin título/Untitled
Acrílico sobre lienzo | *Acrylic on canvas*
95 x 75 cm



Liliana Porter
Striptease negro, 2004
Black Striptease
Impresión fotográfica digital sobre papel
Photographic Digital Print on paper
70 x 58 cm (x 4)



Julião Sarmiento

R.O.C. (40 Plus One), 2011

R.O.C. (40 más uno)

Vídeo monocanal HD 1080p, formato 16:9, color, sonido

Mono-channel HD video 1080p, 16:9 format, colour, sound

17" 19"



Franz West

Untitled, 2003

Sin título

Acrílico y laca sobre papel maché y gasa; madera y metal

Acrylics and lacquer on papier mâché and gauze; wood and metal

123 x 88 x 76 cm [escultura | *sculpture*]

67 x 90,5 x 71 cm [plinto | *plinth*]

V

ESPEJOS DE BABEL
THE MIRRORS OF BABEL

Helena Almeida
Jorge Galindo
Thomas Hirschhorn
Isaac Julien
Carlos León
Matt Mullican
Juan Muñoz
Montserrat Soto
Frank Thiel
Barthélémy Toguo
Fatimah Tuggar
Luc Tuymans
Dario Urzay
Erwin Wurm
Iskender Yediler



Helena Almeida

Tela habitada, 1976

Inhabited Canvas

Fotografias b/n sobre papel | *b/w photographs on paper*

40 x 30 cm (x 9)



Jorge Galindo
Nueva luz para los ojos, 2005
New light for the eyes
Acrílico sobre lienzo | *Acrylic on canvas*
250 x 200 cm



Thomas Hirschhorn

Not in my name; I want to sneak away; Social butterfly; Connecting people; Touch-Down; Open your eyes!; No friends; Stop the rage (From the Equality Series), 2002

No en mi nombre; Quiero irme de puntillas; Mariposa social; Conectando a la gente; Aterrízaje; ¡Abre los ojos!; Sin amigos; Detén la rabia (de la serie *Igualdad*)

Collage con fotografías de prensa y revista, rotulador y bolígrafo sobre papel; plástico y cinta adhesiva

Collage made from newspaper and magazine photographs, marker pen and ballpoint pen on paper

90,3 x 111 cm (x 2) [enmarcados | framed] Collages: 32,5 x 43,5 cm (x 2); 31,8 x 43 cm (x 2); 31,6 x 42 cm (x 2);

31,6 x 43,5 cm; 31,6 x 42,5 cm



Thomas Hirschhorn

Dancing Philosophy, 2007

Filosofía danzante

4 videos a color en pantallas LCD sin sonido en bucle

4 colour videos in loop and without sound on LCD screens

Diversas duraciones | Various durations (5' 25"; 3' 37"; 4' 05"; 4' 23")

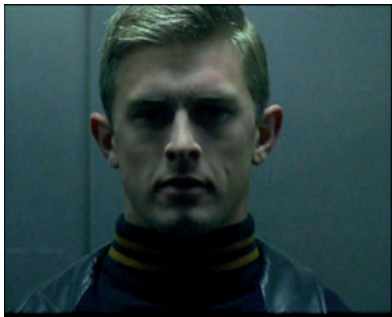
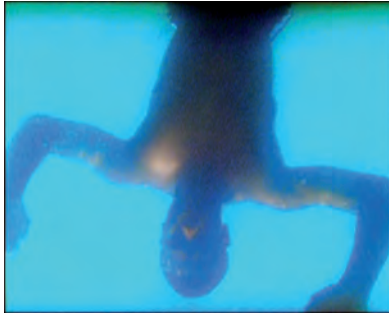


Isaac Julien

Love/Hate, 2003

Amor/Odio

Ocho anillos bañados en plata | *Eight silver-plated rings*



Isaac Julien

Paradise Omeros, 2002

El paraíso de Homero

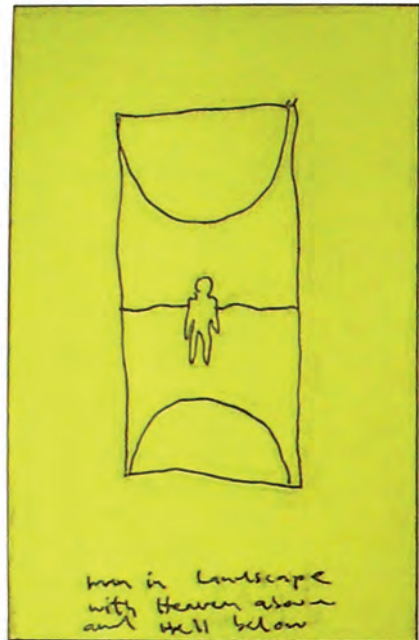
Película 16 mm transferida a DVD, sonido, color y b/n

16 mm film transferred to DVD, sound, colour and b/w

18' 46"



Carlos León
Eldorado II, 2006
Óleo sobre Dibond | *Oil on Dibond*
268 x 230 cm



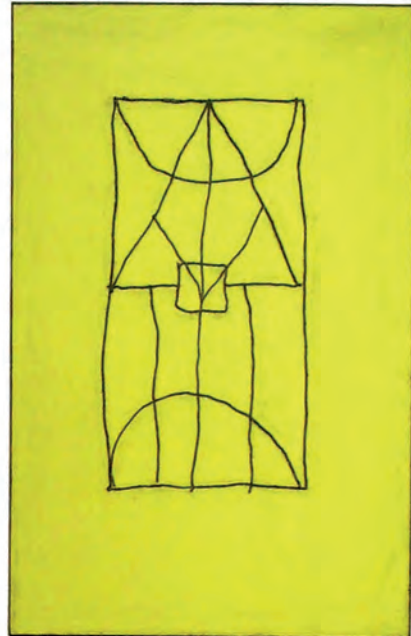
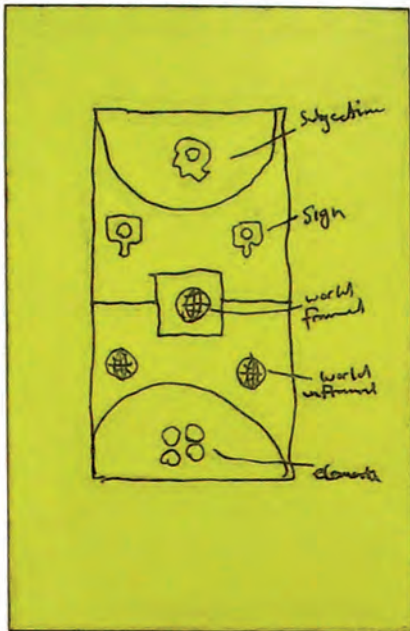
Matt Mullican

Untitled (Notating the Cosmology), 2010

Sin título (Notación de la cosmología)

Óleo y acrílico sobre lienzo | *Oil and acrylic on canvas*

169 x 107 cm (x 3)





Juan Muñoz
Sin título, 1995
Untitled
Bronze | *Bronze*
87 x 30 x 34 cm



Juan Muñoz

Two figures, one pushed into the wall, 1997

Dos figuras, una empujada dentro del muro

Resina de poliéster, arena y espejo | Polyester resin, sand and mirror

145 x 48 x 50 cm [figuras | figures]

91,5 x 63,5 cm [espejo | mirror]



Juan Muñoz

Kabuki, 1997

Resina de poliéster, rotulador, plástico, bolsa de terciopelo y espejo

Polyester resin, felt-tip pen, plastic, velvet bag and mirror

150 x 75 x 55 cm [figura izquierda | *left figure*]

145 x 66 x 50 cm [figura derecha | *right figure*]

210,5 x 165,5 cm [espejo | *mirror*]



Montserrat Soto

Sin título. Huella 26, 2004

Untitled. Mark 26

Fotografía a color sobre aluminio

Colour photograph on aluminium

75 x 113 cm



Frank Thiel

Untitled (#03). City TV Series, 1999

Sin título (#03). Serie Ciudad TV

Fotografía a color sobre papel | *Colour photograph on paper*

240 x 159 cm



Frank Thiel

Untitled (#04). City TV Series, 1999

Sin título (#04). Serie Ciudad TV

Fotografía a color sobre papel | Colour photograph on paper

240 x 168 cm



Barthélémy Togo

Stupid African President. Africa Oil?, 2006

Estúpido presidente africano, ¿El petróleo de África?

C-print sobre aluminio | C-print on aluminium

163 x 125 cm



Barthélémy Toguo

Road to Exile #1, 2007

Camino al exilio #1

Madera, tejido de algodón y botellas | *Wood, cotton fabric and bottles*

190 x 200 x 100 cm



Fatimah Tuggar

Lady & Maid I, 2000

Señora y doncella I

Inyección de tinta sobre vinilo | *Ink-Jet print on vinyl*

112 x 274 cm



Fatimah Tuggar
Fusion Cuisine, 2000
Cocina fusión / Cookery Fusion
Proyección de DVD | DVD projection
15' 56"



Luc Tuymans
Masks, 2005
Máscaras
Óleo sobre lienzo | *Oil on canvas*
144,5 x 111 cm



Dario Urzay
Nest Painting 1, 2006
Pintura de nido 1
Fotografía a color | *Colour photograph*
122 x 244 cm



Erwin Wurm

The Artist Who Swallowed the World, 2006

El artista que se tragó el mundo

Resina, papel tissue y pintura acrílica

Resin, tissue paper and acrylics

190 x 140 cm ø



Iskender Yediler

ALDIPLUSLIDL, 1998

Bolsas de plástico pegadas y secador

Plastic bags glued together and dryer

260 x 230 x 45 cm

ARTISTAS ARTISTS

Ignasi Aballí
Pep Agut
Doug Aitken
Helena Almeida
Nobuyoshi Araki
David Austen
Joseph Beuys
Anna & Bernhard Blume
Marcel Broodthaers
Pedro Cabrita Reis
Anthony Caro
Eduardo Chillida
José Damasceno
Thomas Demand
Willie Doherty
Marcel Duchamp
Max Ernst
Iran do Espírito Santo
Roland Fischer
Sylvie Fleury
Ceal Floyer
Alicia Framis
Bernard Frize
Jorge Galindo
Carlos Garaicoa
Wayne Gonzales
Luis Gordillo
Douglas Gordon
Francisco de Goya
Gotthard Graubner
Alberto Greco
Katharina Grosse
José Guerrero
Jitka Hanzlová
Mona Hatoum
Manuel Hernández Mompó
Juan Hidalgo
Thomas Hirschhorn
Jenny Holzer
Isaac Julien
Vassily Kandinsky
Kazuo Katase
Mike Kelley
Robert Kinmont
Jürgen Klauke
Imi Knoebel
Carlos León
Thomas Locher
Eva Lootz
Morris Louis
Michel Majerus
Man Ray
John McCracken
Jonathan Meese
Manolo Millares
Mitsuo Miura
Begoña Montalbán
Felicidad Moreno
Matt Mullican
Juan Muñoz
Bruce Nauman
Nam June Paik
Jesús Palomino
Philippe Parreno
Ester Partegàs
Pablo Picasso

Jaume Plensa
Sigmar Polke
Liliana Porter
Ad Reinhardt
Jason Rhoades
Gerhard Richter
Thomas Ruff
Karin Sander
Julião Sarmento
Antonio Saura
David Shrigley
Montserrat Soto
Walter Stöhrer
Antoni Tàpies

Frank Thiel
Barthélémy Toguo
Fatimah Tuggar
James Turrell
Luc Tuymans
Darío Urzay
Mark Wallinger
Lawrence Weiner
Franz West
Johannes Wohnseifer
Erwin Wurm
Iskender Yediler
Heimo Zobernig

FICHAS DE LAS OBRAS

ENTRIES ON THE WORKS

Las obras se presentan por orden alfabético de apellidos del autor, y dentro de cada autor por orden cronológico.

Los títulos se indican en el idioma original. Posteriormente se señala, separado por una barra, su traducción, si fuese necesaria.

Cuando en datación de la obra aparecen dos fechas separadas por «/» indica que la segunda corresponde a la fecha de producción de la obra. Si están separadas por guión indica que la obra ha sido realizada con certeza entre estas dos fechas. En el caso de dataciones aproximadas de las obras se señala detrás de la fecha, entre corchetes, la abreviatura de la palabra latina *circa*.

Las dimensiones, si no se dice otra cosa, corresponden a la pieza sin enmarcar. Se dan en centímetros en el siguiente orden: altura x anchura x profundidad o grosor. Si se recoge cualquier otro tipo de dimensión se indica. Por ejemplo, el diámetro, con el signo \emptyset que le corresponde. Si la obra se compone de más de una pieza se señala después de las dimensiones correspondientes a una única unidad, entre paréntesis, antecedido por el signo x, el número de piezas que la componen.

En OBSERVACIONES se recogen indicaciones que se consideran necesarias para aclarar o profundizar sobre cualquier aspecto de la catalogación de la obra, así como inscripciones o firmas/marcas en la obra, que se transcribirán entre comillas respetando la tipografía en mayúsculas o minúsculas.

Works are presented in alphabetical order according to the artists' surnames, then chronologically within the oeuvre of each artist.

Titles are given in the original language, followed by their translation where necessary.

When the date of the work includes two dates separated by a slash “/”, this indicates that the second date corresponds to the date of production of the work. When they are separated by a dash “-” it indicates that in all certainty the work was executed between these two dates. When the dates of a work are approximate this is indicated after the date, in square brackets, with the abbreviation of the Latin word “circa”.

Dimensions are for the works unframed, if not otherwise stated. They are given in centimeters, in the following order: height x width x depth or thickness. Any other measurement is specially indicated: for example, diameter, with its corresponding symbol \emptyset . For works comprising more than one element, the dimensions corresponding to one element are given followed by the number of elements of which the work is made up, in brackets and preceded by an “x”.

The observations consist of comments considered necessary to clarify or add more detail to the cataloguing of the work in question, including inscriptions or signatures/marks appearing on the work, which are transcribed in inverted commas preserving the typography of upper or lower case letters.

ABREVIATURAS ABBREVIATIONS

b/n (blanco y negro | *black and white*)
ca. (circa)
cat. (catálogo | *catalogue*)
CD (Disco compacto | *Compact Disc*)
c-print (Impresión cromogénica | *Chromogenic Print*)
cm (centímetros | *centimeters*)
DVD (Disco Versátil Digital | *Digital Versatil Disc*)
Ed. (edición/ editor | *edition/ editor*)
et ál. (y otros | *and others*)
H.C. (*Hors Commerce*)
il. (Ilustración | *illustration*)
Inv. (Inventario | *inventory*)
LCD (Pantalla de cristal líquido | *Liquid Crystal Display*)
n.º (número | *number*)
p. (página | *page*)
pp. (páginas | *pages*)
P.A. (Prueba de Artista | *Artist's Proof*)
s.p. (sin paginar | *no pages*)
Vol. (Volumen | *volume*)
VV.AA. (Varios autores | *various authors*)

ACRÓNIMOS ACRONYMS

CAAC: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CAAM: Centro Atlántico de Arte Moderno
CAB: Centro de Arte Contemporáneo de Caja Burgos
CAC: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga
CAPC: Musée d'Art Contemporain Bordeaux
CASA: Centro de Arte de Salamanca
CCB: Centro Cultural de Belém
CCCB: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona
CGAC: Centro Galego de Arte Contemporánea
ICA: Institute of Contemporary Arts
ICC: Internationales Congress Centrum
ICO: Instituto de Crédito Oficial
IMMA: Irish Museum of Modern Art,
IVAM: Instituto Valenciano de Arte Moderno Centre Julio González
LACMA: Los Angeles County Museum of Art
MACBA: Museu d'Art Contemporani de Barcelona
MACRO: Museo d'Arte Contemporanea di Roma

MACUF: Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa
MADRE: Museo d'Arte Contemporánea Donnaregina
MAMBO: Museo de Arte Moderno de Bogotá
MARCO: Museo de Arte Contemporánea de Vigo
MASP: Museu de Arte de São Paulo
MASS MoCA: Massachussets Museum of Contemporary Art
MEIAC: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo
MIAC: Museo Internacional de Arte Contemporáneo
MNCARS: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
MOCA Museum of Contemporary Art
MoMA: Museum of Modern Art
MUMOK: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
MUSAC: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León
MUVIM: Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat
MVM: Museo Vostell Malpartida
TEA: Tenerife Espacio de las Artes
SEACEX: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior
SFMOMA: San Francisco Museum of Modern Art
SMAK: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst

Ignasi Aballí

Desapariciones, Trompe-l'oeil [trampantojo]/
Disappearances, Trompe-l'oeil, 2002

Impresión digital pro-laser sobre papel | *Digital pro-laser print on paper*

169 x 119 cm [enmarcado | *framed*]

Ed. 2/5

Inv. 40457

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:

La obra forma parte de la serie *Desapariciones* formada por 24 carteles de películas que anuncian filmes basados en guiones del escritor francés George Perec, pero que realmente muchos de ellos no fueron llevados a la pantalla. Remiten, por tanto, a la desaparición o ausencia del film, o a la imposibilidad de llevarlos a cabo, en relación a la propia novela de Perec *La disparition*. La serie fue presentada en el Espacio Uno del MNCARS en 2002. *This work is part of the Desapariciones suite which consists of 24 film posters advertising films based on screenplays by French writer George Perec, many of which never actually made it to the silver screen. They refer, therefore, to the disappearance or absence of the films, or to the impossibility of making them, which relates to Perec's novel called Disparition. The suite was exhibited for the first time in the Espacio Uno at the MNCARS in 2002.*

Ignasi Aballí

Listados (artistas II)/Lists (artists II), 2011

Impresión digital sobre papel | *Digital print on paper*

150 x 105 cm [enmarcado | *framed*]

Obra única | *Unique work*

Inv. 40525

Ignasi Aballí

Leer entre líneas/Read between the lines, 2011

Impresión digital sobre Dibond | *Digital print on Dibond*

200 x 273 cm [instalación | *installation*]

12 piezas de diversas medidas | *12 pieces of various dimensions*

Inv. 40526

Pep Agut

Malgré..., avec.../A pesar de..., con.../Despite..., with..., 2003

Serigrafías sobre cristal óptico y anclajes de acero | *Silk screen prints on optical glass and steel brackets*

46 x 38 cm (x 14)

Ed. 3/3

Inv. 38269

Pep Agut

Yo mismo tu mismo yo/Myself yourself I,

2004-2005

Cristal rotulado, acero, hierro y madera | *Labelled glass, steel, iron and wood*

300 x 300 x 18 cm

Obra única | *Unique work*

Inv. 38652

Doug Aitken

What we did was stand around and wait for something to happen | *Lo que hicimos fue quedarnos por ahí cerca y esperar a que ocurriese algo*, 2011

Duratrans en caja de luz con LEDs | *Duratrans in a lightbox with LEDs*

115,6 cm ø

Ed. 2/4

Inv. 40668

Doug Aitken

Sunset/Atardecer, 2011

Espuma blanca y LEDs | *White foam and LEDs*

165 x 206 x 20 cm

Serie 1/4

Inv. 40669

Helena Almeida

Tela habitada/Inhabited Canvas, 1976

Fotografías b/n sobre papel | *b/w photographs on paper*

40 x 30 cm (x 9)

Obra única | *Unique work*

Inv. 40360

Nobuyoshi Araki

2THESKY my Ender | 2ELCIELO mi verdugo, 2009

Acrílico sobre fotografías b/n | *Acrylic on b/w photographs*

50,8 x 60 cm (x 10)

Obra única | *Unique work*

Inv. 40288

David Austen

Heart Snatcher/Robacorazones, 2007

Óleo sobre lino | *oil on linen*

168 x 152,5 cm

Inv. 40069

Joseph Beuys

Postkarten/Postales/Postcards, 1974 [ca.]

Impresión fotomecánica sobre papel | *Photocomposed print on paper*

33 x 23 cm

Inv. 30146

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:

Firmado en el anverso de la obra, a tinta roja: | *Signed on the reverse in red ink: "Joseph Beuys."*

Sello húmedo circular en el anverso de la obra, a tinta azul: | *Circular blue ink seal on the reverse: "FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY"*

Anna & Bernhard Blume

Transzendentaler Konstruktivismus/Constructivismo transcendental/Transcendental Constructivism, 1992-1994

Fotografías b/n sobre papel a la gelatina de plata montado sobre cartón vinílico y núcleo de poliestireno | *B/w silver gelatin photographs on paper mounted on vinyl cardboard with polystyrene backing*

126 x 81 cm (x 2)

126 x 164 cm [instalación | *installation*]

Ed. de | *Ed. of 3*

Inv. 34100

Anna & Bernhard Blume

Transzendentaler Konstruktivismus/Constructivismo transcendental/Transcendental Constructivism, 1992-1994

Fotografías b/n sobre papel a la gelatina de plata montado sobre cartón vinílico y núcleo de poliestireno | *B/w silver gelatin photographs on paper mounted on vinyl cardboard with polystyrene backing*

126 x 81 cm (x 2)

126 x 164 cm [instalación | *installation*]

Ed. de | *Ed. of 3*

Inv. 34101

Marcel Broodthaers

Pyramide, Cylindre, Sphère, Cube, Museum, Academie/Pirámide, Cilindro, Esfera, Cubo, Museo, Academia/Pyramid, Cylinder, Sphere, Cube, Museum, Academy, 1971

Tinta sobre papel [Etiquetas de papel pegadas con cinta y cubiertas por láminas de plástico] | *Ink on paper [Paper labels affixed with adhesive tape and covered by plastic sheets]*

21,5 x 19 cm (x 2) [enmarcados | *framed*]

Inv. 40528

Pedro Cabrita Reis

The Cotton Fabric #9/El tejido de algodón #9, 2006

Tejido de algodón, aluminio y doble cristal laminado / *Cotton weave, aluminium and double laminated glass*

261 x 211 x 18 cm

Obra única / *Unique work*

Inv. 39761

Anthony Caro

Picture of This and That | Imagen de esto y de aquello, 1988-89

Acero oxidado y encerado | *Oxidized, coated steel*

68 x 66 x 28 cm

Inv. 30581

Eduardo Chillida

Beltza/Negro/Black, 1969

Xilografía sobre papel japonés | *Xylograph on Japanese paper*

63,5 x 94,5 cm (x 6)

Ed. P.A. IV/VIII

Inv. 14456

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:

Editado por Erker-Verlag, St. Gallen e impreso por Erker-Presse, St. Gallen.

Una de las xilografías es la portadilla con indicación de autor, título, año e impresor.

Debajo del borde inferior de la mancha de cada xilografía indicación a lápiz negro de la edición y firma rubricada del artista.

Además de esta edición de 8 ejemplares existe una edición venal con una tirada numerada en arábigos de 75 ejemplares.

Published by Erker-Verlag, St. Gallen and printed by Erker-Presse, St. Gallen.

One of the xylographs is the title page indicating author, title, year and printer.

The edition number and the signature of the artist appears in black pencil beneath the lower edge of the staining around each xylograph.

In addition to this edition of 8 copies, there is a commercial edition of 75 copies numbered in Arabic numerals.

José Damasceno

Eraser Sculpture/Escultura goma de borrar, 2010
Mármol, madera y formica | *Marble, wood and formica*

20 x 32 x 55 cm

Obra única | *Unique work*

Inv. 40605

Thomas Demand

Ghost/Fantasma, 2003

C-print sobre Diasec | *C-print on Diasec*

122 x 160 cm

Ed. 2/6

Inv. 37762

Willie Doherty

Strategy: Sever/Isolate/Estrategia: Cortar/Aislar, 1989

Fotografía b/n sobre masonita | *B/w photograph on masonite*

122 x 183 cm(x 2)

Ed. 3/3

Inv. 39142

Marcel Duchamp

The Large Glass and Related Works, Vol. I/El Gran Vidrio y obras relacionadas, Vol I., 1967

Libro de artista firmado por Marcel Duchamp y Arturo Schwarz conteniendo 9 grabados originales y 144 facsímiles y textos que reproducen las notas y estudios preliminares para la obra *El Gran Vidrio* de Marcel Duchamp. La cubierta del mismo, realizada en metacrilato, contiene una reproducción de la obra.

Artist book signed by Marcel Duchamp and Arturo Schwarz containing 9 original engravings and 144 facsimiles and texts reproducing the notes and preliminary designs for Duchamp's The Large Glass. The book cover made from perspex contains a reproduction of the work.

43,5 x 26,5 cm (x 9) [aguafuertes | *etchings*]

293 pp. [libro | *book*]

Ed. 120/150

Inv. 32373

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:

Editado por Arturo Schwarz | *Published by Arturo Schwarz*

Firmado a lápiz negro en el colofón | *Signed in black pencil on the colophon: "Arturo Schwarz/Marcel Duchamp/120/150"*

Max Ernst

Letterine D, 1974

Collage sobre papel | *Collage on paper*

7,8 x 8,5 cm

Inv. 30629

Iran do Espírito Santo

CRTN 1, 2, 3, 4, 5, 2010

Rotulador permanente sobre papel | *Permanent marker on paper*

64 x 82 cm(x 5)

Inv. 40543

Roland Fischer

Ohne Titel "Fassade F01 #4"/Sin título «Fachada F01 #4»/Untitled "Facade F01 #4", 1998

C-print sobre Diasec | *C-print on Diasec*

180 x 125 cm

Ed. 4/5
Inv. 35768

Roland Fischer

WTC, New York [Nueva York] 1999, 1999
C-print sobre Diasec | *C-print on Diasec*
180 x 125 cm
Ed. P.A.
Inv. 36312

Sylvie Fleury

Égoïste/Egoïsta/Egotist, 2000
Tubo de neón [luz blanca] | *Neon tube [white light]*
8,8 x 50 x 3,1 cm
Ed. 21/25
Inv. 36301

Ceal Floyer

Ink on Paper/Tinta sobre papel, 2007
Tinta sobre papel | *Ink on paper*
32,5 x 24,5 cm (x 40)
Inv. 39549

Alicia Framis

Anoxeric Center, Amsterdam/Centro de anorexia, Ámsterdam, 1999
C-print sobre MDF | *C-print on MDF*
100 x 92 cm
Ed. 5/5
Inv. 36599
OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*
La fotografía pertenece a la serie *Remix Buildings* | *The photograph is from the Remix Buildings Series*

Bernard Frize

Belisha, 2000
Acrílico y resina sobre lienzo | *Acrylic and resin on canvas*
162 x 130 cm
Inv. 36488

Bernard Frize

Réserve/Reserva/Reserve, 2002
Acrílico y resina sobre lienzo | *Acrylic and resin on canvas*

200 x 150 cm
Inv. 37255

Jorge Galindo

Nueva luz para los ojos/New light for the eyes, 2005
Acrílico sobre lienzo | *Acrylic on canvas*
250 x 200 cm
Inv. 38891

Carlos Garaicoa

Incluir, nunca excluir/ Include, never exclude, 2012
Cadena de aluminio y acero y texto en vinilo | *Aluminium and steel chain and vinyl text*
630 cm [cadena | *chain*]
Dimensiones variables | *Variable dimensions*
Inv. 40779

Wayne Gonzales

Faded Carousel/Carrusel descolorido, 2001
Acrílico sobre lienzo | *Acrylic on canvas*
55,9 x 96,5 cm
Inv. 37915

Luis Gordillo

Por el país de las gramíneas/For the Country of Grasses, 1989
Acrílico sobre lienzo | *Acrylic on canvas*
172,5 x 246,5 cm
Inv. 38684
OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*
Firmado en el ángulo superior izquierdo del reverso del lienzo, a tinta negra: | *Signed in black ink on the reverse of the canvas in the upper lefthand corner: "LUIS GORDILLO/ POR EL PAÍS DE LAS GRAMÍNEAS."*

Douglas Gordon

The Philosophy of Me (Barcelona, August, 2005)/ Filosofía de mí mismo (Barcelona, Agosto, 2005), 2006
C-print
62,5 x 62,5 cm (x 2)
Obra única | *Unique work*
Inv. 39909

Francisco de Goya

*Nadie se conoce, Capricho n° 6/Nobody Knows
Anybody, Caprice n°6, 1799*

Aguafuerte y aguatinta sobre papel | *Etching and
aquatint on paper*

21,9 x 15,3 cm [huella | *printed area*]

Inv. R. 3432

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*

La obra pertenece a la colección de la Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

The work is from the collection of Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Gotthard Graubner

Kissenbild/Pintura cojín/Cushion Painting, 1967

Técnica mixta | *Mixed technique*

21 x 21 cm

Inv. 30731

Alberto Greco

¿Qué vachaché?, 1963

Técnica mixta sobre lienzo | *Mixed technique
on canvas*

159,5 x 200 cm

Inv. 1410

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

El título de la obra está tomado del tango compuesto por Enrique Santos Discépolo. | *The title of the piece is taken from the tango of the same name composed by Santos Discépolo.*

Alberto Greco

*La Ragazza del Regime/La muchacha del régimen/
Regime Girl, 1963*

Tinta y collage sobre papel | *Ink and collage on paper*
70 x 100 cm

Inv. 6995

Alberto Greco

*Querida amiga Eugenia/Dear Friend Eugenia,
1963-1964*

Técnica mixta sobre lienzo | *Mixed technique
on canvas*

54 x 65 cm

Inv. 2113

Katharina Grosse

*Untitled (2006/8024 M)/Sin título (2006/8024 M),
2006*

Acrílico sobre madera | *Acrylic on wood*

147 cm ø

Inv. 39250

José Guerrero

Cenefa/Fringe, 1972

Óleo sobre lienzo | *Oil on canvas*

164,5 x 139,5 cm

Inv. 28925

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*

Firmado en el reverso del lienzo: | *Signed on the reverse of the canvas: "JOSÉ GUERRERO/CENEFA/1972/
JOSÉ GUERRERO"*

Jitka Hanzlová

*Ohne Titel (Arbeit ist der beste trost)/Sin título (El
trabajo es el mejor consuelo)/Untitled (Work is the
Best Consolation), 1994*

Fotografía a color sobre papel | *Colour photograph
on paper*

30,4 x 20,1 cm [imagen | *image*]

40 x 30 cm [papel fotográfico | *photographic
paper*]

Ed. de | Ed. of 8

Inv. 35957

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*

La obra pertenece a la serie *Bewohner* (habitante) formada por veinticinco fotografías realizadas en Essen y Berlín entre 1994 a 1996.

The work is from the Bewohner (dweller) suite which consists of twenty-five photographs taken in Essen and Berlin from 1994 to 1996.

Jitka Hanzlová

*Ohne Titel (Van Gogh ist verreisst)/Sin título (Van
Gogh se ha ido de viaje)/Untitled (Van Gogh Went
Away on a Trip), 1994*

Fotografía a color sobre papel | *Colour photograph
on paper*

30,4 x 20,1 cm [imagen| *image*]
40 x 30 cm [papel fotográfico| *photographic paper*]
Ed. de | *Ed. of* 8

Inv. 35958

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

La obra pertenece a la serie *Bewohner* (habitante) formada por veinticinco fotografías realizadas en Essen y Berlín entre 1994 a 1996.

The work is from the Bewohner (dweller) suite which consists of twenty-five photographs taken in Essen and Berlin from 1994 to 1996.

Mona Hatoum

Vicious Circle/Círculo vicioso, 1999

Botellas de vidrio | *Glass bottles*

8 x 176 cm ø

Ed. 1/3

Inv. 38636

Manuel Hernández Mompó

Sin título/Untitled, 1967

Óleo sobre lienzo | *Oil on canvas*

130 x 195 cm

Inv. 2554

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

Firmado y fechado en el margen inferior del anverso, a tinta negra: | *Signed in black ink on the front in the bottom margin: "H. MOMPÓ 1967"*.

Manuel Hernández Mompó

Gente en la plaza de un pueblo/People in the Town Square, 1973

Óleo sobre lienzo | *Oil on canvas*

190 x 241 cm

Inv. 16781

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

Firmado y fechado al margen inferior del anverso, a tinta negra: | *Signed in black ink on the front in the lower margin: "H. MOMPÓ 1973"*.

Juan Hidalgo

Etcéteras/Etceteras, 1989

Aguafuerte fotograbado sobre papel Velin Arches Blanc 250 gr | *Photogravure etching on Velin Arches Blanc 250 gr paper*

28 x 38 cm(x 5)

Ed. 57/75

Inv. 35194

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

Realizados en el taller de Mitsuo Miura.

Debajo del borde inferior de la mancha de cada aguafuerte indicación a lápiz negro del número de edición y firma rubricada del artista: "57/75 - Juan Hidalgo"

Además de esta edición venal de 75 ejemplares existen 8 P.A. y 3 H.C.

Made in a Mitsuo Miura workshop.

The edition number and artist's signature, "57/75 - Juan Hidalgo", appear beneath the bottom edge of each etching

In addition to this comercial edition of 75 copies, there are 8 A.P. and 3 H.C.

Thomas Hirschhorn

Not in my name; I want to sneak away; Social butterfly; Connecting people; Touch-Down; Open your eyes!; No friends; Stop the rage (From the Equality Series)/No en mi nombre; Quiero irme de puntillas; Mariposa social; Conectando a la gente; Aterrizaje; ¡Abre los ojos!; Sin amigos; Detén la rabia (de la serie Igualdad), 2002

Collage con fotografías de prensa y revista, rotulador y bolígrafo sobre papel; plástico y cinta adhesiva | *Collage made from newspaper and magazine photographs, marker pen and ballpoint pen on paper*

90,3 x 111 cm (x 2) [enmarcados | *framed*]

Collages:

32,5 x 43,5 cm (x 2)

31,8 x 43 cm (x 2)

31,6 x 42 cm (x 2)

31,6 x 43,5 cm

31,6 x 42,5 cm

Inv. 37248

Thomas Hirschhorn

Dancing Philosophy/Filosofía danzante, 2007

4 videos a color en pantallas LCD sin sonido en bucle | *4 colour videos in loop and without sound on LCD screens*

Diversas duraciones | *Various durations(5' 25"; 3'*

37"; 4' 05"; 4' 23")

Ed. 1/4

Inv. 39853

Jenny Holzer

Blue & Green Tower: Mother & Child, Lustmord, Arno and Blue/Torre azul y verde: madre & niño,

Lustmord, Arno y azul, 2000

Metal y pantalla electrónica de LED con cuatro caras / *Metal and electronic LED screen with four side*

249,5 x 45,7 x 45,7 cm

Obra única | *Unique work*

Inv. 37250

Isaac Julien

Paradise Omeros/El paraíso de Homero, 2002

Película 16 mm transferida a DVD, sonido, color y b/n / *16 mm film transferred to DVD, sound, colour and b/w*

18' 46"

Ed. 6/10

Inv. 38356

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

Versión monocanal. Co-guionista: Grischa Duncker.

Localizaciones: Londres y Santa Lucía (América).

Basado en diversos poemas que el Premio Nobel de

Literatura Derek Walcott escribió a partir de *La*

Odisea de Homero. Obra comisionada por la Bohen

Foundation y presentada en la Documenta XI de

Kassel. | *Mono channel version. Co-writer: Grischa*

Duncker. Locations: London and Saint Lucia (USA).

Based on various poems by Derek Walcott, the

Nobel Prize for Literature, inspired by Homer's

Odyssey. The work was commissioned by the Bohen

Foundation and presented at Documenta XI, Kassel.

Isaac Julien

Love/Hate /Amor/Odio, 2003

Ocho anillos bañados en plata | *Eight silver-plated rings*

Ed. 4/20

Inv. 38762

Vassily Kandinsky

Untitled/Sin título, 1922

Tinta china sobre papel | *Indian ink on paper*

25 x 32,5 cm

Inv. 14137

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo

del anverso, a tinta negra: | *Signed and dated in*

black ink on the front lower left corner: "VK/22."

Kazuo Katase

Código-palillos/Code-sticks, 1983

Tinta y palillos de madera sobre papel | *Ink and wooden sticks on paper*

37 x 53 cm

Ed. 9/10

Inv. 28681

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho del

anverso, a lápiz negro: | *Signed and dated in black*

pencil on the front lower right corner: "9/10 - 1983

- Kazuo Katase."

Kazuo Katase

Portrait Frau Helga Müller de Alvear/Retrato de Helga Müller de Alvear/Portrait of Helga Müller de Alvear, 1986

Técnica mixta | *Mixed technique*

54 x 54 cm

Inv. 29652

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho del

anverso, a lápiz negro: | *Signed and dated in black*

pencil on the front lower right corner: "1986 Kazuo

Katase."

Inscrito en el ángulo inferior izquierdo del anverso,

a lápiz negro: | *Inscribed in black pencil on the front*

lower left corner: "Portrait Frau Helga Müller

de Alvear."

Mike Kelley

Interpretative Portrait/Retrato interpretativo, 1996

Técnica mixta y collage sobre papel / *Mixed technique on paper*

66 x 51 cm

Inv. 35773

Mike Kelley

Handwriting Exercise/Ejercicio de escritura manual, 1996

Técnica mixta sobre papel | *Mixed technique on paper*
66 x 51 cm

Inv. 35774

Robert Kinmont

Just About the Right Size/Más o menos la talla correcta, 1970/2008

Fotografía b/n sobre papel a la gelatina de plata |
Silver gelatin b/w photograph on paper

35 x 28 cm (x 9)

45,5 x 265 cm [enmarcado | *framed*]

Ed. 2/10

Inv. 40109

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:

Fotografías firmadas en el ángulo inferior derecho del reverso, a tinta negra: | *Photographs signed in black ink on the reverse lower right corner: "RK"*

Jürgen Klauke

Dichtung/Poesía/Poetry, 1996

Acuarela sobre papel | *Watercolor on paper*

150 x 120 cm

Inv. 36189

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho del anverso, a lápiz negro: | *Signed and dated in black pencil on the front lower right corner: "J. Klauke/1996"*

Inscrito en el ángulo inferior izquierdo del anverso, a lápiz negro: | *Inscribed in black pencil on the front lower left corner: "Dichtung"*

Jürgen Klauke

Phantomenpfindung/Sensación fantasma/Phantom Sensation, 2003

Técnica mixta y acuarela sobre papel | *Mixed technique and watercolor on paper*

157 x 127,5 cm

Inv. 39042

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo del anverso, a lápiz negro | *Signed and dated in*

black pencil on the front lower right corner: "J. Klauke 2003"

Inscrito en el ángulo inferior derecho del anverso, a lápiz negro | *Inscribed in black pencil on the front lower right corner: "Phantomenpfindung"*

Imi Knoebel

Grace Kelly II, 1989

Acrílico sobre papel | *Acrylic on paper*

50 x 32 cm (x 6)

Ed. 4/10

Inv. 39850

Carlos León

Eldorado II, 2006

Óleo sobre Dibond | *Oil on Dibond*

268 x 230 cm

Inv. 39365

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:

Reverso del soporte, a tinta negra | *In black ink on the reverse: "CARLOS LEÓN / [Firma rubricada] / Initialed signature]/2006"*

Reverso del soporte, a tinta negra | *In black ink on the reverse: "ELDORADO N° 2"*

Thomas Locher

B=Y The Slave is Real/B=Y El esclavo es real, 2000

Ventana de aluminio con cristal serigrafado | *Aluminium window with screen printed glass*

140 x 140 x 14 cm

Inv. 38638

Thomas Locher

Universal Declaration of Human Rights. 14/Declaración

Universal de los Derechos Humanos. 14, 2002

C-print sobre Diasec | *C-print on Diasec*

211 x 161 cm [enmarcado | *framed*]

Ed. 2/2

Inv. 38653

Thomas Locher

Universal Declaration of Human Rights. A2/Declaración

Universal de los Derechos Humanos. A2, 2006

C-print sobre Diasec | *C-print on Diasec*

180 x 257,3 cm

Ed. 1/2

Inv. 39130

Eva Lootz

Simbolón, decía... /Symbolon, said..., 1994

Fotografía b/n sobre papel plastificado | *B/w photograph on laminated paper*

61 x 48 cm

Ed. 4/5

Inv. 35180

Eva Lootz

Simbolón decía F.C./Symbolon said F.C., 1994

Fotografía b/n sobre papel plastificado | *B/w photograph on laminated paper*

61 x 48 cm

Ed. 3/5

Inv. 35186

Morris Louis

One and Two/Uno y dos, 1962

Acrílico sobre lienzo | *Acrylic on canvas*

230 x 29 cm

Inv. 33367

Michel Majerus

N.I.P., 2000

Acrílico sobre lienzo | *Acrylic on canvas*

260 x 450 cm

Inv. 37506

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

Firmado y fechado en el reverso del lienzo, a lápiz negro: | *Signed and dated in black pencil on the reverse of the canvas: "Majerus 00"*

Michel Majerus

Ohne Titel/Sin título/Untitled, 2000

Acrílico sobre loneta | *Acrylic on sailcloth*

260 x 450 cm

Inv. 40160

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

Firmado y fechado en el reverso de la loneta, a lápiz negro: | *Signed and dated in black pencil on the reverse of the sailcloth: "Majerus 00"*

Man Ray

Presse-papier à Priape/ Pisapapeles priápico/ Priapic Paperweight, 1920/1972

4 piezas de mármol | *4 marble pieces*

51,5 cm [altura total | *total height*]

39 x 16,5 cm ø [cilindro | *cylinder*]

15,5 cm ø (x 3) [esferas | *spheres*]

Ed. de | *Ed. of 500*

Inv. 25549

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

Concebida en 1920 y ejecutada por la Galerie Alexandre Iolas en una edición de 500. El objeto original realizado en metal fue destruido.

Conceived in 1920 and executed by the Galerie Alexandre Iolas in an edition of 500. The original, made in metal, was destroyed.

John McCracken

Dream/Sueño, 2008

Resina de poliéster, fibra de vidrio y madera contrachapada | *Polyester resin, fiberglass and plywood*

304,8 x 12,7 x 8,9 cm (x 6)

304,8 x 235 x 35,6 cm [instalación | *installation*]

Inv. 40426

Jonathan Meese

Saint-Just's Pöbelpratze aus Pflanzenkeilen leuchtet uns den Weg nach Lady Atlantis/El rostro grotesco de Saint-Just hecho de trozos de plantas brillantes nos indica el camino de Lady Atlantis/The grotesque face of Saint-Just made from glossy plant pieces shows us the path to Lady Atlantis, 2006

Óleo y collage sobre lienzo | *Oil and collage on canvas*
160,3 x 280,5 cm

Inv. 39440

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho del anverso del lienzo, al óleo: | *Signed and dated in oil paint on the upper right corner of the front of the canvas: "JM/06"*

Firmado y fechado en el reverso del lienzo, a tinta negra: | *Signed and dated in black ink on the reverse of the canvas: "JMesse 2006"*

Manolo Millares

Sin título/Untitled, 1952

Tinta sobre papel | *Ink on paper*

65 x 50 cm

Inv. 6459

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

Firmado y fechado al margen superior del anverso, a lápiz negro | *Signed and dated in black pencil on the front upper margin: "MANOLO/MILLARES/1952"*

Manolo Millares

Pictografía/Pictography, 1954

Gouache sobre papel | *Gouache on paper*

50,7 x 58 cm

Inv. 6460

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho del anverso, al gouache | *Signed and dated in gouache on the front lower right corner: "MANOLO/MILLARES/1954"*

Mitsuo Miura

Sin título/Untitled, 1983

Fotografía b/n sobre papel | *B/w photograph on paper*

48 x 30 cm

Ed. 2/5

Inv. 33198

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho del anverso del positivo, a lápiz negro: | *Signed and dated in black pencil on the front lower right corner of the positive: "MIURA 83"*

En el ángulo inferior izquierdo del anverso del positivo, a lápiz negro: | *In black pencil on the front lower left corner of the positive: "2/5"*

Mitsuo Miura

Sin título/Untitled, 1983

Fotografía b/n sobre papel | *B/w photograph on paper*

48 x 30 cm

Ed. 2/5

Inv. 33199

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho del anverso del positivo, a lápiz negro | *Signed and*

dated in black pencil on the front lower right corner of the positive: "MIURA 83"

En el ángulo inferior izquierdo del anverso del positivo, a lápiz negro | *In black pencil on the front lower left corner of the positive: "2/5"*

Mitsuo Miura

Sin título/Untitled, 1983

Fotografía b/n sobre papel | *B/w photograph on paper*

48 x 30 cm

Ed. 2/5

Inv. 33202

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho del anverso del positivo, a lápiz negro | *Signed and dated in black pencil on the front lower right corner of the positive: "MIURA 83"*

En el ángulo inferior izquierdo del anverso del positivo, a lápiz negro | *In black pencil on the front lower left corner of the positive: "2/5"*

Mitsuo Miura

Sin título/Untitled, 1983

Fotografía b/n sobre papel | *B/w photograph on paper*

48 x 30 cm

Ed. 2/5

Inv. 34967

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho del anverso del positivo, a lápiz negro | *Signed and dated in black pencil on the front lower right corner of the positive: "MIURA 83"*

En el ángulo inferior izquierdo del anverso del positivo, a lápiz negro | *In black pencil on the front lower left corner of the positive: "2/5"*

Mitsuo Miura

Cruz, azul/Cross, Blue, 1990

Acrílico sobre madera, plástico y cristal | *Acrylic on wood, plastic and crystal*

61,5 x 61,5 cm

Inv. 32031

Begoña Montalbán

Sin título/Untitled, 1997

Incisiones sobre papel | *Cuts on paper*
70 x 50 cm
Inv. 34303

Felicidad Moreno

HipnÓptico 018, 2007
Impresión digital sobre lona/ *Digital print on sailcloth*
180 x 300 cm
Inv. 39603

Matt Mullican

Untitled/Sin título, 2007
Acrílico y pastel oleoso sobre lienzo | *Acrylic and oil pastel on canvas*
122 x 91,5 cm (x 2)
Inv. 40076

Matt Mullican

Untitled (Notating the Cosmology)/Sin título
(*Notación de la cosmología*), 2010
Óleo y acrílico sobre lienzo | *Oil and acrylic on canvas*
169 x 107 cm (x 3)
Inv. 40520

Juan Muñoz

Sin título/Untitled, 1995
Bronce | *Bronze*
87 x 30 x 34 cm
Inv. 33054

Juan Muñoz

Two figures, one pushed into the wall/Dos figuras, una empujada dentro del muro, 1997
Resina de poliéster, arena y espejo | *Polyester resin, sand and mirror*
145 x 48 x 50 cm [figuras | *figures*]
91,5 x 63,5 cm [espejo | *mirror*]
Inv. 34185

Juan Muñoz

Kabuki, 1997
Resina de poliéster, rotulador, plástico, bolsa de terciopelo y espejo | *Polyester resin, felt-tip pen, plastic, velvet bag and mirror*
150 x 75 x 55 cm [figura izquierda | *left figure*]

145 x 66 x 50 cm [figura derecha | *right figure*]
210,5 x 165,5 cm [espejo | *mirror*]
Ed. 3/3
Inv. 38814

Bruce Nauman

Untitled/Sin título, 1993
Grafito sobre papel Arches/ *Graphite on Arches paper*
57 x 77 cm
Inv. 34184
OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho del anverso, a lápiz negro: | *Signed and dated in black pencil on the front lower right corner: "B. Nauman 93"*
En el ángulo inferior derecho del anverso, marca al agua: | *Watermark on the front lower right corner: "ARCHES FRANCE"*.

Nam June Paik

I Ching (Homage to John Cage)/ I Ching (Homenaje a John Cage), 1987
Videoescultura/ *Video sculpture*
116 x 67 x 52 cm
Inv. 30675

Nam June Paik

Dharma Wheel Turns/Gira la rueda del darma, 1990
Ensamblado de vinilos, cassettes, CD, Laser Disc, auriculares, tubos de electrones y sonido | *Assemblage of vinyl records, cassettes, CD, Laser Disc, headphones, vacuum tubes and sound*.
41,5 x 38 x 30,5 cm
Ed. 1/25
Inv. 30803
OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:
La escultura contiene la pieza sonora titulada *The World's Famous Bad Pianist 90's Nam June Paik*. *The sound piece titled The World's Famous Bad Pianist 90's Nam June Paik is reproduced next to the sculpture*.

Jesús Palomino

Screening Population 2/Estudiando a la población 2, 2001
Plástico y cinta adhesiva sobre papel | *Plastic and*

adhesive tape on paper

50 x 65 cm

Inv. 36587

Philippe Parreno

The Writer/El escritor, 2007

Mini DV, monitor LCD 7", color, sonido | *Mini DV, LCD monitor 7", colour, sound*

3' 58"

Ed. P.A. 2/3

Inv. 40594

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:

La película ha sido presentada en Haunch of Venison, Londres, en 2007, y en la exposición monográfica del artista en el Centre Pompidou de París en 2009.

The film has been shown at Haunch of Venison, London, in 2007, and at the artist's solo exhibition at the Centre Pompidou in Paris in 2009.

Philippe Parreno

Untitled (What do you believe your eyes or my words?)/Sin título (¿En qué crees, en tus ojos o en mis palabras?), 2008

Impresión digital a base de tintas pigmentarias sobre papel Beaux-Arts 350 gr / *Digital pigment print on Beaux-Arts paper 350 gr*

150 x 255 cm

Ed. 3/5

Inv. 40196

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:

La obra tiene relación con la exposición celebrada en Haunch of Venison de Londres, titulada *What Do You Believe, Your Eyes or My Words?* entre el 5 de abril al 12 de mayo de 2007. Otras ediciones de esta obra han sido exhibidas en la exposiciones monográficas sobre el artista realizadas en el Centre Georges Pompidou de París y en la Kunsthalle Zürich, en 2009, y en el IMMA de Dublín, y el CCS, Bard College, Annandale-on-Hudson de Nueva York en 2010. | *This work relates to the exhibition held at Haunch of Venison, London, entitled What Do You Believe, Your Eyes or My Words?, held between 5 April and 12 May 2007. Other editions of this work have been exhibited in monographic exhibitions on the artist held at the Centre Georges Pompidou, Paris, and at*

the Kunsthalle, Zurich, in 2009, at the IMMA, Dublin, and the CCS, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York, in 2010.

Ester Partegàs

Mandala, 2008

Inyección Ultrachrome Archival Print sobre papel |

Inkjet Ultrachrome Archival Print on paper

182,9 x 213,4 cm [enmarcado | *framed*]

P.A. 1/2

Inv. 39753

Pablo Picasso

Sin título/Untitled, 1942

Tinta sobre cartón | *Ink on cardboard*

25 x 32,5 cm

Inv. 29878

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:

Firmado y fechado en el ángulo superior izquierdo del anverso, a tinta negra: | *Signed and dated in black ink on the front upper left corner: "Noviembre 1942/Picasso"*

Contiene dedicatoria en el ángulo superior derecho del anverso, a tinta negra: | *It is dedicated in black ink on the front upper right corner: "Para Parrita/ recuerdo de Picasso/Arles 17 agosto/49"*

Jaume Plensa

What Makes Waves? / ¿Cómo se forman las olas?, 1998

Hierro, resina de poliéster y luz | *Iron, polyester resin and light*

100 x 48 x 43 cm

Inv. 36033

Jaume Plensa

What Makes Snow? / ¿Cómo se forma la nieve?, 1998

Hierro, resina de poliéster y luz | *Iron, polyester resin and light*

100 x 48 x 43 cm

Inv. 36034

Sigmar Polke

Ohne Titel/Sin título/Untitled, 1994

Acrílico sobre lienzo | *Acrylic on canvas*

95 x 75 cm
Inv. 36185

Liliana Porter

Striptease negro/Black Striptease, 2004
Impresión fotográfica digital sobre papel | *Photographic digital print on paper*
70 x 58 cm (x 4)
Ed. 2/3
Inv. 38741

Ad Reinhardt

Sin título/Untitled, 1950
Óleo sobre lienzo | *Oil on canvas*
213,4 x 91,5 cm
Inv. 33368

Jason Rhoades

My Madinah: Pupp Tent/Puss Tent (Snippet From The Body of Work: My Madinah, In Pursuit or Ermitage)/Mi medina: empalmado bajo la tienda/tienda de chochos (Fragmento de la obra: Mi medina, a la caza o Hermitage), 2005
Tubos de aluminio, placas de plástico, tubos de neón, cableado, libro, disco CD, reproductor Radio-CD, sartén, freidora, cama de toallas y sillas de camello | *Aluminium tubes, plastic plaques, neon tubes, cables, book, CD Disc, Radio-CD player, frying pan, towel bed and camel chairs*
Medidas variables | *Variable dimensions*
CD: 45' 52"
Obra única | *Unique work*
Inv. 38647

OBSERVACIONES | OBSERVATIONS:

La instalación contiene el libro *1724 Birth of the Cunt* editado en 2004 por Silverbridge en París, con el ensayo de Gianfranco Sanguinetti «La chatte, hier et aujourd'hui» y la recopilación de 1724 expresiones para decir vagina en inglés realizada por Jason Rhoades en referencia al año de nacimiento de Immanuel Kant (jugando con la homofonía entre el nombre del filósofo alemán y el término inglés *cunt* [coño]) y llevada a las páginas del libro en relieve. El ejemplar está numerado y firmado por el artista en el colofón: "Jason Rhoades - 80/172".

También el CD titulado *Hum• 1724 Pussy words* grabado en la Mosh Mosh Muschi Moschee en St. Gallen el 8 de junio de 2004 durante la *Venus Transfer Technique*, con las voces de Jason Rhoades y Roberto Ohrt.

The installation contains the book 1724 Birth of the Cunt published in 2004 by Silverbridge in Paris, containing an essay by Gianfranco Sanguinetti "La chatte, hier et aujourd'hui" and 1724 ways to say vagina in English compiled by Jason Rhoades which was related to the year of the birth of Immanuel Kant (playing on the homophony between the word "cunt" and the German philosopher's name) and embossed in the book. The copy is numbered and signed by the artist on the colophon: "Jason Rhoades - 80/172."

There is also a CD titulado Hum• 1724 Pussy words recorded at Mosh Mosh Muschi Moschee in St. Gallen on the 8 June in 2004 during the Venus Transfer Technique, featuring the voices of Jason Rhoades and Roberto Ohrt.

Gerhard Richter

B.B., 1985
Acrílico sobre lienzo | *Acrylic on canvas*
82 x 67 cm
Inv. 36183

OBSERVACIONES | OBSERVATIONS:

Las siglas del título corresponden a las del historiador del arte alemán Benjamin H. D. Buchloh.
The initials of the title refer to the German art historian Benjamin H. D. Buchloh.

Gerhard Richter

Ohne Titel (Abend)/Sin título (noche)/Untitled (Night), 1971
Óleo sobre lienzo | *Oil on canvas*
110 x 80 cm
Inv. 37254

Thomas Ruff

Substrat 10 I/Sustrato 10 I/Substrate 10 I, 2001
Iris Ink-Jet Print sobre Diasec | *Iris Ink-Jet Print on Diasec*
185 x 236 cm

Ed. 2/3
Inv. 37460

Thomas Ruff

Substrat (H)/Sustrato (H)/Substrate (H), 2003
Ditone Print en papel satinado de 250 gr sobre Dibond | *Ditone Print on 250 gr satin paper mounted on Dibond*
100 x 75 cm
Ed. 38/45
Inv. 37550
OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:
Editada por Edition Schellmann (Múnich, Nueva York).
Published by Edition Schellmann (Munich, New York).

Karin Sander

Sin título/Untitled, 2010
Grapas de aluminio sobre papel | *Aluminium staples on paper*
21 x 29,7 cm
Inv. 40536
OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho del anverso del papel, a lápiz negro: | *Signed and dated in black pencil on the front lower right corner: "KS - 8.6.2010/07"*

Julião Sarmiento

Faint Tremor/Tremor ligero, 2004
Técnica mixta sobre lienzo | *Mixed technique on canvas*
130 x 130 cm
Inv. 38986

Julião Sarmiento

I Love You Too Much/Te quiero demasiado, 2006
Técnica mixta sobre lienzo | *Mixed technique on canvas*
190,5 x 190,5 cm
Inv. 39366

Julião Sarmiento

R.O.C. (40 Plus One)/R.O.C. (40 más uno), 2011
Video monocanal HD 1080p, formato 16:9, color,

sonido | *Mono-channel HD video 1080p, 16:9 format, colour, sound*
17' 19"

Ed. 1/6
Inv. 40737

Antonio Saura

Sin título/Untitled, 1962
Técnica mixta y collage sobre papel | *Mixed technique and collage on paper*
50 x 70 cm
Inv. 13834
OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho del anverso, a lápiz negro: | *Signed and dated in black pencil on the front lower right corner: "Saura/62"*

Antonio Saura

Sin título/Untitled, 1974
Técnica mixta sobre papel | *Mixed technique on paper*
23 x 18 cm; 27 x 22 cm
Inv. 26722
OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:
Firmado y fechado en el ángulo superior izquierdo del anverso del dibujo derecho: | *Signed and dated in black pencil on the front upper left corner of the drawing on the recto: "Saura 74"*

David Shrigley

Untitled/Sin título, 2010-2011
Tinta y rotulador sobre papel | *Ink and marker on paper*
29,6 x 21 cm (x 40)
Inv. 40595

Montserrat Soto

Sin título. Huella 26/Untitled. Mark 26, 2004
Fotografía a color sobre aluminio | *Colour photograph on aluminium*
75 x 113 cm
Ed. 2/3
Inv. 38349

Walter Stöhrer

Wie es ist (Beckett), N° 11/Como es esto (Beckett), N° 11/How is it (Beckett). No. 11, 1982

Técnica mixta sobre papel Fabriano | *Mixed technique on Fabriano paper*

99 x 70 cm

Inv. 29555

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho del anverso, a tinta azul: | *Signed and dated in blue ink on the front lower right corner: "W. Stöhrer/1982"*

Antoni Tàpies

Grafismo sobre materia gris/Graphics on grey matter, 1972

Cemento y acrílico sobre papel y lienzo | *Cement and acrylic on paper and canvas*

60,5 x 77,5 cm

Inv. 29293

OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS:*

Firmado en el ángulo inferior derecho del anverso, a lápiz negro: | *Signed in black pencil on the front lower right corner: "Tàpies"*

Frank Thiel

Untitled (#03). City TV Serie s/Sin título (#03).

Serie Ciudad TV, 1999

Fotografía a color sobre papel | *Colour photograph on paper*

240 x 159 cm

Ed. 1/4

Inv. 36045

Frank Thiel

Untitled (#04). City TV Serie/Sin título (#04). Serie City TV, 1999

Fotografía a color sobre papel | *Colour photograph on paper*

240 x 168 cm

Ed. 1/4

Inv. 36046

Barthélémy Toguo

Stupid African President. Africa Oil?/Estúpido presidente africano, ¿El petróleo de África?, 2006

C-print sobre aluminio | *C-print on aluminium*

163 x 125 cm

Ed. 1/3

Inv. 40465

Barthélémy Toguo

Road to Exile #1/Camino al exilio #1, 2007

Madera, tejido de algodón y botellas | *Wood, cotton fabric and bottles*

190 x 200 x 100 cm

Inv. 40466

Fatimah Tuggar

Lady & Maid I/Señora y doncella I, 2000

Inyección de tinta sobre vinilo | *Ink-Jet print on vinyl*

112 x 274 cm

Ed. 1/3

Inv. 36565

Fatimah Tuggar

Fusion Cuisine/Cocina fusión/Cookery Fusion, 2000

Proyección de DVD | *DVD projection*

15' 56"

Ed. 1/5

Inv. 36566

James Turrell

On (Projection Hologram)/ Encendido (proyección de holograma), 1992

Holografía y cristal | *Holograph and glass*

40,6 x 35 cm

Inv. 35294

Luc Tuymans

Masks/Máscaras, 2005

Óleo sobre lienzo | *Oil on canvas*

144,5 x 111 cm

Inv. 40582

Dario Urzay

Nest Painting 1/Pintura de nido 1, 2006

Fotografía a color | *Colour photograph*

122 x 244 cm

Ed. 1/5

Inv. 39933

Mark Wallinger

Seeing is Believing/Ver es creer, 1997
3 cajas de luz en acero, aluminio y metacrilato | 3
steel, aluminium and perspex lightboxes
127 x 127 x 20 cm (x 3)
Ed. 2/2
Inv. 38524

Mark Wallinger

Credo II, 2000
Impresión digital sobre papel | *Digital print on paper*
225 x 150 cm [enmarcado | *framed*]
Ed. 1/2
Inv. 36938

Lawrence Weiner

Alice, 1996
Monotipos sobre papel | *Monotypes on paper*
57 x 76 cm (x 3)
Inv. 33376, 33378, 33379

Lawrence Weiner

The World Stopped Twirling/El mundo dejó de girar, 2007
Técnica mixta sobre papel | *Mixed technique on paper*
100 x 80 cm
Inv. 39520
OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:
Firmado y fechado hacia el ángulo inferior derecho del anverso, a lápiz negro: | *Signed and dated in black pencil on the front lower right corner: "L.W. NYC. 2007"*

Lawrence Weiner

The World Stood Still/El mundo se detuvo, 2007
Técnica mixta sobre papel | *Mixed technique on paper*
100 x 80 cm
Inv. 39521
OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:
Firmado y fechado hacia el ángulo inferior derecho del anverso, a lápiz negro: | *Signed and dated in black pencil on the front lower right corner: "L.W. NYC. 2007"*

Lawrence Weiner

The Earth Begins to Move/La tierra se empieza a mover, 2007
Técnica mixta sobre papel | *Mixed technique on paper*
100 x 80 cm
Inv. 39522
OBSERVACIONES | *OBSERVATIONS*:
Firmado y fechado hacia el ángulo inferior derecho del anverso, a lápiz negro: | *Signed and dated in black pencil on the front lower right corner: "L.W. NYC. 2007"*

Franz West

Untitled/Sin título, 2003
Acrílico y laca sobre papel maché y gasa; madera y metal | *Acrylics and lacquer on papier mâché and gauze; wood and metal*
123 x 88 x 76 cm [escultura | *sculpture*]
67 x 90,5 x 71 cm [plinto | *plinth*]
Inv. 37904

Johannes Wohnseifer

RAL 7000 Fehgrau, 2004
Acrílico sobre aluminio | *Acrylic on aluminium*
140 x 100 cm
Inv. 39139

Johannes Wohnseifer

Matte Light/Luz mate, 2004
Acrílico sobre aluminio | *Acrylic on aluminium*
140 x 100 cm
Inv. 39140

Erwin Wurm

The Artist Who Swallowed the World/El artista que se tragó el mundo, 2006
Resina, papel tissue y pintura acrílica | *Resin, tissue paper and acrylics*
190 x 140 cm Ø
Ed. 1/3
Inv. 39388

Iskender Yediler

ALDIPLUSLIDL, 1998
Bolsas de plástico pegadas y secador | *Plastic bags*

glued together and dryer

260 x 230 x 45 cm

Ed. de | *Ed. of* 6 + 1

Inv. 36031

Heimo Zobernig

Untitled/Sin título, 2010

Acrílico sobre lienzo | *Acrylic on canvas*

200 x 200 cm

Inv. 40516

BIOGRAFÍAS

BIOGRAPHIES

Ignasi Aballí

Barcelona, España / *Spain*, 1958.

Vive y trabaja en Barcelona / *Lives and works in Barcelona*.

Estudió Bellas Artes en la Universidad de Barcelona. Desde los años noventa comienza a realizar obras de corte conceptual. Aballí propone una descontextualización de fragmentos extraídos de la realidad cotidiana, como recortes fotográficos y textuales de periódicos para presentarlos bajo una óptica nueva, en un distanciamiento que cancela la subjetividad y el aspecto manual, planteando, en ocasiones, la absoluta aceptación de la contingencia como modo radical de no intervención. Su obra es una reflexión sobre conceptos como tiempo, presencia-ausencia, transparencia-opacidad y realidad-ficción y una reinterpretación de los modos de ver normalizados a través de estrategias como la acumulación, la cuantificación, la clasificación, la reiteración, que convierte lo principal en secundario y viceversa.

Studied Fine Arts at the University of Barcelona. He first began to produce his conceptual style pieces in the nineties. Aballí concocts a de-contextualization of fragments taken from everyday life, such as photographs or newspaper clippings, in order to present them from a new perspective, with a detachment annulling their subjectivity and their manual quality, proposing, on occasions, the absolute acceptance of contingency as a radical form of non-intervention. His work ponders the concepts of time, presence-absence, transparency-opacity and fact-fiction as well as reinterpreting

ways of seeing that are normalized by means of strategies of accumulation, quantification, classification, reiteration, converting the principal into secondary and viceversa.

Pep Agut

Terrasa, España / *Spain*, 1961.

Vive y trabaja en Terrasa / *Lives and works in Terrasa*.

Formado en fotografía y pintura en la Facultad de Bellas Artes de Sant Jordi entre 1979 y 1984, se traslada a Colonia y posteriormente a París, invitado por la Fondation Cartier. Toda su obra ha girado en torno a los problemas de los límites del espacio de la representación, el lenguaje, el papel del artista y el lugar del arte, desarrollando un trabajo de clara ascendencia conceptual. Su actividad como artista se completa informando y formando a través de conferencias, debates y seminarios en la Universidad de Barcelona.

Agut studied photography and painting at the Sant Jordi Fine Arts Faculty of Barcelona University between 1979 and 1984. He moved to Cologne then to Paris on the invitation of the Cartier Foundation. All his artistic activities focus on issues concerning the limits of the representational space, language, the role of the artist and the place of art, and his work is clearly of a conceptual nature. In addition to his creative endeavours, Agut gives lectures and presents debates and seminars at Barcelona University.

Doug Aitken

Redondo Beach, EE.UU./USA, 1968.

Vive y trabaja en Los Ángeles y Nueva York/ *Lives and works in Los Angeles and New York.*

Estudió en el Marymount College, Palos Verdes (1986-1987), y en el Art Center College of Design, Pasadena (1987-1991). Considerado uno de los artistas actuales más vanguardistas en el ámbito del videoarte, trabaja en diferentes soportes, como la fotografía, cajas de luz, instalaciones, intervenciones arquitectónicas, películas y sonido, haciendo uso, en ocasiones, de diferentes pantallas. Destacan especialmente sus grandilocuentes y espectaculares proyectos al aire libre, como el caso de *Sleepwalkers* (2007), en el que proyectó sobre el exterior del MoMA de Nueva York imágenes en movimiento, presentando simultáneamente vídeo, instalación y la arquitectura del museo en plena interactividad con el espacio urbano. Su obra se caracteriza por abordar temáticas diversas alterando, en ocasiones, la secuencialidad narrativa del discurso.

Studied at Marymount College, Palos Verdes (1986-1987), and at Art Center College of Design, Pasadena (1987-1991). Regarded as one of the most avant-garde artists currently working in the field of video art, he also explores other media such as photography, light boxes, installations, architectural interventions, film and sound, sometimes making use of various screens. Especially notable are his grandiloquent and spectacular open-air projects, such as Sleepwalkers (2007), for which he projected moving images onto the exterior of the MoMa in New York, simultaneously presenting video, installation and a sculptural unit actively interacting with the city space. His work is characterized by dealing with a broad range of subjects and sometimes altering the linear sequence of the narrative.

Helena Almeida

Lisboa/ *Lisbon*, Portugal, 1934.

Vive y trabaja en Lisboa, Portugal/ *Lives and works in Lisbon.*

La imposibilidad de entender la pintura convencionalmente lleva a Almeida a finales de los años sesenta a repensarla como género. Inicia así un productivo juego de interrogación sobre el medio, en el que, a partir de la autorrepresentación fotográfica, la intervención plástica y una acción de carácter performativo, se entrecruzan disciplinas sin que ninguna prevalezca como dominante. Su obra es asimismo una de las más eficaces exploraciones sobre las cuestiones de género realizadas en Portugal. Tras finalizar sus estudios de pintura en la Escola de Belas-Artes de Lisboa, se convertiría en protagonista de las principales iniciativas colectivas del contexto artístico portugués, exponiendo por primera vez en solitario en 1967. A finales de los setenta inició su trayectoria internacional.

In the late 1960s the impossibility of understanding painting in a conventional sense led Almeida to rethink it as a genre. She thus embarked on a productive exercise of interrogation with regard to the medium and one in which photographic self-representation, visual art practices and others of a performance nature were combined without any one becoming dominant. Her work also constitutes one of the most effective explorations of genre issues undertaken in Portugal. Having completed her studies in Painting at the Fine Arts School in Lisbon, Almeida became involved in the most important group initiatives within the Portuguese art scene and subsequently held her first solo exhibition in 1967. In the late 1970s Almeida became known internationally.

Nobuyoshi Araki

Tokio/ *Tokyo*, Japón/ *Japan*, 1940.

Vive y trabaja en Tokio/ *Lives and works in Tokyo.*

Amante de la fotografía desde niño, Araki cursó sus estudios en la Universidad de Chiba (1959-1963).

Tras trabajar inicialmente para la agencia Dentsu, en 1971 imprime a su obra un sello personal y autobiográfico, cuyo mejor exponente es *Un viaje sentimental* (1971). A partir de entonces sexo y muerte serán una constante en imágenes que formalmente beben de la tradición europea del neorrealismo y la Nouvelle Vague, pero también de la tradición japonesa de la Shunga o el Kinbaku y donde desmesura y pornografía entablan un difícil equilibrio con belleza y sofisticación. Por esta razón, y pese a llevar al límite la belleza de lo cotidiano según códigos orientales, la controversia ha acompañado su fotografía, tanto en Japón como en Europa, siendo objeto de acusaciones por organizaciones feministas.

A photography enthusiast since childhood, Araki studied at the University of Chiba (1959-1963). He initially worked for the Dentsu agency then in 1971 started to give his work a distinctive, autobiographical feel, of which the best example is A Sentimental Journey (1971). From that date onwards sex and death would be constant elements in images that formally derive from the European Neo-realist and Nouvelle Vague traditions but which also look to the Japanese traditions of the Shunga and the Kinbaku in which excess and pornography enter into a difficult equilibrium with beauty and sophistication. For this reason, and despite taking the beauty of the everyday to its farthest limits in line with Oriental codes, Araki's photography has been the subject of controversy both in Japan and in Europe and he has been the target of accusations by feminist groups.

David Austen

Harlow, Essex, Reino Unido / UK, 1960.
Vive y trabaja en Londres / *Lives and works in London.*

Desarrolla sus estudios en el Royal College of Art de Londres (1982-1985) y en el Maidstone College of Art (1978-1981). Se trata de un artista de difícil clasificación, en el que se reúnen lo grotesco, la delicadeza y la ligereza, en una confluencia de sentimientos vitales interconectados. Su trabajo se

despliega en diferentes medios, como la pintura sobre lino, el dibujo, la acuarela, la fotografía, la escultura objetual y el cine. La elección del color y el elemento lingüístico alcanzan una considerable importancia en la gestación de sus obras, para las que extrae textos y palabras de obras literarias del siglo XIX y XX o imágenes en blanco y negro pertenecientes al cine negro. Apuesta por una poética del extrañamiento, del fragmento autosuficiente en sí y, al mismo tiempo, remitente a los relatos en los que se engloba.

Austen trained at the Royal College of Art de London (1982-1985) and the Maidstone College of Art (1978-1981). It is hard to classify this artist whose oeuvre combines the grotesque and the frivolous in a mixture of interconnected living emotions. His work is executed in a variety of media—painting on linen, drawings, watercolours, photography, found sculpture and film. The choice of colours and linguistic content are considerably important factors in the gestation of his works, for which he extracts texts and words from nineteenth and twentieth century literary works as well as black and white photographs from film noir. He uses the poetics of estrangement to make self-sufficient fragments that, at the same time, refer back to the narratives containing them.

Joseph Beuys

Krefeld, Alemania / Germany, 1921–Dusseldorf / Dusseldorf, Alemania / Germany, 1986.

Reconocido como uno de los artistas más influyentes de la segunda mitad del siglo XX, su biografía (¿inventada?) y su inclinación a las ciencias naturales y la medicina parecen haber sido determinantes en el desarrollo de su obra. Tras la guerra se formó en la Kunstakademie, Dusseldorf (1946-1951), de la que fue profesor entre 1961-1972, y donde renovó la pedagogía del arte. En 1962 inició los contactos y actividades con Fluxus, instaurando un nuevo concepto *ampliado* del arte, en el que implica a lo social, y una teoría antropológica de la creatividad, plasmada en acciones donde los obje-

tos son signos depositarios de las memorias de dichas acciones y donde el lenguaje se transforma en expresión de lo espiritual. Como parte de su proyecto artístico global intensificó su activismo político con la fundación de partidos políticos o con su candidatura al Bundestag (1972) y al Parlamento Europeo (1979).

Acknowledged as one of the most influential artists of the second half of the 20th century, Beuys' (possibly invented) life-story and his interest in natural sciences and medicine seem to have been crucial in the development of his work. After World War II, Beuys trained at the Kunstakademie, Düsseldorf (1946-1951), where he taught between 1961 and 1972, introducing more innovative approaches. In 1962 he established contact with Fluxus and started to collaborate with them, developing a new, expanded concept of art that involves society and an anthropological theory of creativity, expressed in actions in which objects are sign-banks of the memories of such actions and in which language becomes the vehicle with which to express the spiritual. As part of his overall artistic project, Beuys intensified his political activism with the foundation of political parties and his candidature to the Bundestag (1972) and the European Parliament (1979). He worked within a range of genres: sculpture, happening, video, performance, photography, drawing and installation.

Anna & Bernhard Blume

Anna: Bork, Alemania / Germany, 1937.

Vive y trabaja en Colonia / *Lives and works in Cologne.*

Bernhard: Dortmund, Alemania / Germany,

1937 – Colonia, Alemania / Germany, 2011.

Ambos se forman en la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf (1960-1965), teniendo como director y profesor a Joseph Beuys. Desde finales de los años setenta comienzan a trabajar en series, y en los años ochenta se dan a conocer a nivel internacional con sus fotografías en blanco y negro de grandes formatos. Su fotografía parte de la autorrepresentación con objetos en dependencias domésticas

burguesas o naturales, distanciándose de modo irónico de lo vital y cotidiano, revelando el carácter no natural de la vida familiar y poniendo de manifiesto la escenificación construida de la imagen. A veces los objetos invierten las relaciones causales para emanciparse de modo casi mágico de las leyes físicas habituales, tornando explícito el misterio inherente a la costumbre.

They both attended the Fine Art Academy of Düsseldorf (1960-1965) at the time when Joseph Beuys worked as its director and professor. From the end of the seventies they began to work on suites, and in the eighties they became internationally acclaimed for their large format, black and white photographs. Their photography is based on portraying themselves with objects in middle-class domestic settings or natural landscapes, distancing themselves ironically from energy and everydayness, revealing the untypical side of family life and heightening the artificial, staged appearance of the image. On occasions the causal relationships of the objects are reversed thereby releasing them almost magically from common physical laws, thus evidencing the mystery inherent in customs.

Marcel Broodthaers

Bruselas / Brussels, Bélgica / Belgium, 1924 – Colonia / Cologne, Alemania / Germany, 1976.

Inicia en 1942 estudios de química, pero pronto los abandonará para desarrollar sus inquietudes intelectuales e integrarse en una comunidad cultural y política clandestina en el período de la ocupación. Antes de comenzar su carrera como artista fue poeta, librero, reportero gráfico y director de cine. Al escayolar en 1963 cincuenta ejemplares de su colección de poemas *Pense-Bête* descubre que su poesía puede comprenderse desde parámetros plástico-conceptuales. En 1968 deriva hacia el minimalismo y el conceptualismo, estableciendo particulares redes lingüísticas que condensan múltiples niveles de significación. Crea el Musée d'Art Moderne Département des Aigles en su propia casa, un museo itinerante que duraría cuatro años

donde cuestiona la condición artística de los objetos dentro del contexto de una exposición reconstruida. Profundiza en el concepto de exposición como medio de experimentación y creación, incluyendo todo tipo de soportes documentales (libros, tarjetas postales, montajes de diapositivas, grabados y objetos).

Initially, in 1942, he studied Chemistry, but soon abandoned this to concentrate on developing his intellectual interests and in order to join an underground cultural and political community during the Occupation Period. Before starting his career as an artist he was a poet, a bookseller, a graphic reporter and a film director. In 1963, after casting fifty copies of his Pense-Bête collection of poems in plaster, he realized his poetry could be understood from an artistic-conceptual perspective. In 1968 he began to drift towards minimalism and conceptualism, setting up personal linguistic networks which condensed multiple levels of meaning. He founded the Musée d'Art Moderne Département des Aigles in his home, a travelling museum that lasted for four years and which questioned the artistic nature of objects within the context of a reconstructed exhibition. He further explored the notion of the exhibition as a means for experimentation and creation, featuring all sorts of documentary media (books, postcards, slide shows, prints, objects).

Pedro Cabrita Reis

Lisboa / Lisbon, Portugal, 1956.

Vive y trabaja en Lisboa / Lives and works in Lisbon.

Buscando una participación física mayor en el acto de la creación, así como un sentido ritual, Cabrita Reis pasa, a principios de los ochenta, de la pintura —que cursó en la Escola de Belas-Artes de Lisboa, y cuyo resultado expuso desde los inicios de esa década— a las instalaciones de fuerte componente escultórico. Ya en los años noventa desarrolló una poética basada en el uso de materiales humildes y fragmentarios de la vida cotidiana y en la relación entre la memoria personal y la memoria colectiva. Por esas fechas inicia su carrera internacional, ex-

poniendo en la Documenta IX (1992), en la Bienal de Venecia (1997, 2003) y en la Bienal de São Paulo (1994, 1998). Un diálogo cada vez mayor con los procesos arquitectónicos, entendidos como práctica de resistencia y como vía para comprender el mundo, caracteriza una obra que no abandonará su relación con la universalidad de las formas geométricas ni con las preocupaciones pictóricas.

In the early 1980s Pedro Cabrita Reis—who studied at the Escola de Belas-Artes in Lisbon and who had exhibited his work since the start of that decade—decided to give a more physical element as well as a ritual sense to the act of creation. With this aim in mind, in the late 1980s he moved towards installations with a marked sculptural component. Since the 1990s Cabrita Reis has developed an oeuvre whose aesthetic intensity revolves around a use of fragmentary, everyday materials and an emphasis on the relationship between personal and collective memory. At this period the artist acquired international prestige, exhibiting at Documenta (1992), the Venice Biennial (1997, 2002) and the São Paulo Biennial (1994, 1998). His work has established a growing dialogue with architectural processes, conceived as a method of resistance and a way of understanding the world. The result is a body of work that has not abandoned its relationship with the universality of geometrical forms or with pictorial concerns.

Anthony Caro

New Malden, Surrey, Reino Unido / UK, 1924.

Vive y trabaja en Londres / Lives and works in London.

Tras estudiar escultura en la Royal Academy Schools de Londres (1947-1952) trabaja como asistente para Henry Moore (1951-1953). Su trayectoria artística sufre un giro radical cuando viaja a EE.UU. (1959), donde conoce a Clement Greenberg, Kenneth Noland y David Smith, influencias que le harán abandonar la figuración y adentrarse en los principios del abstraccionismo. Trabaja con diferentes materiales industriales como planchas de metal, vigas o tuberías ensambladas con soldadura y a las

que suele aplicar color. Adopta como límite compositivo las posibilidades técnicas de los materiales, configurando formas abstractas que precinden del pedestal. Su amplia producción contiene hallazgos como las esculturas-mesa o las *escultitecturas*. Se le considera uno de los escultores fundamentales de la segunda mitad del siglo XX y ha proyectado su influencia en las generaciones posteriores.

After studying Sculpture at the Royal Academy School in London (1947-1952) he worked as an assistant for Henry Moore (1951-1953). His work as an artist changed radically when he visited the USA (1959), where he Clement Greenberg, Kenneth Noland and David Smith, artists who would influence him to abandon figuration for the principles of abstraction. He works with a variety of industrial materials such as metal sheets, beams or tubes soldered together which he usually applies colour to afterwards. The compositive limits of his pieces are provided by the technical potential of the materials, which he shapes into abstract, pedestal-less works. His large body of work contains some important breakthroughs such as his Table Sculptures and his sculptitectures. He is regarded as one of the key sculptors of the latter half of the twentieth century and his influence has been cast over succeeding generations.

Eduardo Chillida

San Sebastián, España / Spain, 1924–2002.

Tras abandonar sus estudios de arquitectura en Madrid, se traslada en 1948 a París para dedicarse íntegramente a la escultura, aunque pronto regresó al País Vasco definitivamente (1951) para desarrollar un trabajo por el que es considerado uno de los principales renovadores de la escultura española del siglo XX. Su obra se caracteriza por una constante investigación con el material y sus texturas, tratado tanto con medios artesanales vascos como con medios industriales contemporáneos. Profundiza en conceptos como forma, volumen, tiempo, espacio, luz-sombra e infinito-límite, per-

siguiendo la unión entre la esencia del elemento natural y una mística existencial. Apostó por un diálogo íntimo entre la pieza escultórica y el entorno circundante, creando lugares de una especial significación poética. Es el caso del Museo Chillida-Leku, Hernani (2000), donde se conjugan todos los hallazgos de la obra del autor. También adquiere relevancia su obra gráfica.

After abandoning architecture classes in Madrid, he went to Paris in 1948 to fully devote himself to sculpture. However, he soon returned to the Basque Country permanently in 1951 to continue the work which had earned him a reputation as one of the leading renovators of twentieth century Spanish sculpture. His oeuvre is characterized by an unflagging exploration of his materials and their textures, treated using traditional Basque craftsmanship combined with contemporary industrial techniques. It examines the concepts of form, volume, time, space, light-shade, infinite-finite, seeking out the union between the essence of natural elements and an existential mysticism. His approach involved an intimate discussion between the sculptural piece and its surroundings that gave rise to places of special poetic import. An example of this is the Chillida-Leku Museum in Hernani (2000), where all of the artist's discoveries may be contemplated. His graphic oeuvre is also highly significant.

José Damasceno

Río de Janeiro / *Rio de Janeiro*, Brasil / *Brazil*, 1968.
Vive y trabaja en Río de Janeiro / *Lives and works in Rio de Janeiro*.

Una vez abandonados sus estudios de arquitectura, a principios de los años noventa se interesa por el arte e inicia un trabajo que, transitando de la escultura a la instalación o de la fotografía al dibujo, concilia orden y ciencia con lo corporal y lo orgánico. Explorando los límites de la escultura, Damasceno construye escenografías de misterio, donde las cuestiones de superficie y profundidad, solidez y gravedad construyen una poética relacional sobre la posibilidad de concretización for-

mal y su experiencia, dejando bajo su apariencia constructivista un amplio margen para la subjetividad.

After he abandoned his architectural studies in the early 1990s, Damasceno turned to art, embarking on a body of work that combines order and science with the corporal and the organic, expressed in a variety of media that include sculpture, installation, photography and drawing. Exploring the limits of sculpture, Damasceno creates mysterious environments in which issues of surface and depth and of solidity and gravity constitute a relational aesthetic concerning the possibility of formal specificity and its experience while leaving a wide margin for subjectivity despite the constructivist appearance of the works.

Thomas Demand

Múnich / Munich, Alemania / Germany, 1964.

Vive y trabaja en Berlín / Lives and works in Berlin.

Después de formarse en diseño de teatros y de iglesias en la Akademie der Bildenden Künste, Múnich (1987-89), estudia en la Kunstakademie Düsseldorf (1989-92), en el Goldsmiths College, Londres (1993-94) y en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Ámsterdam (1995). En 1993 inicia una particular revisión de la fotografía—y recientemente, de la película en 35 mm— como medio de documentación objetiva, asunto que le ha brindado reconocimiento internacional. Demand se apropia de imágenes de los *media*, generalmente alusivas a hechos históricos o políticos, que reconstruye con papel y cartón a escala real; después de someter estas maquetas a una iluminación neutra e intensa, las fotografía para, finalmente, destruirlas. Tras una apariencia real, un trabajo de eliminación de detalles superfluos, texturas y efectos del tiempo acaba por revelar su artificio y obliga al espectador, extrañado, a cuestionarse sobre la verdad y la verosimilitud, sobre lo real y su representación y sobre cómo los *media* articulan nuestra memoria.

Having trained in theatre and church design at the Akademie der Bildenden Künste, Munich (1987-

1989), Demand studied at the Kunstakademie Düsseldorf (1989-1992), at Goldsmiths College, London (1993-1994) and at the Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam (1995). In 1993 he embarked on a personal re-thinking of photography—and more recently, of 35mm film—as a medium for objective documentation, an activity that has won him international recognition. Demand appropriates images from the media, generally alluding to historical or political events, which he reconstructs with paper and cardboard on a life-size scale. He illuminates these works with neutral, bright light then photographs them before destroying them. Behind the appearance of reality his process of eliminating superfluous details and his textures and effects of time and action reveal his artifice and provokes the disconcerted viewer into raising questions about truth and verisimilitude, the real and its representation, and how the media articulate our memory.

Willie Doherty

Derry, Irlanda del Norte / Northern Ireland, 1959.

Vive y trabaja en Derry / Lives and works in Derry.

Tras estudiar en el Ulster Polytechnic de Belfast, en la década de los ochenta comienza a realizar exposiciones de ámbito internacional. Desde una perspectiva conceptual aborda temáticas políticas controvertidas y conflictivas, como la territorialidad de Irlanda del Norte, la identidad y la subjetividad histórica. Destacan las fotografías iniciadas en los años ochenta, influido por artistas como Hamish Fulton, Richard Long, Jenny Holzer o Barbara Kruger, en las que introduce paisajes de su tierra natal a los que superpone textos que inciden en problemáticas sociopolíticas antes no explícitas, mostrando nociones como división, límite, vigilancia y polarización; principios que estarán presentes en su obra hasta la actualidad. A mediados de los noventa incrementó sus trabajos en vídeo y videoinstalación, predominando un cariz documentalista.

In the eighties, after studying at the Ulster Polytechnic in Belfast, he began to exhibit his work in-

ternationally. It broaches controversial and conflictive political subjects—such as territorialism in Northern Ireland, identity and historical subjectivity—from a conceptual viewpoint. Particular noteworthy are his photographs which he began to take in the eighties influenced by artists Hamish Fulton, Richard Long, Jenny Holzer and Barbara Kruger, displaying the landscapes of his home country superimposed with texts now explicitly revealing the socio-political issues, depicting the notions of division, borders, surveillance and opposition, principles that have remained present in his work ever since. In the mid-nineties he began to work increasingly in the mediums of video and video installation in a predominantly documentary style.

Marcel Duchamp

Blainville-Crevon, Francia / France, 1887 – Nevilly, Francia / France, 1968.

Siempre subversivo con el arte académico, en 1904 asiste esporádicamente a la Academia Julian de París, y al año siguiente suspende el examen de la Escuela de Bellas Artes. En sus primeros trabajos muestra una clara influencia de las corrientes artísticas contemporáneas a su tiempo, como el simbolismo, el fauvismo, la pintura de Cézanne o el cubismo. En sus años iniciales estuvo influido por el pensamiento del grupo de Puteaux, cuyas tertulias versaban principalmente sobre espacios no euclidianos y sobre la cuarta dimensión. En 1911 la obra *Desnudo bajando la escalera* provoca el escándalo en el Salon des Indépendants, al considerar el comité que el movimiento estructural de la pintura subvertía los principios estéticos cubistas. La obra, exhibida en 1913 en el Armory Show de Nueva York, le permitirá desembarcar en Estados Unidos como polémico artista europeo. Será a partir de 1913 cuando decide abandonar la pintura y toda manifestación de arte retiniano. Ello le conducirá a crear en 1915 el concepto de *ready-made*, una de sus aportaciones más importantes al arte del siglo XX, por la que es considerado uno de los nombres fundacionales de las vanguardias y cuya influencia

se ha proyectado en multitud de artistas de los siglos XX y XXI. Inaugura la vertiente lingüístico-conceptual del arte contemporáneo, con orígenes fundamentados en los juegos de palabras, la ironía, la presentación de entidades objetuales descontextualizadas, la apreciación de dispositivos maquinales de deseo y el absurdo. Del conjunto de su producción merecen ser destacados por su importancia los dispositivos cinéticos, el *Gran Vidrio* (proyecto iniciado en 1915 y que dejaría definitivamente inacabado en 1923), la instalación *Étant donné* (1946-1966), el *Estuche verde*, una selección de notas, apuntes y dibujos preparatorios del *Gran Vidrio* (1934), y la *Boîte-en-Valise* (1935-1941).

*With his unwaveringly subversive attitude towards academy art, in 1904 he sporadically attended classes at the Julian Academy in Paris, and the following year he failed the Fine Arts School's entrance exam. His early work noticeably reflects the influence of contemporaneous artistic currents, namely symbolism, fauvism, the painting of Cézanne and cubism. The thinking of the Puteaux circle, whose debates were mainly about non-Euclidian spaces and the fourth dimension, also influenced him in those early days. In 1911, his work *Nude Descending a Staircase* provoked a scandal at the Salon des Indépendants, as the committee accused its structural movement of subverting cubist aesthetic principles. The painting, exhibited in 1913 at the Armory Show in New York, allowed him to embark in the United States as a controversial European artist. It was also in 1913 that he decided to abandon painting and any other manifestation of retinal art. This led him in 1915 to create the concept of *ready-made*, one of his most important contributions to twentieth century art, for which he is regarded as one of the founding members of the *avant-garde* and whose influence has made an impact on a wealth of twentieth, and twenty-first, century artists. He ushered in the linguistic-conceptual branch of conceptual art, whose roots were based on wordplay, humour, the display of decontextualized found objects, an appreciation of machine-devices of desire and absurdity. His kinetic works are an key part of his oeuvre, *The Bride**

Stripped Bare By Her Bachelors, Even (*a piece, also known as The Large Glass, which he commenced in 1915 only to declare it definitively "unfinished" in 1923*), the *Étant donnés* installation (1946-1966), The Green Box, a selection of notes, sketches and preliminary designs for The Large Glass (1934) and The Box in a Valise (1935-1941).

Max Ernst

Brühl, Alemania / Germany, 1891 – París / Paris, Francia / France, 1976.

Estudia letras en la Universidad de Bonn (1910-1914). Tras participar en la Primera Guerra Mundial regresa a Colonia en 1918. Será durante ese período cuando fructifiquen sus relaciones con el grupo Dadá, lo que le lleva a renunciar en 1919 a toda convención burguesa en el arte. A partir de 1922 se establece definitivamente en París, aunque vivirá también en EE.UU. y en otras ciudades francesas. Conoce algunos escritos de Freud que le hacen distanciarse de Dadá y asociarse al Surrealismo. Pintor y escultor, se muestra como un experimentador incansable de temáticas y de técnicas nuevas. Además de realizar pinturas y collages, en 1925 inventa la técnica del *frottage*, rompiendo con las concepciones tradicionales de ejecución de la pintura, que más tarde aplicará sobre la pintura al óleo para alterar la superficie de las obras, dando como resultado el *grattage*. También a Ernst se debe la invención de la calcomanía, técnica que le permitió captar de un modo singular texturas delicadas. Su obra supone una constante profundización sobre conceptos como azar, símbolo, inconsciente, sueño, automatismo, sobre las diferentes transformaciones de lo real y lo material y sobre las relaciones figura-fondo.

Studied Literature at the University of Bonn (1910-1914). He returned to Cologne in 1918, after serving in the First World War. His relations with the Dadaists flourished during this period, and this led him in 1919 to reject all bourgeois convention in art. He settled permanently in Paris in 1922, although he would also live for periods in the USA, and in other

French cities. He distanced himself from Dada after reading the work of Sigmund Freud and became associated with Surrealism. A painter and sculptor, he was an untiring experimenter when it came to subject matters and new techniques. In addition to making paintings and collages, in 1925 he invented the frottage technique, thus breaking away from tradition notions about executing paintings. Subsequently, he employed this technique on oil paintings in order to change the surface of the paintings, which led to the grattage technique. Ernst is also credited with the invention of decalcomania, a technique that allowed him to capture delicate textures in a unique fashion. His work represented a continual exploration of the concepts of chance, symbol, unconsciousness, dreams, automatism, of the different transformations of the real and the material, and of the relation between figure and background.

Iran do Espírito Santo

Mococa, Brasil / Brazil, 1963.

Vive y trabaja en São Paulo / *Lives and works in São Paulo.*

En 1986 concluye en la Fundación Armando Álvares Penteado de São Paulo sus estudios de arte, iniciados en Londres. Desde hace una década su trabajo ha venido siendo cada vez más apreciado, obteniendo el reconocimiento internacional. Do Espírito Santo recoge influencias del minimalismo y del conceptualismo, bajo cuyos presupuestos crea objetos realizados con materiales industriales y de acabado elegante (como el cristal, acero, mármol o piedra) e instalaciones en las que puede encontrarse un cuidado detallismo hiperrealista, con acabados que alcanzan una precisión enfática y una perfección y elegancia inigualables. Pone de manifiesto el rigor de la presentación idealista, impecablemente esencial y purificada de los objetos, hasta conseguir que éstos parezcan arquetipos de lo real, suspendidos en lo intangible y en una nitidez intemporal. Con ello desvincula lo real de los contextos económicos y de la lógica consumista de lo cotidiano.

He began studying Art in London and continued in São Paulo at the Armando Alvares Foundation until finishing in 1986. Over the last decade his work has become increasingly renowned, earning international acclaim. Do Espírito Santo combines influences from minimalism and conceptualism, and he makes objects using elegantly crafted industrial materials—such as glass, steel, marble and stone—according to these precepts. He also makes installations in which a meticulous, hyperrealist detail can be observed. These are painstakingly finished with emphatic precision and unmatched perfection and elegance. His work reflects the demanding standards of an idealistic, impeccably essential and purified presentation of objects, to the point that they resemble archetypes of the real, frozen in intangibility and timeless clarity. In this fashion he detaches the real from economic contexts and the consumer logic of everyday life.

Roland Fischer

Sarrebruck, Alemania / *Germany*, 1958.
Vive y trabaja en Múnich y Pekín / *Lives and works in Munich and Beijing*.

Es reconocido internacionalmente como representante de la escuela alemana de fotografía. Su formación académica de vertiente matemática y analítica llegará a influir en su estética depurada y esencial. Sus obras desechan el documentalismo y la ilustración para desarrollar una poética de experimentación con las superficies. En ocasiones hace uso de medios informáticos para conferir a la imagen una intensidad particular. Comenzará en los años ochenta a destacar por sus series de retratos, que continúa en los noventa, hasta evolucionar hacia una iconografía de arquitecturas de fachadas contemporáneas (fragmentación conceptual y reducción de volúmenes a un formalismo de planos geométricos abstractos) o edificios emblemáticos y religiosos (donde la simultaneidad y la transparencia le permiten superponer interior y exterior).

He is internationally renowned as a representative of the German School of photography. His aca-

demical education in mathematics and analysis would have an enormous effect on his pared-down, essential style. His works discard documentary and illustration in favour of a poetics of experimentation with surfaces. On occasions he employs computers to grant the image a special intensity. In the eighties his portrait suites began to garner him attention, and he continued to work on them into the nineties, until evolving towards an architectural iconography of contemporary façades (conceptual fragmentation and reduction of volumes to a formalism consisting of abstract, geometric surfaces), or emblematic and religious buildings (where he interlayers interior and exterior with the help of simultaneity and transparency).

Sylvie Fleury

Ginebra / *Geneva*, Suiza / *Switzerland*, 1961.
Vive y trabaja en Ginebra / *Lives and works in Geneva*.

Irrumpió en el panorama artístico internacional a principios de los años noventa con su obra *Shopping Bags*, siendo considerada, desde entonces, como una de las figuras destacadas del arte actual. Su trabajo, en el que emplea materiales y medios heterodoxos, recoge influencias del Pop Art, del postconceptualismo y del apropiacionismo post-moderno, para reflexionar sobre las instancias por las que un objeto pasa a convertirse, dentro de los seductores marcos de presentación tardocapitalistas, en objetos de deseo. Su obra bascula entre la aceptación superficial y acrítica de la moda, de la voluptuosidad, el lujo, el glamur y lo kitsch y la consecuente ironía respecto a la lógica de la frivolidad, el culto al cuerpo y la insatisfacción del capricho consumista.

She became known on the international art scene at the beginning of the nineties thanks to her piece called Shopping Bags, and since then she is regarded as one of the leading artists working today. Her work, which employs a wide range of materials and media, influenced by pop art, post-conceptualism and post-modernism, explores the

various stages things pass through to be transformed, within the seductive framework of late-Capitalist presentation, into objects of desire. Her work teeters on the edge of a superficial and acritical acceptance of fashion, voluptuousness, luxury, glamour and the kitsch and the ensuing humour in relation to the logic of frivolity, body worship and the unfulfilling aspect of consumer fads.

Ceal Floyer

Karachi, Pakistán / *Pakistan*, 1968.

Vive y trabaja en Berlín / *Lives and works in Berlin*.

Artista británica de origen pakistaní. Estudia en el Goldsmiths College de Londres (1991-1994) y en 1997 obtiene la prestigiosa beca Philip Morris, Künstlerhaus de Berlín. Emplea varios soportes como vehículo de sus ideas, entre ellos la instalación, el papel, el texto, las proyecciones de luz, el sonido y el cine. Desde una sutil continuación de los *ready-made* duchampianos, sus trabajos, de una simplicidad sólo aparente, presentan de modo elegante, minimalista y casi aforístico una original re-descripción de objetos cotidianos, mezclando el sentido del humor, los juegos de palabras, la ambivalencia de los significados y el absurdo. Floyer amplía los límites del mundo con juegos lingüísticos y perceptivos que ocasionan una particular poética transversal, modificando nuestra comprensión habitual.

A British artist of Pakistani descent, she studied at Goldsmiths College in London (1991-1994), and, in 1997, the Künstlerhaus in Berlin awarded her the prestigious Philip Morris scholarship. She employs a variety of media as vehicles for her ideas – installation, works on paper, text, light projections, sound and film. In a subtle continuation of Duchamp's ready-mades, her deceptively simple works present in an elegant, minimalist and almost aphoristic fashion an original re-description of everyday objects, mixing a sense of humour, wordplay, ambiguity of meaning and the absurd. Floyer expands the world's frontiers by playing with linguistics and perception to create an idiosyncratic, transversal poetics modifying our habitual comprehension.

Alicia Framis

Barcelona, España / *Spain*, 1967.

Vive y trabaja en Barcelona y Shangai / *Lives and works in Barcelona and Shangai*.

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, prosigue sus estudios en la École des Beaux-Arts y el Institut d'Hautes Etudes de París y en la Rijksakademie van Beelde Kunstende de Ámsterdam. Atenta a los modos de funcionamiento de la sociedad contemporánea, capta sus conflictos y contradicciones intentando darles respuesta a través de vídeos, performances y la creación o alteración de espacios arquitectónicos que adoptan como principales premisas la comunicación con el público y la participación social. De ahí que la colaboración con creadores procedentes de áreas diversas sea, junto con el *work-in-progress*, su método de trabajo habitual.

Having graduated in Fine Arts from Barcelona University, Framis pursued her studies at the École des Beaux-Arts, the Institut d'Hautes Études, Paris, and the Rijksakademie van Beeldende Kunst, Amsterdam. Alert to contemporary society's modes of functioning, she captures its conflicts and contradictions, aiming to offer a response through videos, performances, and the creation or alteration of architectural spaces, using the criteria of communication with the public and that of social participation. As a result, Framis' normal working method involves collaboration with creative figures from a wide variety of fields, together with "work-in-progress."

Bernard Frize

Saint-Mandé, Francia / *France*, 1949.

Vive y trabaja en París y Berlín / *Lives and works in Paris and Berlin*.

En la década de los sesenta estudia en las academias de Aix-en-Provence y en Montpellier. En este período se interesa por el pensamiento político impulsor de Mayo del 68 (lo cual le llevará a abandonar la pintura durante algunos años). Desde

presupuestos marxistas y bajo la influencia de la abstracción postpictórica, desarrolla una pintura marcada por el rechazo hacia la subjetividad, la inspiración, la expresión personal o la temática argumental. En sus series abandona pretensiones estilísticas y estéticas, apostando por lo impersonal y por la superficie autorreferencial. Profundiza en el acontecimiento pictórico bajo dinámicas de mera materialidad y proceso físico. Hace explícitas las relaciones entre pintura y técnica, creando nuevos procedimientos, como la unión de varios pinceles que aplica al mismo tiempo en una pincelada múltiple. De este modo reconfigura la actividad creadora, abriéndose a una cierta permisividad con los efectos del devenir de la pintura sobre el soporte.

In the decade of the sixties he studied at Academies in Aix-en-Provence and in Montpellier. He was fascinated in this period by the political thinking that had inspired May 68 (which led him to abandon painting for a few years). Employing Marxist precepts and under the influence of post-pictorial abstract painting, he developed a style marked by a rejection of subjectivity, inspiration, personal expression and storylines. In his suites he foregoes stylistic and aesthetic pretensions preferring an impersonal approach and self-referential surfaces. He engaged deeply with the act of painting from purely material, processual and physical dynamics. He exposes the relationships between painting and technique, creating new procedures, such as joining together a number of brushes which he applies at the same time as a multiple brush-stroke. In this fashion he reshapes the creative act, opening the door to a degree of permissiveness with regard to the evolving effects of the paints on the support.

Jorge Galindo

Madrid, España / Spain, 1965.

Vive y trabaja en Borox, Toledo, España / Lives and works in Borox, Toledo, Spain.

Asistió desde 1987 a los Talleres del Círculo de Bellas Artes de Madrid, y desde los años noventa se introduce en los circuitos artísticos. Su obra, de

carácter vitalista, refleja la pasión por el medio pictórico. Concibe la superficie de sus trabajos, habitualmente series de grandes formatos, como un complejo espacio conceptual donde confluyen heterogeneidades lingüísticas autónomas y, al mismo tiempo, conectadas entre sí, como la pintura, el collage, el fotomontaje o el fragmento textual. Muestra piezas basadas en el apropiacionismo de imágenes de los *media* actuales y de los años cincuenta y sesenta que son recortadas e insertadas en las composiciones sin criterios de congruencia, lo cual le sirve para desconstruir y reconstruir la imagen, desarrollando todo tipo de yuxtaposiciones icónicas en soportes varios.

In 1987 he attended Workshops at the Círculo de Bellas Artes in Madrid, and he began working on the art scene in the nineties. His vitalistic style reflects his passion for the medium of painting. He sees the surfaces of his pieces, usually produced as suites of large format works, as a complex conceptual space in which a mixture of independent languages converge and interconnect with one another, namely, painting, collage, photomontage or textual fragments. He displays pieces in which appropriated images from the present day mass media and from the fifties and sixties are cut-out and inserted into his compositions without obeying any rules of congruency, an approach that allows him to deconstruct and reconstruct the image, cultivating all kinds of humorous juxtapositions and employing a variety of supports.

Carlos Garaicoa

La Habana / La Havana, Cuba, 1967.

Vive y trabaja entre La Habana y Madrid / Lives and works in La Havana and Madrid.

Representante de una nueva generación de artistas cubanos que creció bajo el régimen de Fidel Castro y la caída del comunismo soviético, desde principios de los noventa Garaicoa usa el espacio vivencial de las ciudades, en especial La Habana, como laboratorio para desvelar la desconexión entre las promesas y esperanzas de la utopía revolucionaria y la realidad

de la experiencia colectiva cotidiana, adoptando la arquitectura y la palabra como vías de expresión en diferentes soportes: instalaciones, maquetas, fotografías, dibujos arquitectónicos o videos.

Garaicoa is one of the new generation of Cuban artists that has grown up under Castro's regime and has witnessed the fall of the Soviet Union. From the early 1990s he has used urban living space, particularly in La Havana, as a laboratory to reveal the lack of connection between the promises and expectations aroused by revolutionary utopias and the reality of everyday collective experience. Garaicoa uses architecture and words as his means of expression, presented on different supports that include installation, architectural models, photographs, architectural drawings and videos.

Wayne Gonzales

Nueva Orleans / *New Orleans*, EE.UU. / USA, 1957.
Vive y trabaja en Nueva York / *Lives and works in New York*.

Será en 1980, tras su traslado a Nueva York, cuando comience a desarrollar su vocación artística, realizando sus estudios en la Universidad de Nueva Orleans (1985). Sus trabajos oscilan entre lo fotográfico y lo pictórico, centrándose en la puesta en duda del sentido de la imagen, haciendo de ella una micro-política o desvelando dinámicas de dominio y de poder. Propone superficies visuales monocromas de carácter confuso que se sitúan entre la abstracción y la figuración, buscando generar una ambigüedad perceptiva diferencial, tanto en el dominio de lo óptico como en el ámbito semántico. Utiliza imágenes provenientes de internet que modifica cuidadosamente con Photoshop, hasta generar entidades únicas que, en sus derivaciones, clausuran su fuente originaria. Entre sus trabajos, habitualmente desarrollados sobre un fondo oscuro, destacan, entre otros motivos, la aparición de multitudes y figuras.

It was in 1980, after moving to New York, that he began to pursue his artistic vocation, with studies at the University of New Orleans (1985). His works

oscillate between photography and painting, and concentrate on challenging the meaning of the image either by transforming it into a political microcosm or by exposing the mechanisms of control and power. He proposes somewhat confused monochromatic visual surfaces, half abstract and half figurative, seeking to generate a differential perceptible ambiguity, both in the realm of optics and semantics. He takes images from the Internet and carefully modifies them using Photoshop until he has created unique entities which, in their derivations, break away from their original source. Some of the motifs which stand out in his works, often depicted against a dark background, are crowds and figures.

Luis Gordillo

Sevilla / *Seville*, España / Spain, 1934
Vive y trabaja en Madrid / *Lives and works in Madrid*.

Tras estudiar Derecho se dedica a su verdadera vocación, formándose en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Más tarde reside en París, ciudad en la que se relaciona con el arte de vanguardia del momento, acercándose al informalismo desde 1958. Ya en los años sesenta interpreta de modo particular la estética pop. Reconocida figura de la plástica española de la segunda mitad del siglo XX, en su constante experimentación reúne distintas influencias como la música, el psicoanálisis o el cine, lo cual le lleva a desbordar los límites de la abstracción y a establecer una compleja gramática personal en la que introduce una constelación heterogénea de elementos simbólicos, reales o imaginarios, que aparecen en series donde juega con los conceptos de repetición y variación cromática. Su obra es un punto de referencia para muchos artistas posteriores a su generación.

After studying Law, he went on to find his true vocation and to train at the Fine Arts School of Seville. Later on he lived in Paris where he associated with the avant-garde movements of the day, and in particular with informalism. Beginning in 1958 and throughout the sixties, he interpreted

the pop art style in his own personal way. An well-known Spanish artist of the second half of the twentieth century, he displays a variety of influences in his constant experimentation—music, psychoanalysis and film—which encourages him to break the banks of abstractionism and to set up his own complex grammatical system to which he adds a mixed constellation of symbolic, real and imaginary elements. These crop up in his suites in which he plays with the concepts of repetition and chromatic variation. His oeuvre has been a key reference for many subsequent generations of artists.

Douglas Gordon

Glasgow, Escocia / Scotland, 1966.

Vive y trabaja en Berlín, Glasgow y Nueva York / *Lives and works in Berlin, Glasgow and New York.*

Estudió en la School of Art de Glasgow (1984-1988) y en la Slade School of Art de Londres (1988-1990). Se le considera una de las figuras de su generación más importantes dentro del panorama artístico actual, especialmente por sus trabajos de video-arte. Emplea varios medios como el texto escrito, la fotografía, las instalaciones audiovisuales o el cine, concibiendo el arte como espacio de diálogo entre la obra y el espectador. Reinterpreta los modos tradicionales del vídeo haciendo uso de una estética apropiacionista desde la que modifica elementos tanto intrínsecos a la imagen (duración temporal) como extrínsecos a ella (empleo de varias pantallas o alteración de las dimensiones), dando un giro a la percepción. Son conocidas sus intervenciones en espacios expositivos en los que inserta textos en la pared, desarrollando recontextualizaciones y desplazamientos de significado.

He studied at the Glasgow School of Art (1984-1988) and at the Slade School of Art in London (1988-1990). He is regarded as one of the leading artists of his generation on the contemporary art scene, which is mainly due to his work as a video artist. He employs a variety of media including written text, photography, audio-visual installations and film, envisaging art as a space for dialogue bet-

ween the piece and the viewer. He reinterprets traditional video styles, making use of an appropriationistic approach by which he modifies elements that are either intrinsic to the medium (time duration), or extrinsic to it (use of several screens or alteration of the size of the image), causing a shift in perception. He is known for his interventions in exhibition spaces in which he puts texts on the walls and plots a recontextualization and alteration of their meaning.

Francisco de Goya

Fuendetodos, España / Spain, 1746 – Burdeos / Bordeaux, Francia / France, 1828.

Su papel como innovador de los diversos géneros pictóricos y como precursor de corrientes artísticas de los siglos XIX y XX le han llevado a ser considerado mundialmente como uno de los artistas más importantes de todos los tiempos. Comienza su formación en el taller de José Luzán y en 1963 viaja a Madrid, lo que le permite establecer contactos con los talleres de Mengs y Tiepólo. Tras viajar a Italia (1770-1771), recibe en 1774 el encargo de realizar cartones para tapices, tarea que se prolongará durante diecisiete años (recibirá nuevos encargos en 1786 y 1791). En ellos muestra, mediante los matices, singularidades e impresiones, el dominio de la luz y el color. En 1780 es aceptado por la Academia de San Fernando y en 1786 y 1789 es nombrado pintor del rey y pintor de cámara, respectivamente. En 1792 una enfermedad le dejará sordo, circunstancia que provocará un cambio radical en su estilo. Comienza desde entonces a deconstruir el entramado optimista del pensamiento ilustrado, dando como resultado una estética negativa que invierte los valores ético-estéticos derivados del ideal platónico. En sus retratos presenta los defectos humanos, la fealdad, los vicios, el embrutecimiento y la idiotización. Profundiza en los espacios pulsionales e irracionales del inconsciente encubierto por la lógica ilustrada. Una mención especial merece su obra gráfica (*Caprichos, Tauromaquias, Desastres de la Guerra, Disparates*), donde presenta con total

libertad la superstición, el egoísmo, la tortura, la violencia y la naturaleza mezquina del ser humano. Un reconocimiento especial, por su proyección en el arte del siglo XX, merecen las denominadas *Pinturas negras*, ejecutadas tras adquirir la Quinta del sordo (1819). En ellas, desde una perspectiva nihilista, representa la esencia violenta, caótica e irracional del mundo.

His role as innovator of a number of genres of painting and as precursor of nineteenth and twentieth century art movements has led to him be regarded the world over as one of the most important artists of all time. He began his training at the studio of José Luzán, and in 1763 he travelled to Madrid, where he was able to set up a relationship with the studios of Mengs and Tiepola. In 1774, after a trip to Italy (1770-1771), he was commissioned to make cartoons for tapestries, a task which would last for seventeen years (as he received new commissions in 1786 and 1791). In them he displayed by means of nuances, singularities and impressions, a mastery of light and colour. In 1780 he was named a member of the Academia de San Fernando and in 1786 and 1789 he was appointed King's Painter and Court Painter respectively. In 1792 an illness left him deaf, something which provoked a radical change in his style. From that time onwards, the optimistic framework of enlightenment philosophy started to crumble resulting in a negative style that turned the ethics-art relationship derived from Platonic ideals on its head. In his portraits he depicted human defects, ugliness, vices, brutalization and idiotization. He delved into the impulsive, irrational qualities of the unconscious mind that Enlightenment logic had covered up. Special mention should be made of his graphic work (Caprichos, Tauromaquias, Desastres de la Guerra, Disparates) [Caprices, Bullfighting, The Disasters of War and Follies], in which he is unrestrained in depicting superstition, selfishness, torture, violence and the miserable side of human nature. With regard to his importance for twentieth century art, his Black Paintings, executed after he purchased the Quinta del Sordo [The Deaf Man's Villa] (1819), are most significant. They depict the violent, chaotic and irrational essence of the world from a nihilistic viewpoint.

Gotthard Graubner

Erlbach, Alemania / *Germany*, 1930.

Vive y trabaja en Insel Hombroich, Neuss, Alemania / *Lives and works in Insel Hombroich, Neuss, Germany.*

Estudió en la Hochschule für Bildende Künste de Berlín (1947-1948), en la Academia de Arte de Dresde (1948-1952) y en la Academia de Arte de Dusseldorf (1952-1955). Desde 1955 inicia sus investigaciones en torno a uno de los motivos esenciales de su producción, el color, experimentando con la técnica de la acuarela y la pintura sobre lienzo. El desarrollo de su actividad experimental alcanza su punto culminante cuando en la década de los sesenta crea los denominados *kissenbilder* (cuadros cojín). Se trata de cuadros-objeto realizados mediante el tensado del lienzo sobre el bastidor, el posterior relleno y la modificación de la superficie usando herramientas que pulverizan la pintura. Graubner otorga al color una autonomía plena dentro de su carácter relacional con el espacio, con independencia de cualquier otra entidad material o conceptual.

*He studied at the Hochschule für Bildende Künste in Berlin (1947-1948), at the Dresden Art Academy (1948-1952) and at the Düsseldorf Art Academy (1952-1955). In 1955 he launched his exploration of one of the central motifs of his oeuvre—colour—experimenting with watercolour technique and canvas painting. His experimental activity reached its highpoint in the sixties when he created his so-called *kissenbilder* (cushion paintings). These were painting-objects made by tensing the canvas over stretchers and subsequently filling and modifying the surface using tools to pulverize the paints. Graubner grants colour full freedom in its relational quality with regard to the space, with independence from any other material or conceptual factor.*

Alberto Greco

Buenos Aires, Argentina, 1931 – Barcelona, España / *Spain*, 1965.

Nieto de emigrantes italianos, durante su juventud no se interesa demasiado por los estudios académi-

cos, intentando, sin éxito, desarrollar una carrera como actor teatral (1946-1948). Entre 1947 y 1948 frecuenta los talleres de pintura de Cecilia Marcovich, Lidi Pratti y Tomás Maldonado. Durante varios años cultiva varios géneros, como la poesía (llegando a publicar el libro *Fiesta*), la narrativa, la pintura y el diseño, hasta que en 1954 una beca del gobierno francés le permite desplazarse a París para ampliar sus estudios. En aquellos años se inscribe en la práctica informalista. En 1962 realiza la primera obra en relación con el Arte Vivo consistente en firmar personas, objetos y situaciones, publicando el *Manifiesto Dito del Arte Vivo* y desarrollando, desde entonces, diversas series de lo que denominó *Vivo-Ditos*. En 1963 se traslada a Madrid, entablando relaciones con el mundo artístico madrileño. Su obra plástica abarca la pintura y el dibujo, y mezcla lo biográfico y lo mundano, la gestualidad neodada y la energía expresionista. Superpone imágenes, grafismos y signos, integrando el fragmento de modo apropiacionista y generando superficies de impureza que conjugan la belleza, el automatismo, el azar y el caos.

The grandchild of Italian emigrants, he did not pay special attention in his youth to his academic studies, attempting unsuccessfully to become a theatre actor (1946-1948). From 1947 to 1948 he frequented the painting studios of Cecilia Marcovich, Lidi Pratti and Tomás Maldonado. For a number of years he cultivated a variety of genres such as poetry (even publishing a book of poems called Fiesta), novels, painting and design, until in 1954 a grant bestowed upon him by the French government allowed him to move to Paris to further his studies. In this period his work may be described as informalist in style. In 1962 he performed his first piece that was related to Live Art, consisting of signing people, objects and situations, publishing the Manifesto Dito del Arte Vivo and carrying out, from that time onwards, a variety of suites that he named Vivo-Ditos. In 1963 he moved to Madrid, and made contacts in the art scene of Madrid. His art embraces painting to drawing, and mixes life experiences and the quotidian, neo-Dada gesture and expressionist energy. He interweaves images,

graphic work and signs, incorporating fragments via appropriation and generating impure surfaces combining beauty, automatism, chance and chaos.

Katharina Grosse

Friburgo/*Freiburg*, Alemania/*Germany*, 1961.

Vive y trabaja en Dusseldorf y Berlín/*Lives and works in Düsseldorf and Berlin*.

Estudia en la Academia de Arte de Dusseldorf (1982-1990). Desde 1998 toma la pintura como base de un arte performativo. Aunque no abandonará los soportes tradicionales, sus intervenciones más conocidas se llevan a cabo usando la arquitectura como lienzo. Distribuye capas de pintura acrílica, de colores sintéticos y fluorescentes, haciendo uso del spray como dispositivo de gestualidad. Crea sitios específicos, fragmentos de atmósferas ilusionistas sobre la superficie del muro, del suelo y del techo, sin tener en cuenta ningún elemento que pudiera obstaculizar la libre expansión de la pintura en el espacio, como los límites estructurales de la arquitectura o los objetos contenidos en ella. La disolución de los límites altera la perspectiva y reconfigura la relación del espectador con el lugar, ahora entendido como flujo, continuidad temporal y no permanencia.

She studied at the Art Academy of Düsseldorf (1982-1990). In 1988 she began to use painting as the basis for performance art. Although she did not abandon traditional media, in her best known interventions she used architecture as her canvas. She spreads out layers of synthetic and fluorescent coloured acrylic paints, using spray as a gestural device. She creates specific places, fragments of illusionistic atmospheres on the surfaces of walls, floors and ceilings, regardless of any element that might hinder the free expansion of the paint in the space, such as the structural borders of the architecture or the objects within it. The dissolution of borders alters the perspective and reconfigures the spectator's relationship to the place, now understood as flow, temporal continuity and non-permanence.

José Guerrero

Granada, España / Spain, 1914 – Barcelona, Spain, 1991.

Realiza estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Granada y en la Academia de San Fernando de Madrid y viaja en 1945 a París becado por el gobierno francés, para estudiar en la École des Beaux Arts. Allí conoce las corrientes de vanguardia entonces vigentes. Marcha a Filadelfia en 1949, estableciéndose en Nueva York en 1950. Más tarde obtendría la nacionalidad estadounidense (1953). En Nueva York conoce a Betty Parsons y se relaciona con Rothko, Kline o Motherwell. Inicia sus primeras abstracciones totales (formas biomórficas, signos) y en 1955 comienza a profundizar en relaciones espaciales. Desde 1965 realiza estancias en España, contribuyendo a la apertura del Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Sus avances estilísticos culminan en 1966 cuando pinta *La brecha de Víznar*, en la que el espacio pictórico se concibe como coexistencia cromática de tensiones energéticas. Es famosa su serie *Fosforescencias* (1970), caracterizada por la síntesis abstracta. En 1973 experimenta con elementos como la línea y la curva y en torno a 1980 su obra atraviesa por un renacimiento, siendo conocidas varias versiones de *La brecha de Víznar* (1980, 1989).

*He studied at the Escuela de Artes y Oficios de Granada and at the Academia de San Fernando in Madrid. In 1945 he travelled to Paris with a grant from the French government to study at the École des Beaux Arts. In Paris he became familiar with the prevailing avant-gardes. He left for Philadelphia in 1949, and settled in New York in 1950. Subsequently he would become a naturalized U.S. citizen (1953). In New York he met Betty Parsons and interacted with Rothko, Kline and Motherwell. Soon he embarked upon his first fully abstract paintings – biomorphic forms and signs – and in 1955 he began to explore spatial relationships. From 1965 he took trips to Spain, contributing to the opening of the Museo de Arte Abstracto in Cuenca. His stylistic progress made an enormous breakthrough in 1966 when he painted *La brecha de Víznar*, in which the pictorial space is conceived as the chromatic coexistence of conflicting forces. His *Fosforescencias**

suite (1970), notable for its abstract synthesis, earned him great acclaim. In 1973 he experimented with elements such as the line and the curve, and in about 1980 his work underwent a rebirth, unveiled in a number of new versions of *La brecha de Víznar* (1980 and 1989).

Jitka Hanzlová

Náchod, República Checa / Czech Republic, 1958.

Vive y trabaja en Essen, Alemania / Lives and works in Essen, Germany.

En 1982 se traslada a la ciudad alemana de Essen, tras abandonar Checoslovaquia, entonces bajo el régimen comunista. Allí estudiará comunicación visual (1987-1994), interesándose, especialmente, en la fotografía. No regresará a su país hasta 1990, tras caer el comunismo. La experiencia del exilio configura gran parte de sus trabajos. Su obra, que desarrolla en series temáticas, capta momentos de una singular profundidad, permitiendo hablar a las cosas mismas con franqueza e inmediatez. Hace visible variaciones de estados anímicos que transitan entre el miedo, el misterio, la melancolía, la esperanza, la serenidad o el desarraigo, materializados en realidades como entornos urbanos y naturales, retratos, imágenes de animales, objetos domésticos o flores. Sus trabajos son testimonio de las tensiones entre lo contextual y su impronta en lo biográfico-individual, configurando la vibración psicológica de la imagen.

She moved to the German city of Essen in 1982 after leaving Czechoslovakia, which was under Communist rule at the time. She studied Visual Communication there (1987-1994), concentrating particularly on photography. She did not return to her home country until 1990, after the fall of Communism. Her oeuvre is shaped to a large degree by the experience of exile. Her work, collected together in thematic suites, captures moments of singular profundity, enabling it to address its subjects frankly and with immediacy. It exposes an array of mood variations – fear, mystery, melancholy, hopefulness, serenity and uprootedness – fleshed out as

cityscapes and natural landscapes, portraits, and pictures of animals, domestic objects and flowers. Her works are a testament of the tensions between the contextual and its imprint on the personal-individual, giving rise to the image's psychological vibrancy.

Mona Hatoum

Beirut, Líbano / *The Lebanon*, 1952.

Vive y trabaja en Londres y Berlín / *Lives and works in London and Berlin*.

Hija de palestinos, entre 1970 y 1972 estudió en el Beirut University College. En 1975 la guerra libanesa la lleva a exiliarse en Londres, donde continúa sus estudios en la Byam Shaw School of Art (1975-1979) y en la Slade School of Art (-1981). Su trabajo inicial se politiza centrándose en el desmantelamiento de las estructuras de poder y de los estereotipos femeninos en clave conceptual, con una importante actividad en el área de la performance y el vídeo. Ya en los años noventa, la experiencia del exilio se transforma en eje de un trabajo que, sin abandonar su tendencia al minimalismo, parte de las capacidades formales y materiales de lo cotidiano para hacer del espectador un componente activo de su obra e implicarlo en los conceptos de identidad, género, violencia u opresión.

The daughter of Palestinians, between 1970 and 1972 Hatoum studied at Beirut University College. In 1975 the Lebanese war resulted in her exile to London where she continued her studies at the Byam Shaw School of Art (1975-1979) and at the Slade School of Art (-1981). Her early work, which focused on performance and video, became more political, analyzing in a conceptual manner the dismantling of power structures and female stereotypes. In the 1990s the experience of exile became a key axis within her work which, without abandoning minimalist procedures, took its starting point from the formal and material possibilities of the everyday in order to make the viewer an active component in the work and to involve him or her in concepts of identity, genre, violence and oppression.

Manuel Hernández Mompó

Valencia, España / *Spain*, 1927 – Madrid, España / *Spain*, 1992.

Se formó en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia en 1943, y en 1948 completó sus estudios en la Residencia de Pintores de Granada. Un viaje a París en 1954 y posteriores estancias en Roma y Ámsterdam le descubren corrientes abstractas, como el expresionismo abstracto y el informalismo, provocando que sus iniciales composiciones de paisajes y asuntos urbanos vayan liberándose de la figuración e introduciéndose en los preceptos abstractos del informalismo. Sus formas se desvanecen hasta llegar a una abstracción de elevada cualidad poética, donde la luz y el color son protagonistas junto a ricos efectos de superposición (con reminiscencias de Klee), pero donde la figuración se resiste a desaparecer completamente y se mantiene a través de la evocación.

He began his training at the Escuela de Artes y Oficios in Valencia in 1943, and he completed his studies at the Residence of Painters in Granada. He discovered the abstract movements—Abstract Expressionism and Informalism—on a trip to Paris in 1954, and during subsequent stays in Rome and Amsterdam, which led to his early compositions of landscapes and city scenes losing their figurative quality as he pushed them towards the abstract precepts of Informalism. His forms began to fade until they eventually transformed into a highly poetic abstract style, in which light and colour play a major role together with rich layering effects (reminiscent of Klee), but in which figuration struggles against departing altogether remaining by means of evocation.

Juan Hidalgo

Las Palmas de Gran Canaria, España / *Spain*, 1927.
Vive y trabaja en Ayacata, Gran Canaria, España / *Lives and works in Ayacata, Gran Canaria, Spain*.

Sus inicios están asociados a la formación musical, realizando estudios en piano y composición. Conoce

a David Tudor (1956) y John Cage (1958), y en 1957 es el primer compositor español en participar en el Festival de Darmstadt. En 1964, junto a Walter Marchetti y Esther Ferrer, funda el grupo ZAJ. Interesado en la cultura oriental (entre 1962 y 1964 estudia en Milán y Roma en el Instituto para el Medio y Extremo Oriente), sus trabajos conjugan influencias de la filosofía zen, el gesto creador duchampiano y un neodadaísmo tan irónico como desmitificador. Hidalgo es un artista multimedia singular y transgresor que ha hecho uso de vehículos como la poesía, la música, la fotografía, la plástica o la performance para plasmar el conceptualismo predominante que caracteriza el conjunto de su producción.

His early works are associated with his musical training, since he studied Piano and Composition. He met David Tudor (1956) and John Cage (1958) and in 1957 he became the first Spanish composer to take part in the Darmstadt Festival. In 1964, he founded the ZAJ group together with Walter Marchetti and Esther Ferrer. Fascinated by oriental culture (he studied at the Institute for the Middle and Far East in Rome and Milan from 1962 to 1964) his works combine influences from Zen philosophy, Duchampian creative actions and a neo-dadaism that is as funny as it is myth-busting. Hidalgo is a singular and provocative multimedia artist who has made use of vehicles including poetry, music, photography, plastic arts and performance to express the prevailing conceptualism permeating his entire output.

Thomas Hirschhorn

Berna / Bern, Suiza / Switzerland, 1957.
Vive y trabaja en París / Lives and works in Paris.

Realiza estudios en la Schüle für Gestaltung de Zürich (1978-1983). Durante los ochenta formó parte del grupo de diseñadores gráficos Grapus, hasta que en 1986 decide dedicarse a las artes plásticas. Sus intereses están más cerca del activismo que de motivaciones estéticas, concibiendo su trabajo como un modo de actuación política. Hirschhorn plantea la absoluta aceptación de la contingencia, mostrando interés por todo aquello que escapa a

los mecanismos de control. En sus instalaciones introduce, como si de un *assemblage* dadaísta se tratase, materiales precarios y objetos encontrados, acompañados de imágenes y textos. El maximalismo, la sobrecarga y la abundancia de mensajes generan una siedad visual que reproduce el exceso de información del mundo contemporáneo, manifestando una ausencia de jerarquías como denuncia a la injusticia y la desigualdad social.

He studied at the Schüle für Gestaltung in Zürich (1978-1983). During the eighties he was part of the graphic design group Grapus, until 1986 when he decided to devote himself to his art. His concerns are more closely associated with activism than they are with artistic motivations, and he views his work as a means for political action. Hirschhorn proposes an absolute acceptance of the accidental, showing great interest in anything capable of eluding the mechanisms of control. He adds precarious materials and found objects accompanied by images and texts to his installations, in the manner of a Dadaist assemblage. Maximalism, overstatement, and a wealth of messages generate a visual noise that reflects the surfeit of information in the contemporary world, evidencing a lack of hierarchies and denouncing injustice and social inequality.

Jenny Holzer

Gallipolis, Ohio, EE.UU. / USA, 1950.
Vive y trabaja en Nueva York / Lives and works in New York.

Se forma en arte en la Ohio University (1972), Rhode Island School of Design (1975) y el Independent Study Program del Whitney Museum of American Art, Nueva York (1977). Abandona la pintura abstracta con la que se había iniciado para trabajar desde 1977 sólo con texto, adquiriendo reconocimiento a partir de sus *Truisms*. Formula eslóganes, aforismos, frases de denuncia o lamento y, adoptando técnicas publicitarias, los plasma en camisetas, bancos, carteles, anuncios de LED, TV, webs y proyecciones. En ellos aborda asuntos políticos, feministas o ambientales, unas veces con humor,

otras con crudo activismo político, enfrentando a los transeúntes o visitantes con la falta de control de la información que reciben y obligándoles a replantearse las cuestiones que denuncia.

Holzer trained in art at Ohio University (1972), the Rhode Island School of Design (1975) and the Independent Study Program of the Whitney Museum of American Art, New York (1977). She abandoned her initial abstract painting and from 1977 began to work solely with text. She soon received recognition with her Truisms. Holzer formulated slogans, aphorisms, and phrases of denunciation or lament. She made use of advertising techniques and presented such texts on t-shirts, benches, posters, LED advertising signs, TV webs and projections. Through this work Holzer tackled political, feminist and environmental issues, sometimes with humour and on other occasions with a crude political activism, challenging passers-by or visitors to consider the lack of control in the information that they receive and obliging them to consider the issues that Holzer put before them.

Isaac Julien

Londres / *London*, Reino Unido / *UK*, 1960.
Vive y trabaja en Londres / *Lives and works in London*.

Estudia pintura y cine en el St. Martins School of Art (1980-1984) y en Les Entrepreneurs de l'Audiovisuel Europeen, Bruselas (1987-1989). Fue cofundador de Sankofa Film and Video Collective (1983) y de Normal Films (1991). El cine es el eje que articula un ejemplar y complejo trabajo, que parte de un pensamiento crítico en torno a la representación, para centrarse en las políticas de la sexualidad, masculinidad y negritud, convirtiendo en asuntos centrales de su obra aspectos como la criollización, el desplazamiento cultural y la desterritorialización de espacios nacidos del encuentro entre lo global y lo local. Con estos temas crea narrativas visualmente poderosas, provocadoras desde el punto de vista emocional e intelectual, que, desde 1995, adoptan la forma de videoinstalaciones para expresar discursos fragmentarios de memoria y deseo.

Julien studied painting and film at St Martins School of Art (1980–1984) and at Les Entrepreneurs de l'Audiovisuel Europeen in Brussels (1987–1989). He was co-founder of Sankofa Film and Video Collective (1983) and of Normal Films (1991). Film is the axis around which he articulates an outstanding and complex body of work whose starting point is a critique of representation, focusing on sexual politics and issues of masculinity and blackness. At the heart of his work are issues such as Creole identity, cultural displacement and loss of terrain, all of which arise from the encounter between the global and the local. Using these themes Julien creates visually powerful narratives that are emotionally and intellectually provocative.

Vassily Kandinsky

Moscú / *Moscow*, Rusia / *Russia*, 1866 – Neuilly / *Neully-sur-Seine*, Francia / *France*, 1944.

Es uno de los padres indiscutibles de la abstracción y un referente para nuevas corrientes como la abstracción lírica o el expresionismo abstracto. En 1886 estudia Economía y Derecho en la Universidad de Moscú, concluyendo sus estudios en 1892. Posteriormente se traslada a Múnich para dedicarse a la pintura. En 1911, junto a Franz Marc, funda el grupo *Der Blaue Reiter*; pinta lo que él considera su primera obra abstracta y publica *De lo espiritual en el arte*, obra esencial de la teoría artística donde examina los presupuestos esenciales de la pintura y concibe el color como analogía de una vibración anímica interior. Traslada sus teorías a la plástica, creando armonías de manchas libres de color y contornos informalistas, no simbólicas ni representativas respecto a lo real, próximas a lo musical y no traducibles a través del lenguaje. Durante su larga estancia en Rusia, influido por el Suprematismo y el Constructivismo, abandona la abstracción lírica y desemboca en un abstraccionismo de carácter geométrico, en el que las formas concretas flotan en espacios difusos. En 1922 se establece en Weimar, donde será profesor de la Bauhaus hasta su clausura por los

nazis (1933). En esos años publica otro texto referencial, *Punto y línea sobre el plano* (1926).

One of the undisputed fathers of abstract painting who was also a key influence for new movements of Lyrical Abstraction and Abstract Expressionism. In 1886 he studied Economics and Law at the University of Moscow, where he finished in 1892. He moved to Munich to become a full-time painter. In 1911, he founded the Der Blaue Reiter group with Franz Marc, painted what he regarded as his first abstract work and published Concerning the Spiritual in Art, a key book about art theory which examines the main precepts of painting and considers colour to be analogous to inner vibrations of the soul. Transferring his theories into practice, he created harmonies of free splotches of colour and informalistic shapes—neither symbolic nor factually representative—infused with musical affinities and untranslatable into language. During his long stay in Russia, under the influence of suprematism and constructivism, he abandoned his lyrical abstraction for a geometric abstraction, in which concrete forms float in indistinct spaces. In 1922 he settled in Weimar where he became a professor at the Bauhaus School until the Nazis closed it down (1933). In this period he published another key art text, Point and Line to Plane (1926).

Kazuo Katase

Shizuoka, Japón / *Japan*, 1947.

Vive y trabaja en Kassel, Alemania / *Lives and works in Kassel, Germany*.

Se traslada a Alemania en 1975. Entre sus influencias destaca la tradición Zen, recibida desde la óptica de Kitaro Nishida o Daisetz Suzuki. Emplea diferentes medios como la fotografía, la performance, la pintura, la escultura, la escenografía, pero sobre todo destacan sus instalaciones y la creación de ambientes. De modo minimalista, concibe obras sencillas en las que emplea formas geométricas elementales y gamas monocromáticas, creando espacios de una singular estética donde la existencia humana conecta con la totalidad. En sus

obras crea tensiones a partir de atmósferas irreal, simbólicas, inmóviles y silenciosas, conseguidas por una iluminación especial, manifestando todo tipo de dualidades positivas y negativas y generando un encuentro de fuerzas contrapuestas que desencadenan una experiencia no racional ni metafísica de acceso al ser.

He moved to Germany in 1975. One of his main influences is Zen philosophy, which he received from the viewpoint of Kitaro Nishida and Daisetz Suzuki. He employs a variety of media—performance, painting, sculpture and set design—but above all he is known for his installations and creation of environments. He devises simple, minimalist-style pieces, employing elementary geometric shapes and the monochromatic spectrum to create unique looking spaces in which human existence connects to the whole. He creates tension in his work by using unreal, symbolic, immobile and silent atmospheres, accomplished by special lighting, exposing all kinds of positive and negative dualities and generating a meeting place for opposing forces that provokes an experience, neither rational nor metaphysical, connecting with the self.

Mike Kelley

Detroit, EE.UU. / *USA*, 1954—South Pasadena, California, EE.UU. / *USA*, 2012.

Después de pasar por la University of Michigan y el California Institute of the Arts, acabó sus estudios artísticos en 1978. Cuando al final de los años setenta se traslada a Los Ángeles, inicia un trabajo altamente simbólico y ritualista que, marcado por la multidisciplinariedad de medios, cuestiona la legitimidad de los valores y de los sistemas establecidos en todos los ámbitos: social, religioso, sexual, familiar y cultural. Además, ha ejercido con frecuencia como crítico y comisario. Miembro activo de la escena musical *punk* de Detroit, formó parte del grupo Destroy All Monsters y en los ochenta desarrolló el proyecto musical y performativo *Poetics*, con Tony Oursler y John Miller, y colaboró activamente con la banda Sonic Youth.

After studying at the University of Michigan and at the California Institute of the Arts, Kelley completed his artistic training in 1978. Having moved to Los Angeles in the late 1970s he embarked on a type of work that was highly symbolic and ritualistic and which deploys a multi-disciplinary approach to artistic media to question the legitimacy of pre-established values and systems within all areas of life, including society, religion, sex, family and culture. In addition, Kelley frequently works as a critic and curator. An active member of the punk music scene in Detroit, he was part of the Destroy All Monsters group and in the 1980s was a member of the musical and performative project Poetics with Tony Oursler and John Miller. He also collaborated actively with the band Sonic Youth.

Robert Kinmont

Los Ángeles / Los Angeles, EE.UU. / USA, 1937.

Vive y trabaja en Sonoma, California / Lives and works in Sonoma, California.

Se forma en el San Francisco Fine Arts Institute (-1970) y en la University of California at Davis (-1971), aunque desde 1964 se dedica al arte. Inmerso en el espíritu de la época, su obra inicial comparte claramente los preceptos del Conceptualismo, al tiempo que bebe del Land Art. Hasta 1975 su producción artística –integrada por performances, esculturas conceptuales y series fotográficas en las que el paisaje del sur de California es escenario, motivación conceptual y fundamento– es escasa pero potente. Materiales tomados de la naturaleza, precariedad material y artesanal, escala modesta e íntima, relación entre el artista, la obra y el espectador, seriación, numeración y repetición conforman un universo tocado por el humor y la ironía sutiles, claro y preciso. En 1976 funda la escuela de arte Coyote, pero superado por la dedicación que le exige la cierra en 1978. En 1981 interrumpe su actividad artística para dedicarse a la meditación Zen y trabajar como carpintero. La retoma en 2005, en el mismo punto en que la dejara, tal vez con una inflexión más budista.

Kinmont trained at the San Francisco Fine Arts Institute (-1970) and at the University of California at Davis (-1971), having already been engaged in art since 1964. Immersed in the spirit of the age, his initial output clearly shares the precepts of Minimalism, while he was also influenced by Land Art. His output until 1975 was relatively small but powerful, focusing on performances, conceptual sculptures and photographic series in which the landscape of southern California provides the setting. His subtle, humorous work, which is at the same time clear and precise, is characterized by the use of materials taken from nature; their ephemeral, artisan quality; a modest, intimate scale; the relationship between the artist, the work and the viewer; and the use of series, numbering and repetition.

Jürgen Klauke

Kliding, Alemania / Germany, 1943.

Vive y trabaja en Colonia / Lives and works in Cologne.

Formado en artes gráficas en la Escuela de Arte y Diseño de Colonia –Kölner Werkschulen– (1964-1970), Klauke se convierte en figura central de los años setenta y en referente para las nuevas generaciones. Fue pionero en el uso de su propio cuerpo como asunto de su obra, enlazando con el *body art*, de la fotografía como disciplina artística autónoma y de los principios del arte procesual y conceptual. Emplea diferentes soportes, entre los que destacan el dibujo, las series fotográficas de auto-performances y fotosecuencias, la performance y el vídeo. Una mirada crítica atraviesa su obra, humorística o provocadora, cuestionando los principios masculino/femenino y las convenciones sociales sobre género, colocando al espectador en un papel voyeurista o enfrentándolo a sus deseos reprimidos.

Klauke trained in graphic arts at the Kölner Werkschulen –the Cologne School of Art and Design– (1964-1970). He became a key figure in the 1970s art world and a reference point for young artists. Klauke was a pioneer in the use of his own body as the subject of his work, of photography as an independent artistic discipline and of the prin-

principles of procedural and conceptual art. He consequently works on different supports, notably drawing, photographic series of auto-performances and photo-sequences, performances and videos. Klaukes` work is characterised by his critical, humorous and provocative gaze that questions the male/female polarity and social conventions on gender, placing viewers in a voyeuristic position or confronting them with their repressed desires.

Imi Knoebel

Dessau, Alemania / Germany, 1940.

Vive y trabaja en Düsseldorf / *Lives and works in Düsseldorf.*

Tras recibir la influencia del Constructivismo y la Bauhaus a su paso por la Werkkunstschule de Darmstadt (1962-1964), pasa a formar parte del grupo de artistas que aprende bajo el innovador magisterio de Joseph Beuys en la Kunstakademie de Düsseldorf (1964-1971). Su concepción tradicional de la pintura cede paso a una rigurosa y conceptual investigación sobre el espacio, la forma, la superficie, el soporte y el color. Desde 1968 realiza series en las que se borran los límites que separan pintura y escultura; donde los componentes modulares, organizados en capas, provocan en su interacción con el color (desde 1977) una variedad infinita de combinaciones; donde las estructuras, abiertas o cerradas, originan un sutil juego entre lo visible y lo sugerido; y donde las formas, pictóricas o escultóricas, pequeñas o monumentales, interaccionan con el espacio de tal modo que su montaje constituye parte del proceso artístico y el movimiento y el cambio integran la experiencia del visitante.

Having been influenced by Constructivism and the Bauhaus during his time at the Werkkunstschule in Darmstadt (1962-1964), Knoebel was a student at the innovative art classes given by Joseph Beuys at the Kunstakademie Düsseldorf (1964-1971). His traditional conception of painting gave way to a rigorous and conceptual investigation of space, form, surface, support and colour. From 1968 he created se-

ries in which the boundaries that separate painting and sculpture disappear. In these works the modular elements, organized in layers, interact with colour (from 1977) to offer an infinite variety of combinations in which open or closed structures give rise to a subtle interplay between the visible and the suggested and in which the small or monumental pictorial or sculptural forms interact with space. Their assemblage is part of the artistic process, in which movement and transformation are part of the viewer`s experience.

Carlos León

Ceuta, España / Spain, 1948.

Vive y trabaja en Segovia, España / *Lives and works in Segovia, Spain.*

Tras realizar estudios de medicina en la Universidad de Valladolid (1966), se dedica por entero a la pintura (1968). En París asiste a L'École des Beaux Arts (1972). A principios de los setenta es influido por el grupo Supports/Surfaces, enfatizando la estructura geométrico-conceptual subyacente a la pintura. En ocasiones deconstruye el espacio a partir de composiciones con formas recortadas, al estilo de Ellsworth Kelly o Frank Stella (1979). A finales de los ochenta aparecen por primera vez sus característicos jardines. Se traslada a Nueva York a mediados de los noventa y, desde entonces, se consolida su actual estética. En 2002 regresa a Segovia. Sus investigaciones dentro del abstraccionismo le hacen concebir un nuevo estilo, usando el dibond como soporte y aplicando la pintura con las manos. Su deriva gestual de manchas y texturas manifiesta conceptos como magma, desbordamiento de superficies, proliferación y flujo de energía, estableciendo una poética barroca de superposiciones y manifestando las relaciones entre el orden y el caos visual.

After studying Medicine at the University of Valladolid (1966) he devoted himself fully to being a painter (1968). In Paris he attended L'École des Beaux Arts (1972). At the beginning of the seventies he was influenced by the Supports/Surfaces group, stressing the underlying conceptual-geometric

structure of painting. Occasionally he deconstructs the space making compositions from cut-out shapes, in the manner of Ellsworth Kelly or Frank Stella (1979). His signature gardens appeared for the first time at the end of the eighties. He moved to New York in the mid-nineties, and since that time he has consolidated his prevailing style. In 2002 he returned to Segovia. His explorations in the terrain of abstraction led him to devise a new style, using dibond as his medium and applying the paint directly with his hands. The gestural results of these smudges and textures emphasizes concepts such as magma, surface overflow, proliferation and energy current, setting up a baroque poetics of layering and exposing the relations between order and visual chaos.

Thomas Locher

Mundergirken, Alemania / Germany, 1956.

Vive y trabaja en Berlín / Lives and works in Berlin.

Estudia en la Staatliche Akademie der Bildenden Künste (1979-1985) y en la Universidad de Stuttgart (1981-1985). Su trabajo se compone de sobrias instalaciones diseñadas de modo consistente y de obras de pequeño y gran formato en las que se visualizan fragmentos de texto. Parte de un neo-conceptualismo que se extiende a preocupaciones como la sintaxis, la imagen, los sistemas de significación y su articulación en textos de diferentes clasificaciones, que abarcan el psicoanálisis, la comunicación, la política, la jurisprudencia y la economía. Para explicitar el edificio ideológico correlativo a ellos, ejecuta subrayados a mano, anotaciones marginales y comentarios que abren nuevos espacios de pensamiento suplementarios al texto dogmático, estableciendo una crítica lingüística contra-ilustrada.

Studied at the Staatliche Akademie der Bildenden Künste (1979-1985) and at the University of Stuttgart (1981-1985). His work is composed of sober installations designed with a consistent style and small and large format works in which fragments of text are reproduced. His work is based on a neo-

conceptualism which extends to a concern about syntax, the image, systems of signification and their usage in texts of various classifications, ranging from psychoanalysis to communication, politics, jurisprudence and economics. To stress their corresponding ideological construct he underlines by hand, makes notes in the margin and comments which open the path to new spaces of thought supplementing the dogmatic text, setting up a counter-illustrated linguistic criticism which reveals the essential incompleteness of language's universality.

Eva Lootz

Viena / Vienna, Austria, 1940.

Vive y trabaja en Madrid / Lives and works in Madrid.

Tras estudiar en Viena en la Facultad de Filosofía, en la Escuela Oficial de Cinematografía y Televisión y en la Escuela de Bellas Artes, se establece en Madrid en 1965. Desde mediados de los setenta comienza a desarrollar planteamientos conceptuales. A finales de los setenta y principios de los ochenta se inscribe dentro de lo que ella denominó *feminismo ecológico*. Hace uso de una multiplicidad de materiales y soportes, trabajando en escultura, dibujo, grabado, fotografía, sonido, vídeo e instalación. Su obra, visualmente equilibrada y cuidadosa, despliega un juego conceptual en el que profundiza en el carácter procesual de la materia, trazando diferentes asociaciones que explicitan nociones como transitoriedad, temporalidad, feminidad, flujo, huella y la relación con la naturaleza, desvelando los intersticios del inconsciente a partir de una pacífica deconstrucción de la racionalidad occidental.

After studying in Vienna at the Philosophy Faculty, at the Official Film and Television School and at the Fine Arts School, she settled in Madrid in 1965. From the mid-seventies she began to develop her conceptual approach. At the end of the seventies and the beginning of the eighties she started to work on something she described as ecological feminism. She makes use of a broad range of materials and mediums, working on sculpture, drawing,

engraving, photography, sound, video and installations. Her oeuvre, visually poised and refined, employs a conceptual device by which it delves into the processual quality of its materials, tracing various associations that evince notions such as transience, temporality, femininity, flow, imprint and relations with nature, and revealing the interstices of the unconscious based on a peaceful deconstruction of western rationality.

Morris Louis

Baltimore, EE.UU./ USA, 1912–Washington, EE.UU./ USA, 1962.

Representante de la abstracción postpictórica, estudió en el Institute of Fine and Applied Arts de Baltimore (1927-1932). Se traslada a Nueva York (1936-1940), donde trabaja en el Works Progress Administration Federal Art Project, conociendo a artistas como Arshile Gorky o David Alfaro Siqueiros. En 1952 se establece definitivamente en Washington. Su concepción de la pintura se ve modificada de modo radical en 1953 cuando viaja junto a Kenneth Noland a Nueva York y visita el estudio de la artista Helen Frankenthaler. Desde el año 1954 abre nuevos caminos de la abstracción, alternativos al Expresionismo Abstracto, que influirán en varias generaciones de artistas. Su experimentación con el color le lleva a crear sus características líneas irregulares sobre fondo neutro, para lo que vierte y extiende de modo controlado diferentes colores sobre la tela, eliminando la subjetividad del trazo y el elemento táctil y posibilitando la identificación de pintura y soporte.

A representative of post-pictorial abstraction, he studied at the Institute of Fine and Applied Arts of Baltimore (1927-1932). He later moved to New York (1936-1940), where he worked in Works Progress Administration Federal Art Project, meeting artists Arshile Gorky and David Alfaro Siqueiros, and in 1952 he settled permanently in Washington. His view of painting changed radically in 1953 when he travelled with Kenneth Noland to New York and visited the studio of the artist Helen Frankenthaler.

In 1954 he began to explore paths of abstract painting alternative to Abstract Expressionism that would have an influence on subsequent generations of artists. His experimentation with colour would lead him to create his characteristic rough lines onto a neutral background, and then to spill and extend them in a calculated fashion into different colours across the canvas, eliminating the subjectivity of the brush-stroke and its tactile quality, thus heightening the identification of paints and support.

Michel Majerus

Esch-Sur-Alzette / Esch, Luxemburgo / Luxembourg, 1967–Luxemburgo / Luxembourg, 2002.

Figura clave de la pintura de los años noventa, representa la versión visual de la cultura del *sampling*, propia de su generación, a través de la fusión de la historia de la pintura del siglo XX con aspectos de la cultura popular, desde los videojuegos, la cultura del *skateboard* y la imaginería digital hasta el cine, la televisión o la música pop. La pintura es el escenario donde se superponen y solapan todos los lenguajes y referencias, viendo así sus límites ampliados en la relación que establece con el vídeo y las nuevas tecnologías, tanto en cuadros singulares como en instalaciones o en gigantescos panoramas pictóricos que alteran la experiencia física y mental del espacio.

Majerus was a key figure in painting in the 1990s. He represented the visual version of the sampling culture associated with his generation through his fusion of the history of 20th-century painting with aspects of popular culture, from video games, skateboard culture and digital imagery to film, television and pop music. He used painting as the meeting-place for a superimposition and overlapping of all languages and references, expanding its limits through the association that he established between painting, video and the new technologies, both in highly distinctive paintings and in installations or huge pictorial panoramas that modify the physical and mental experience of the space.

Man Ray

Filadelfia / Philadelphia, EE.UU. / USA, 1890 – París / Paris, Francia / France, 1976.

Aunque realiza estudios de dibujo libre industrial, desde su juventud prefirió la formación autodidacta, distanciándose de lo académico. Fue fotógrafo, pintor, diseñador, escultor y director de cine. Mantuvo relaciones con el Dadaísmo y el Surrealismo, pero nunca quiso pertenecer de modo claro a ninguno de ellos. En 1911 se instala en Nueva York, donde frecuenta la galería de Alfred Stieglitz. Conoce a Marcel Duchamp (1915) y Francis Picabia (1916), impulsando el Dada en Nueva York. En 1921 se establece en París, insertándose en los circuitos que gestaron la aparición del Surrealismo. El deseo insistente de experimentación le lleva a realizar objetos que, bajo la impronta duchampiana, se convierten en absurdos e irónicos aforismos, por acciones de descontextualización y transformación lingüística. Fundamental fue su acción en el campo de la fotografía, donde, además de sus conocidos retratos de intelectuales y artistas, desarrollará juegos e invenciones visuales, así como nuevas técnicas de los que son ejemplos los *Rayogramas*. Los planteamientos de Man Ray han sido fundamentales para numerosos artistas de generaciones posteriores.

Although he studied freehand and technical drawing, from an early age he preferred being self-taught and he distanced himself from academic schooling. He was a photographer, painter, designer, sculptor and film director. He was in close contact with Dadaism and Surrealism, but he never expressed a clear wish to join either of the movements. In 1911 he settled in New York, where he frequented Alfred Stieglitz's gallery. He met Marcel Duchamp (1915) and Francis Picabia (1916), who were the driving force behind Dada in New York. In 1921 he settled in Paris, working his way into the circles that would define the appearance of Surrealism. The strong urge for experimentation led him to create objects which, in a Duchampian manner, were transformed into absurd and humorous aphorisms, thanks to decontextualizing acts and linguistic alteration. His work in the field of photography was

most relevant, and it was in this medium that he produced his well-known portraits of intellectuals and artists, developed his visual games and inventions, as well as creating new techniques of which his Rayographs are just one example. Man Ray's ideas and techniques have been continued by numerous artists from subsequent generations.

John McCracken

Berkeley, California, EE.UU. / USA, 1934 – Nueva York / New York, EE.UU. / USA, 2011.

Antes de terminar sus estudios de pintura (1957-1965), McCracken comenzó a investigar la relación entre pintura y escultura y, ya en 1966, creaba sus distintivas formas escultóricas, formas geométricas simples, monocromas, realizadas con materiales industriales, contrachapado o metal, y trabajadas para convertirse en superficies reflectantes de su entorno. A medio camino entre la pintura y el objeto, sus obras se relacionan con el Minimalismo, el Finish Fetish y el arte conceptual, pero también con estructuras prehistóricas y la ciencia ficción. Lugares de diálogo entre abstracción, belleza, material y desmaterialización, sus obras proclaman una brillante naturaleza objetual pero, paradójicamente, se convierten con sus rasgos de intemporalidad y extrañeza en presencias silenciosas que afirman una dimensión trascendente y metafísica.

While he was still studying painting (1957-1965), McCracken began to explore the relationship between painting and sculpture and by 1966 he had already created a number of his distinctive sculptural forms. These forms are often geometrically simple, monochromatic, made from industrial materials –such as laminated chipboard or metal– and worked on to turn them into surfaces reflecting their surroundings. Midway between paintings and objects, his works relate to Minimalism, Finish Fetish and conceptual art, but also to prehistoric structures and science fiction. Places where there is a dialogue between abstraction, beauty, material and dematerialization, his works proclaim their brilliant na-

ture as found objects, but also, paradoxically, their timelessness and unworldliness qualities transform them into silent presences asserting a transcendental and metaphysical side.

Jonathan Meese

Tokio / Tokyo, Japón / Japan, 1970.

Vive y trabaja entre Berlín y Hamburgo / Lives and works in Berlin and Hamburg.

Enfant terrible de la escena alemana, no concluye sus estudios en la Hochschule der Bildenden Künste, Hamburgo (1995-1998). Versátil, además de artista multimedia, ha sido actor, escritor de piezas para teatro y diseñador de escenografías, se ha autoproclamado exorcista y ha creado su propio universo fuera de toda norma, en el que con frecuencia se autorrepresenta. Su obra se compone de pinturas, esculturas, fotografías o de instalaciones y performances extravagantes sobre notorias o trágicas figuras de la historia o la ficción, como Wagner, Calígula, Sade o el Dr. No. Crea escenarios para exorcismos sociales, para la reflexión y el análisis del ser humano y del mundo actual. Y, ante el fracaso de la política y la imposibilidad de una revolución popular, proclama una dictadura del arte, positiva y lúdica, que actúe como punto cero. Ha trabajado con frecuencia en colaboración con otros pintores como Jörg Immendorff, Albert Oehlen o Tal R y con compositores como Karlheinz Essl.

Enfant terrible of the German art scene, Meese did not complete his studies at the Hochschule der Bildenden Künste in Hamburg (1995-1998). In addition to his activities as an artist, the versatile Meese has been an actor, author of plays and set designer, as well as a self-proclaimed exorcist. He has created his own universe, independent of all established rules, in which he frequently depicts himself. Meese's work comprises paintings, sculptures, photographs and extravagant performances and installations based on famous or tragic figures of history or fiction, such as Richard Wagner, Caligula, the Marquis de Sade and Dr No. Meese creates settings for social exorcisms and for a reflection and

analysis of man and the modern world. In the light of the failures of politics and the impossibility of a popular revolution, he has proclaimed a positive and playful dictatorship of art that acts as a new starting point. Meese has frequently worked with painters such as Jörg Immendorf, Albert Oehlen and Tal R, and composers such as Karlheinz Essl.

Manolo Millares

Las Palmas de Gran Canaria, España / Spain,

1926 – Madrid, España / Spain, 1972.

Comenzó pintando paisajes, figuras y autorretratos hasta que a finales de los cuarenta se aproxima al Surrealismo. Más tarde, el contacto con la Escuela de Altamira cristaliza en una clara influencia de la cultura aborigen y le lleva a ser uno de los fundadores de LADAC (Los Arqueros de Arte Contemporáneo). Pronto el indigenismo empieza a diluirse para dar paso a una atención a la materia, incorporando arenas, cerámica y madera e investigando las posibilidades de la arpillera como soporte. En 1955, ya en Madrid, realiza un viaje a París y en 1957 es cofundador de El Paso. En estos años emprende el camino que lo tornará una figura clave de la abstracción internacional al profundizar en sus investigaciones sobre la arpillera: la acuchilla, perfora, la hace giros, la cose y moldea para dar objetualidad al volumen, al tiempo que irán adquiriendo reminiscencias figurativas, torturadas memorias de miseria y opresión. Dramáticas, líricas o dominadas por componentes signícos o gráficos, en 1969 llegarán a su etapa final, dominada por el blanco, tras un viaje por el Sáhara.

He began painting landscapes, figures and self-portraits until moving towards Surrealism at the end of the forties. Subsequently, his contact with the Altamira School crystallized noticeably in his works in the form of an aboriginal cultural influence which led him to become one of the founders of LADAC (The Archers of Contemporary Art). Soon his concern about native culture faded as he turned his attention to his materials, adding sand, ceramics and wood and exploring the potential of

sack-cloth as a support. By 1955, when he already lived in Madrid, he travelled to Paris and in 1957 he co-founded El Paso. In that period he began to walk the path that would make him one of the world's leading abstract artists –deepening his knowledge about the use of sack-cloth by cutting, perforating, ripping, sewing and moulding the material to grant volume to its objectuality, while at the same time he conferred it figurative echoes and troubled memories about misery and oppression. These dramatic, poetic pieces dominated by elements of signage and graphics were followed by his last period, in 1969, dominated by white, which came to him after visiting the Sahara desert.

Mitsuo Miura

Iwate, Japón / Japan, 1946.

Vive y trabaja en Madrid / Lives and works in Madrid.

En 1966 se establece en Madrid, donde finaliza los estudios de Bellas Artes que iniciara en Tokio. Ya en los años setenta manifiesta un interés por la cultura y estética orientales que presidirá momentos diversos de su trabajo, confiriendo un riguroso control a su inicial pintura matérica, que relea aspectos formales del Expresionismo Abstracto, o encaminando su atención a la observación de la naturaleza entendida no como referente sino como concepto, materia y experiencia. A las pinturas y dibujos se unen la fotografía, las intervenciones en la naturaleza, la escultura y el soporte pared. En los noventa, a medida que se centra en el paisaje urbano y los ritmos que los medios de comunicación de masas y la publicidad le imprimen, recurre al collage y la instalación. Minimalismo, arte conceptual y Land Art son referencias que pasan por el tamiz del refinamiento y espiritualidad oriental y por un proceso de abstracción, para configurar su particular vocabulario plástico.

He began studying Fine Arts in Tokyo, but finished in Madrid after settling there in 1966. By the seventies he had shown an interest in oriental culture and art which would preside various points of his work, conferring a strict control over his early

matter paintings which reinterpret stylistic elements of abstract expressionism, or focussing his attention on the observation of nature understood as concept, matter and experience as opposed to a referent. His paintings and drawings are joined by photography, interventions in nature, sculpture and wall-hanging media. In the nineties, when he began increasingly to concentrate on cityscapes and the rhythms dictated by mass media and advertising, he resorted to collage and installation. He has crafted his own personal plastic vocabulary by passing minimalism, conceptual art and land art through his filter of oriental spiritualism and refinement and applying a process of abstraction.

Begoña Montalbán

Bilbao, España / Spain, 1958.

Vive y trabaja en Barcelona / Lives and works in Barcelona.

Posiblemente su trabajo en el área de la enfermería determinó que sus intereses se dirigieran a la reflexión sobre el sufrimiento, tanto físico como psíquico, y sobre el cuerpo femenino. A partir de aquí ha intentado superar las lecturas tradicionales de género para concebir la identidad como una búsqueda continua que se construye y reconstruye sin cesar. Esculturas, objetos, instalaciones, videos, sonido y fotografías han sido las desasosegantes armas de su intento de moldear una subjetividad, un texto y un pensamiento en femenino.

It was probably her work in the field of nursing that directed her concerns towards exploring suffering, both physical and psychological, and the female body. On this subject she has attempted to overcome traditional interpretations about gender and conceive identity as a continual search which is unceasingly built and rebuilt. Sculptures, objects, installations, videos, sound pieces and photographs have served her as unsettling weapons in her attempt to mould subjectivity, text and thought into the feminine.

Felicidad Moreno

Lagartera, España / *Spain*, 1959.

Vive y trabaja en Borox, Toledo, España / *Lives and works in Borox, Toledo, Spain*.

Recibe formación artística en Madrid, en la Escuela de Artes y Oficios (1979-1980), en el Estudio Soto Mesa (1980-1981) y en el Círculo de Bellas Artes. Dedicada a la pintura, su trabajo se encuadra en las corrientes abstractas internacionales y con él ha creado un universo pictórico consistente y unitario en su variedad a partir de recursos matéricos y formales de la historia y la cultura visual contemporánea reordenados con un sello personal basado en la curva y la fluidez, en el contraste entre la geometría y el gesto, entre la memoria orgánica, vegetal y cósmica y la abstracción, entre el blanco y negro y el color más vibrante y contrastado, entre la turbulencia formal y el lirismo. Todo sin dejar de lado sus incursiones en la relación entre fotograma y pintura, entre luz y color, entre lo pictórico y la percepción óptica a través de las nuevas tecnologías digitales, láseres y focos de luz.

She received her training as an artist in Madrid at the Escuela de Artes y Oficios (1979-1980), at the Soto Mesa Studio (1980-1981) and at the Círculo de Bellas Artes. Dedicated to painting, her work may be seen as being part of international abstract painting movements. She has created a consistent pictorial universe whose variety is tightly knit together using material and stylistic devices from contemporary history and culture reorganized and stamped with her personal hallmark – the curve and fluidity, the contrast between geometry and gesture, between organic, vegetable and cosmic memory and abstraction, between black and white and vibrant, contrasting colours, and between formal turbulence and lyricism. In addition to this, she has forayed into the relationship between video stills and painting, between light and colour, between the pictorial and optical perception via new digital technologies, lasers and spotlights.

Matt Mullican

Santa Mónica / *Santa Monica*, EE.UU. / *USA*, 1951.

Vive y trabaja en Nueva York / *Lives and works in New York*.

En 1974 acaba su formación en el California Institute of Arts, pero ya en 1973 expone individualmente en el Project Inc. de Boston, momento a partir del cual ha estado presente en los circuitos internacionales. Su particular universo signico, versátil en técnicas y soportes que se extienden desde la pintura y el dibujo hasta la performance, la instalación o el uso del ordenador, es el resultado de una larga experimentación acerca del lenguaje y la percepción. Sentido, lenguaje y significación se encuentran en la base de un sistema de códigos pictográficos que adopta el signo como instrumento descodificador del mundo y base para su ideal y rígida reconstitución, como punto de intersección entre el sistema colectivo de signos y las semióticas personales, entre lo objetivo y lo subjetivo.

He finished training at the California Institute of Arts in 1974, but already in 1973 a solo exhibition of his work had been given at Project Inc. in Boston, and from this time onwards he has been present on the international art scene. His particular sign universe – versatile in technique and media which range from painting and drawing to performance, installation and computer use – is the outcome of his prolonged experimentation into language and perception. Meaning, language and signification are at the root of the system of pictographic codes which adopts the sign as an instrument to decode the world and provide the foundations for its ideal and inflexible reconstitution as the intersecting point of the objective and the subjective and of a collective system of signs and personal semiotics.

Juan Muñoz

Madrid, España / *Spain*, 1953 – Ibizá,

España / *Spain*, 2001.

Estudia en Londres en la Central School of Art and Design (1976-1977) y en el Croydon College of Design

and Technology (1979-1980) y en el Pratt Graphic Center de Nueva York (1982). En 1984 inicia uno de los trabajos más sólidos sobre las posibilidades de representación de la escultura. Dio forma a peculiares coreografías, vacías o habitadas por una suerte de figuras carentes de individualidad, donde los trucos de escala y perspectiva alteran la experiencia del espectador. Sin distinguir entre escultura e instalación, crea un espacio de silencios y ausencias que atrapan al espectador física y psicológicamente en un mundo teatral que habla del aislamiento y la condición humana, metáforas de la complejidad y las ambigüedades de la vida contemporánea. Ávido lector, las referencias literarias pueblan sutilmente su obra. También fue escritor y creó piezas sonoras para exposición o para la radio.

Muñoz studied at the Central School of Art and Design (1976–1977), at Croydon College of Design and Technology (1979–1980), and at the Pratt Graphic Center, New York (1982). In 1984 he embarked on one of his most convincing investigations into the possibilities of representation in sculpture. Muñoz created unique choreographies, either empty or inhabited by strange figures that lack individuality, in which tricks of scale and perspective alter the viewer's experience. Without distinguishing between sculpture and installation he created a space of silences and absences that trapped the viewer physically and psychologically in a theatrical world. By doing so Muñoz conveyed the ideas of isolation and human states in a metaphor for the complexity and ambiguity of contemporary life. An avid reader, Muñoz's work is subtly filled with literary references. He was also a writer and created sound pieces for exhibitions and for radio.

Bruce Nauman

Fort Wayne, EE.UU./ USA, 1941.

Vive y trabaja en Nuevo México, EE.UU./ Lives and works in New Mexico, USA.

Tras estudiar Matemáticas y Física, cursó arte en la Universidad de California (1966) y, de forma autodidacta, Música y Filosofía. Después de un breve paso

por la pintura, su obra se situó por encima de toda noción de estilo o *medium*, y las influencias de Ludwig Wittgenstein y Samuel Beckett, o la relación con Meredith Monk y Steve Reich, habrían de ser determinantes. Partiendo de una concepción procesual y conceptual de la obra de arte, se interesó inicialmente por nociones relacionadas con la inaccesibilidad y por el uso del lenguaje como herramienta de control o de mediación en las relaciones humanas, adoptando con frecuencia su propio cuerpo como campo de acción. Más tarde centró su trabajo en la realización de piezas sonoras y ambientes arquitectónicos, corredores y túneles que trataban de manipular la experiencia perceptiva y la dimensión temporal del espectador e introducían cuestiones sobre la existencia y la alienación, así como implicaciones explícitamente políticas.

Having studied mathematics and physics, Nauman trained in art at the University of California (1966) while also studying music and philosophy in a self-taught manner. After a brief period dedicated to painting, he primarily focused on the notion of style or medium in which the influences of Wittgenstein and Beckett and connections with Meredith Monk and Steve Reich would prevail. Starting from a process-based and conceptual concept of the work of art, Nauman initially looked at ideas relating to inaccessibility and the use of language as a tool of control and mediation in human relations, frequently using his own body as the field of action. His work later evolved towards sound pieces and architectural environments: corridors and tunnels that he used to manipulate the experience of perception and the viewer's temporal dimension, introducing issues relating to existence and alienation as well as explicitly political implications.

Nam June Paik

Seúl/Seoul, Corea del Sur / South Korea, 1932 – Miami, EE.UU./ USA, 2006.

Al estallar la Guerra de Corea se traslada a Hong Kong, donde se formó en Música, Historia del Arte y Estética (1956), y en 1957 prosiguió los estudios mu-

sicales en Múnich y Friburgo. Entonces conoce a Stockhausen y Cage y ya en los sesenta a Maciunas y Vostell. Este bagaje le lleva a experimentar en el campo del happening y la performance, en las que el componente musical es central. Al mismo tiempo, comenzó a interesarse por la imagen electrónica y su alteración a través de la manipulación y distorsión, inventando un sintetizador para crear imágenes televisivas no representacionales. Experimentó en la construcción de robots y videoesculturas. Pero fue en el campo del videoarte donde adquirió un papel de pionero desde 1965 con la grabación y manipulación de imágenes y después con la utilización de emisiones vía satélite, que vendrían a ampliar el concepto de interactividad. Con irreverente humor, Paik exploró los contenidos que relacionan arte, medio y audiencia, vanguardia y cultura popular, cuestionando nuestra experiencia y concepto de la televisión.

When the Korean War broke out he moved to Hong Kong where he trained in Music, History of Art and Aesthetics (1956), and in 1957 he furthered his music studies in Munich and Freiburg. It was at this time that he met Stockhausen and Cage and, in the sixties, Maciunas and Vostell. This experience led him to experiment in the field of happenings and performance art, for which he used music as a central element. At the same time, he started to become interested in electronic pictures and their alteration by means of distortion and manipulation, for which he invented a synthesizer to create non-representational televised images, and experimented with robot construction and video-sculptures. But it was in the field of video art that he took on a pioneering role from 1965 by recording and manipulating images and afterwards by using satellite broadcasts, which expanded the concept of interactivity. With irreverent humour, Paik explored the contents interrelating art, medium and audience, the avant-garde and popular culture, questioning our experience and concept of television.

Jesús Palomino

Sevilla / *Seville*, España / *Spain*, 1969.

Vive y trabaja en Sevilla / *Lives and works in Seville*.

Se formó en Bellas Artes en Cuenca (1989-1993) y amplió sus estudios en Ohio (1993) y Amsterdam (2001-2002). Una gran coherencia y pulcritud rigen toda su producción, que se nos ofrece como un comentario sobre temas de gran calado social que pertenecen al ámbito de lo colectivo y él expone para la reflexión. Su interés por la construcción transformó residuos domésticos y materiales frágiles en material artístico para hablar de lo doméstico y sus relaciones, y creó estructuras habitacionales vacías o de imposible acceso físico o visual. Fue adquiriendo un tono de crítica social que le llevó a adoptar la identidad del lugar donde cada obra se desarrolla, sus espacios y comunidades, como base de trabajo para favorecer la comunicación entre colectivos o revelar descontentos en emisiones de radio o vídeos. Experiencias donde la aportación de los participantes son materia y resultado de la obra.

He trained in Fine Arts at Cuenca (1989-1993) and furthered his studies in Ohio (1993) and Amsterdam (2001-2002). His artistic output is controlled by great coherence and exactness which he applies to comment on major issues of great social consequence that being of a collective nature he displays to provoke thought. His concern about building has led him to transform domestic waste and fragile materials into art materials in order to speak about domesticity and its relations. He creates empty, room-like structures or ones impossible to access physically or visually, which became increasingly infused with a critical, social tone. This has led to him to incorporate the identity of the place in which each piece is developed, its spaces and communities, as the foundations of his work in order to encourage communication between different groups and sometimes reveal their discontent in radio and video broadcasts, in activities in which the contribution of the participants is the material and outcome of the work.

Philippe Parreno

Orán / *Oran*, Argelia / *Algiers*, 1964.

Vive y trabaja en París / *Lives and works in Paris*.

Tras sus estudios de Matemáticas, su interés por el arte le lleva a estudiar en la École des Beaux-Arts de Grenoble, y a principios de los años noventa inicia su actividad pública como artista. Desde entonces ha desarrollado un complejo *corpus* artístico centrado en la interrogación de la naturaleza de las imágenes y en la posibilidad de representación y producción de realidad, confiriendo un papel preponderante al lenguaje y a la dimensión temporal. Se vale de una gran variedad de medios, desde el dibujo a la performance, pasando por la escultura, fotografía, instalación y cine. Mantiene también una importante actividad teórica y extendió puentes al comisariado y a colaboraciones con otros artistas, entendidos ambos como una herramienta conceptual más en el marco de la estética relacional de Nicolas Borriaud.

Having completed his studies in mathematics Parreno's interest in art led him to study at the École des Beaux-Arts in Grenoble, and in the early 1990s he embarked on his public activities as an artist. Since then he has created a complex oeuvre that focuses on an investigation of the nature of images and the possibility of representing and creating reality in which language and a temporal dimension assume primary roles. Parreno makes use of a wide range of media, from drawing to performance and including sculpture, photography, installation and film. He undertakes a significant role as a theoretician and is also involved in curating and in collaborations with other artists, both of which he sees as another conceptual tool within the framework of Nicolas Borriaud's relational aesthetic.

Ester Partegàs

La Garriga, Barcelona, España / *Spain*, 1972.

Vive y trabaja en Virginia, EE.UU. / *Lives and works in Virginia, USA*.

Artista multidisciplinar, se formó en escultura en la Universidad de Barcelona (1996) y en arte multime-

dia en la Hochschule der Künste de Berlín (1998).

Los ejes conceptuales de su obra se centran en los modos de funcionamiento del individuo en el seno de una sociedad marcada por el mercado, la coerción y el consumo. Interesada en diseño, arquitectura y urbanismo contemporáneo, realiza una disección de cómo estas áreas se ponen al servicio de un sistema capitalista para moldear, definir y limitar nuestras experiencias en los espacios públicos, especialmente en los *no-lugares*, recogidos en su obra como paisajes congelados donde el resto, la basura de nuestra actividad consumidora nos modulan con sus atributos neutros, propios de una vida global y posmoderna de la que somos cómplices.

This multidisciplinary artist studied Sculpture at the University of Barcelona (1996) and Multimedia Art at the Hochschule der Künste in Berlin (1998). The conceptual axis of her oeuvre focuses on the modes the individual finds for functioning in a society marked by the markets, by coercion and by consumption. She is interested in design, architecture and contemporary city-planning and in carefully dissecting and revealing how these areas serve a capitalist system to mould, define and control our experiences in public spaces, especially in non-places, which appear in her works as frozen landscapes where the remains, the waste of our consumer activity, modulate us with their neutral qualities intrinsic to the global, post modern life that is aided and abetted by us.

Pablo Ruiz Picasso

Málaga, España / *Spain*, 1881 – Mougins,

Francia / *France*, 1973.

Además de pintor, dibujante, escultor, grabador y ceramista, fue diseñador de escenografías y figurines, escritor y poeta, incluso actor y director de cine; y fue un hombre profundamente implicado con su tiempo. Su obra marcó de modo determinante los derroteros del arte del siglo XX. Con formación académica y depurado oficio, tras un inicio realista y simbolista, Picasso comienza a someter todo a examen para proceder a la crítica del mundo que le

rodea y liberarse plásticamente. Así, tras la miseria y soledad del *Período azul* y las gráciles escenas de circo del *Período rosa*, llegarían su interés por el arte egipcio y la escultura arcaica y, en 1907, la escultura africana, Cézanne y El Greco, Braque y Rousseau conducirían a *Les Demoiselles de Avignon*. En 1909 inició el Cubismo analítico, una de sus principales aportaciones a la historia del arte por su cuestionamiento del artista, su desjerarquización de géneros y materiales, su dominio de lo cerebral y la reformulación de la relación figura-fondo. Siguiéron los collages, *papiers collés*, *assamblages* y el cubismo sintético. A partir de 1914, el espacio y la forma se transformaron poéticamente según una infinidad de técnicas que fueron del puntillismo a la abstracción, de la forma orgánica a la adición de objetos, hasta que los años veinte trajeron un retorno a la figura, monumental y escultórica, y los años cuarenta la mirada grave y la tristeza realista que la guerra suscitó. Desde los años cincuenta hasta su fallecimiento continuó ampliando o retomando técnicas, asuntos, estilos, en los que la incesante relectura de todas esas referencias de la historia del arte (*Las Meninas*, *Le déjeuner sur l'herbe* o el tema del pintor y la modelo, entre otros) jugó un papel central. En estas series se acentúa la oposición presente en toda su obra entre erotismo y muerte.

In addition to being a painter, drawer, sculptor, engraver and ceramics artist, he was a set and costume designer, writer and poet, not to mention film actor and director, and he was a man profoundly committed to his times. His oeuvre made a huge impact on twentieth century art movements. With his academic training and refined craftsmanship, following an early realist and symbolist stage, Picasso began to subject everything to careful examination in order to proceed to criticize the world around him and to unfetter his art. Thus, after the miserable, loneliness of his "Blue Period" and the graceful circus scenes of his "Rose Period", he became interested in Egyptian and archaic sculpture, and in 1907 in African sculpture, Cézanne and El Greco, Braque and Rosseau, which would eventually result in his Les Demoiselles de Avignon. In 1909 he launched analytical cubism, one of his main contri-

butions to the History of Art due to its questioning of the artist, its de-heirarchization of genres and materials, its control of the cerebral and the reformulation of the figure-background relationship. This was followed by collages, papiers collés, assemblages and synthetic cubism. In 1914, space and form poetically transformed themselves according to his use of countless techniques which went from pointillism to abstraction, from organic forms to the addition of objects, until the twenties brought a return to the figure, monumental and sculptural, and in the forties the War aroused serious views and sorrowful realism. From the fifties until his death he continued expanding and reworking techniques, subjects, styles in which an incessant reinterpretation of key works in the History of Art (Las Meninas or Le déjeuner sur l'herbe, or the subject of the painter and his model) played a crucial role. In these suites the opposition between eroticism and death that can be found in his entire oeuvre comes to the fore.

Jaume Plensa

Barcelona, España / Spain, 1955.

Vive y trabaja en Barcelona y París / Lives and works in Barcelona and Paris.

Formado en Barcelona, la consistencia y singularidad de la obra desarrollada desde los ochenta le ha convertido en figura prominente de la escultura internacional. El interés por lo ancestral y por aspectos de volumen y tensión, conducidos por materiales como el hierro fundido, dio paso a la atención hacia aspectos más inmateriales que se expresaban a través de soportes más leves y sutiles: cristal, resina, agua, luz, sonido... Su escultura deriva de lo poético y es concebida como materialización de la idea y del lenguaje, lo que le lleva a pensar el espacio y la materia en términos de energía y a materializar sus emociones mediante la dualidad constante de conceptos (presencia/ausencia, material/inmaterial). En este contexto la dimensión temporal se torna central, el silencio es presencia potente y la fuerza formal una llamada al tacto y la interacción.

Educated in Barcelona, the consistency and singularity of the work he has produced since the eighties brought him to international prominence in the genre of sculpture. His concern about the ancestral and about aspects of volume and tension, channelled through materials such as wrought iron, led subsequently to his paying attention to more immaterial qualities which are expressed by means of progressively lighter and subtler supports: glass, resin, water; light, language... His poetically derived sculpture is conceived as a materialization of ideas and language, and in this way he explores space and matter in terms of energy and sheds light on its emotions by means of a constant duality of concepts (presence/absence, material/immaterial). In this context, time becomes central, silence a powerful ingredient, and formal strength an appeal to touch and interact.

Sigmar Polke

Oels, Polonia / Poland, 1941—Colonia / Cologne, Alemania / Germany, 2010.

Tránsfuga de la Alemania Oriental, con 12 años se instaló en Düsseldorf, donde contactó con Konrad Lueg y Gerhard Richter, con quienes creó Realismo Capitalista, conoció a Joseph Beuys y el movimiento Fluxus y estuvo atento a los logros del pop y el conceptual. Desde entonces es consciente de que la realidad es una construcción, plausible de ser usada y manipulada, y de que, siendo el arte un medio para cuestionar ideas, la representación está limitada y la pintura es un objeto de engaño. De ahí el sentido crítico con que aborda la noción de imagen y su empeño en revelar los dispositivos del cuadro, su estructura material. De ahí también sus juegos de contaminación, superposición y contigüidad, su saturación icónica, sus peculiaridades espaciales y perceptivas, los procesos químicos de los materiales, su uso del reverso y, sobre todo, su ironía. La pintura con él se transforma en un devenir que se resiste a un sentido cerrado.

He was an Eastern German escapee who settled in Düsseldorf at the age of 12. Subsequently, he came

into contact with Konrad Lueg and Gerhard Richter—with whom he created Capitalist Realism—met Joseph Beuys and the Fluxus movement, and also paid close attention to the achievements of pop art and conceptual art. From this time onwards he was aware that reality is a construct, one that may be exploited and manipulated, and since art is a medium for questioning ideas, representation is therefore limited and painting is a device of deceit. This gave rise to the critical quality he employed when tackling the notion of the image and his endeavour to reveal painting's inner workings, its material structure. This also led to his playing with infectivity, superimposing and nearness, iconic saturation, spatial and perceptive peculiarities, the chemical processes of the materials, his use of the reverse and, most importantly, his humour. In his hands painting was transformed into a potential which struggles against becoming fixed.

Liliana Porter

Buenos Aires, Argentina, 1941.

Vive y trabaja en Nueva York / Lives and works in New York.

Tras formarse en Buenos Aires y Ciudad de México, la artista se estableció en Nueva York en 1964. Allí ha desarrollado una singular obra caracterizada por la creación de micronarrativas constituidas a modo de escenas teatrales, que tienen su correspondiente investigación en otros soportes como pintura, dibujo, collage, fotografía o vídeo. En ellas, los personajes, representaciones ya existentes, se muestran en inesperadas combinaciones y circunstancias, unas veces hilarantes, otras patéticas, y se debaten entre la banalidad y la posibilidad de sentido. Desde una relación de familiaridad, convierten al espectador en parte de la ficción, en el encargado de continuar el juego de la representación. Así, desde lo literal, levanta un pensamiento retórico que tiene como referentes a Borges y Carrol, por un lado, y a Magritte, por otro, y desde ahí, sus ficciones se erigen en comentarios visuales, ni redentores ni denunciatorios, sobre la condición humana.

After training in Buenos Aires and Mexico City, the artist settled in New York in 1964. Here she developed her singular oeuvre characterized by inventing micro-narratives built in the manner of theatrical scenes, which are supplemented by further explorations in other media such as painting, drawing, collage, photography and video. In them her characters, based on already existing representations, are shown in unexpected combinations and circumstances, alternately hilarious and pathetic, and their discussions deal with banality and the possibility of finding sense. This familiar relationship turns the viewer into part of the fiction, into the person in control of continuing the game of enactment. Accordingly, a rhetorical thought arises from the literalness which has echoes of Borges and Carroll, on the one hand, and of Magritte, on the other, and in this manner her fictions are erected as visual commentaries about the human condition, neither redeeming nor denunciatory.

Ad Reinhardt

Nueva York / New York, EE.UU. / USA, 1913–1967.

Formado en Historia del Arte en Columbia, donde fue alumno de Meyer Schapiro, y en pintura en la American Artists School, contactó con el grupo AAA (Artistas Abstractos Americanos), del que formaban parte Pollock, Rothko y de Kooning. El estilo geométrico de su obra en los años treinta, inspirado en el Cubismo y el Neoplasticismo, crece en complejidad a principios de los cuarenta, con formas precisas y un dominio de lo lineal. El rechazo del biomorfismo, la emoción y el culto a la individualidad, junto al contacto con Joseph Albers, propiciará el paso a las estructuras reticuladas y a la paleta monocromática en gamas de azul y rojo, que culminarán en la serie *Black Paintings* (exclusivas entre 1956-1967). Esta serie—lienzos negros con sutiles gradaciones tonales casi imperceptibles, con la luz como cualidad immanente y sin rastro de la mano del artista—representa la consecución de su proyecto de culminar la tradición abstracta a través de la negación: «pintura pura, abstracta, no-ob-

jetiva, sin tiempo ni espacio, sin cambio, no relacional, desinteresada».

Studied History of Art at Columbia University, where he was a student of Meyer Schapiro, and Painting at the American Artists School. He became a member of the AAA (Abstract American Artists) group, among whose other members were Pollock, Rothko and de Kooning. The geometric style of his work in the thirties, inspired by Cubism and Neo-plasticism, grew more complex at the beginning of the forties, with precise forms and a mastery of the linear. His rejection of biomorphism, emotions and individual worship, together with his meeting Joseph Albers, brought about his shift to reticulated structures and a monochromatic palette of blues and reds, which would culminate in his Black Paintings suite (made exclusively between 1956 and 1967). This suite—black canvases with subtle, virtually imperceptible tonal graduations, using light as an immanent quality and devoid of traces of the hand of the artist—represents the carrying out of his project to conclude the abstract tradition by means of negation: “a pure, abstract, non-objective, timeless, spaceless, changeless, relationless, disinterested painting”.

Jason Rhoades

Newcastle, EE.UU. / USA, 1965 – Los Ángeles / Los Angeles, EE.UU. / USA, 2006.

Rhoades pasa por varios centros antes de acabar su formación en la Universidad de California (1993). Aclamado como uno de los más prometedores artistas norteamericanos, encontró su lugar dentro de la estética relacional que entiende la obra como dispositivo generador de relaciones e intercambio. Mezclando cuestiones de fe, sexualidad y exceso de consumo y referencias filosóficas, populares, pornográficas, místicas y fetichistas, Rhoades crea enormes instalaciones en las que el reciclaje es proceso, la saturación caótica es recurso visual y la precisión es método. Con ellas se interroga sobre las condiciones en las cuales el arte es posible, así como sobre el rol del artista y la obra. El especta-

dor adopta el papel de lector activo y aporta datos, voz y experiencia durante los happenings y fiestas organizadas por Rhoades, y que después son incorporados a la obra. Trabajó frecuentemente en colaboración con Paul McCarthy.

Rhoades attended various educational centres before completing his training at the University of California (1993). Acclaimed as one of the most promising American artists, he found his place within the relational aesthetic that understands the work as a mechanism that generates relationships and exchanges. Combining issues of faith, sexuality and excess consumption with philosophical, popular, pornographic, mystical and fetishistic references, Rhoades created enormous installations in which recycling is a process, chaotic saturation is a visual device and precision is the method. With such works he raised questions about the conditions under which art is possible and about the role of the artist and work. The viewer adopts the role of active reader, contributing data, voice and experience during the happenings and parties organized by Rhoades. These contributions were subsequently incorporated into the work.

Gerhard Richter

Dresde / Dresden, Alemania / Germany, 1932.
Vive y trabaja en Colonia / Lives and works in Cologne.

Tras una formación inicial en la Academia de Arte de Dresde, en 1961 se traslada a Düsseldorf. Aquí entra en contacto con Konrad Lueg y Sigmar Polke (junto a ellos crea Realismo Capitalista), con Beuys y el movimiento Fluxus y conoce y recibe la influencia del pop y del arte conceptual, siempre desde una postura crítica de relectura. Desde entonces ha procedido a un singular análisis de la naturaleza de lo pictórico para devolver la pintura a la pintura, a su proceso, que ha sido determinante para los posteriores desarrollos de este género. Todos los medios y todos los estilos son para él válidos y cohabitan en su obra: abstracción y figuración, fotografía y pintura, releyendo movimientos y desconstruyendo

medios como vía para enfrentarse a la crisis de la noción clásica de la representación.

After his initial training at the Dresden Art Academy, in 1961 he moved to Düsseldorf. Here he came into contact with Konrad Lueg and Sigmar Polke—with whom he created Capitalist Realism—met Joseph Beuys and the Fluxus movement, and also paid close attention to the achievements of pop art and conceptual art, invariably from a critical standpoint of reinterpretation. Since then he has embarked upon a singular analysis of the nature of the pictorial in an attempt to return painting to painting, and to its process, which has been vital for subsequent developments of the genre. All media and all styles are valid for him and coexist together in his work: abstraction and figuration, photography and painting, reinterpreting movements and deconstructing mediums as vehicles to confront the classical notion of representation.

Thomas Ruff

Harmersbach, Alemania / Germany, 1958.
Vive y trabaja en Düsseldorf / Lives and works in Düsseldorf.

Mientras estudia con Bernd y Hilla Becher en la Kunstakademie Düsseldorf (1977-1985), inicia la des- construcción de los diferentes géneros fotográficos. Como asuntos centrales de su obra, la incapacidad de la fotografía para representar más allá de la superficie de las cosas, la proliferación, distribución y recepción de imágenes en la era digital actual, así como su respectiva degeneración y abstracción y los efectos de ello en la memoria colectiva. Fotografía desde interiores domésticos y exteriores de viviendas sociales, propias de la arquitectura alemana de posguerra, hasta retratos de personajes anónimos y de su entorno, en gran formato y escrupuloso acabado, pasando por visiones nocturnas relacionadas con las imágenes televisivas de la Guerra del Golfo e imágenes pornográficas extraídas de periódicos y de internet que amplía y altera a escala gigante.

While studying with Bernd and Hilla Becher at the Kunstakademie Düsseldorf (1977-1985), Ruff began a deconstruction of the various photographic genres. The central issues in his work include photography's inability to represent beyond the surface of things; the problem of the proliferation, distribution and reception of images in the digital age; and the degeneration and abstraction of images and the effects of this phenomenon on collective memory. Ruff's photographs range from domestic interiors and exteriors to social housing typical of post-war Germany and large-format, anonymous portraits with a high degree of finish, in addition to nocturnal scenes related to television images of the Gulf War and pornographic images taken from newspapers and the internet that the artist blows up to a giant scale.

Karin Sander

Bensberg, Alemania / Germany, 1957.

Vive y trabaja entre Berlín y Zúrich / *Lives and works in Berlin and Zurich.*

Formada en Stuttgart y Nueva York, destaca por un trabajo conceptual centrado en las relaciones que establecen entre sí las obras de arte, las instituciones y los públicos, mientras examina críticamente el proceso creativo. Sutilidad, precisión intelectual y meticulosa ejecución presiden su obra, independientemente del medio utilizado (instalación, escultura, fotografía, propuestas de arte-naturaleza, piezas sonoras o nuevas tecnologías). Con frecuencia da primacía a la apropiación y transformación sobre la creación, e incluso rechaza su propia intervención en la obra. Ese interés por el lugar de intersección entre el arte y la esfera pública procura potenciar la actividad del espectador y se procesa a través de una austeridad minimalista y del diálogo entre repetición seriada y objeto único, entre sistema y casualidad, pensando la percepción como forma de conocimiento y de apropiación de lo real.

Trained in Stuttgart and New York, she is known for her conceptual work focussing on the relationships which works of art, institutions and the public

set up with each other, while critically examining the creative process. Subtlety, intellectual preciseness and meticulous execution preside over her work, independent of the media employed (installation, sculpture, photography, art-nature projects, sound pieces and new technologies). She frequently places more emphasis on appropriation and transformation than on creation, and she even rejects personally intervening in the work. Her concern about the meeting place between art and the public realm strives to stimulate the viewer's activity, and she accomplished this by means of a minimalistic austerity and a dialogue between serial repetition and unique object, between the systematic and the random, regarding perception as a form of knowledge and appropriation of the real.

Julião Sarmiento

Lisboa / Lisbon, Portugal, 1948.

Vive y trabaja en Estoril, Portugal / *Lives and works in Estoril, Portugal.*

Formado en Arquitectura, comienza su trayectoria artística en los años setenta, dentro de una corriente conceptual que en la década siguiente abandonará para adentrarse en las nuevas corrientes pictóricas. Independientemente de las transformaciones y de la diversidad de soportes usados en su obra (fotografía, cine, vídeo, pintura...), ésta mantiene siempre una coherencia que hace del deseo, de las cuestiones físicas y de las relaciones que lo rodean el centro de su producción. En los ochenta su obra se introduce en los circuitos internacionales de un modo que carece de precedentes en Portugal, participando en las Documenta 7 y 8 de Kassel (1982 y 1987) y en la Bienal de Venecia (1997 y 2001).

Sarmiento trained in architecture then began his artistic career in the 1970s within a conceptual framework that he abandoned in the following decade to focus on new trends in painting. Aside from the transformations and variety of supports evident in his output – photography, film, painting and printmaking – his work has maintained a coherence in which desire and the physical and relational is-

sues that surround it are the focus of his production. In the 1980s he achieved unprecedented international recognition for a Portuguese artist, participating in Documenta 7 and 8, Kassel (1982 and 1987), and in the Venice Biennial (1997 and 2001).

Antonio Saura

Huesca, España / Spain, 1930–Cuenca, España / Spain, 1998.

En 1947 empieza a pintar bajo el signo de Miró, Arp y Tanguy, persiguiendo la representación automática de paisajes del inconsciente, en consonancia con los surrealistas de posguerra. Pero, progresivamente, su pintura se hace más experimental y gestual, a la vez que más reducida cromáticamente. Recurre al *grattage*, la *action painting* y el tachismo, introduciendo en España el lenguaje del Expresionismo Abstracto. Pronto aparece una desgarrada figuración y en 1956 se consolida en un informalismo inspirado por los acontecimientos dramáticos de Madrid que traduce con la austeridad del blanco y el negro. En 1957 es cofundador del grupo El Paso y en 1960 integra Estampa Popular. Durante estos años su obra es más vehemente e intensa y evidencia la influencia de la pintura española del Siglo de Oro, los maestros flamencos, Goya y Picasso. Cuando retoma la pintura (entre 1964-1982 se dedicó al soporte papel), se afianza en esas figuras distorsionadas por trazos violentos que deforman simbólicamente temas de la pintura clásica o iconos modernos.

He began to paint in 1947 under the influence of Miró, Arp and Tanguy, seeking the automatic depiction of the landscapes of the unconscious, in accordance with the approach of the postwar Surrealists. However, his painting became progressively more experimental and gestural, and his range of colours more reduced. He started to employ grattage, action painting and tachisme, introducing the vocabulary of Abstract Expressionism to Spain. Soon a broken kind of figurative painting came to the fore and in 1956 he settled with an informal style inspired by dramatic events in Madrid which translated into austere black and white. In 1957 he

co-founded El Paso and in 1960 he joined Estampa Popular. In this period his work was at its most vehement and intense and it displays the influence of the Golden Age of Spanish painting, of the Flemish Masters and of Goya and Picasso. When he returned to painting (from 1964-1982 he chose to work on paper) he relied on distorted figures expressed in violent brush-strokes that symbolically deform both classical painting's subject matter and modern-day icons.

David Shrigley

Macclesfield, Reino Unido / UK, 1968.

Vive y trabaja en Glasgow / Lives and works in Glasgow.

Estudió arte y diseño en Leicestershire (1987) y *environmental art* en la Glasgow School of Art (1988-1991), y aunque se ha valido de medios muy diversos: escultura, fotografía, grabado, animación, ha sido la irreverencia y singularidad de sus dibujos las que le han tornado internacionalmente conocido. Con ellas ha impregnado también sus esculturas y piezas sonoras recientes. Sus dibujos se transforman en el terreno de la existencia humana, aquí privada de normas y convenciones, hilarante y, a veces, oscura. La irreverencia y crueldad de sus asociales personajes y la naturaleza de fantasía o pesadilla de sus escenas, orientadas por un principio de economía, parecen no ser los adecuados para abordar grandes temas, pero es precisamente en ellos donde el humor de Shrigley encuentra un campo más fecundo: la muerte, la miseria, aunque también todo aquello que solemos ignorar por su banalidad o su bajeza.

Studied Art and Design in Leicestershire (1987) and Environmental Art the Glasgow School of Art (1988-1991) and despite having worked successfully in variety of media—sculpture, photography, engravings and animation—it is the irreverence and singularity of his drawings that have earned him international acclaim. He has also impregnated his recent sculptures and sound pieces with these qualities. His drawings transform the realm of human

existence, stripped of norms and conventions, hilarious and, on occasions, quite sinister. The irreverence and cruelty of his asocial characters and the fantasy or nightmarish quality of his scenes guided by economic principles would seem inapt for dealing with the big issues, but it is precisely on this kind of subject that Shrigley's humour finds its most fertile ground: death, misery, and all the other things we tend to overlook due to their insignificance or baseness.

Montserrat Soto

Barcelona, España/Spain, 1961.

Vive y trabaja en Barcelona / *Lives and works in Barcelona.*

Se forma en pintura en la Escuela Massana de Barcelona y en la École des Beaux Arts de Grenoble (1990-1991), pero su interés se dirigió hacia la fotografía, que se ha convertido, junto al video, en su principal herramienta de trabajo. Como dispositivos visuales de gran intensidad que se valen de perspectivas, ilusiones ópticas y pequeñas intervenciones digitales, sus fotografías se ofrecen como una construcción. En ellas el espectador es invitado a adentrarse, ya sea para recorrer los espacios y entornos del arte, públicos o privados, de los que nos desvela sus mecanismos internos, ya para lanzarnos al paisaje abierto, natural o urbano, desnudo de figuras pero pleno de humanidad, donde naturaleza y cultura se enfrentan. Los procesos de creación y de transmisión del arte han sido también recientemente objeto de su atención.

Soto trained in painting at the Escola Massana in Barcelona and at the École des Beaux-Arts in Grenoble (1990–1991), but then turned to photography, which, along with video, has become her principal medium. Her strikingly intense images make use of perspectival views, optical illusions and a limited degree of digital intervention. They constitute constructions into which the viewer is invited to enter, either to move around the spaces and settings of public and private art—whose internal mechanisms she reveals—, or to move out into the open

landscape—natural or urban—, which is devoid of figures but redolent of humanity and in which nature and culture confront each other. More recently, creative processes and the transmission of art have also been the subject of interest in her work.

Walter Stöhrer

Stuttgart, Alemania/ Germany, 1937–Scholderup, Alemania/ Germany, 2000.

En 1959 dejó Karlsruhe, donde realizó sus estudios y protagonizó el movimiento de la Nueva Figuración, para trasladarse a Berlín. Exponente de la pintura gestual, pertenece a ese grupo de artistas que piensa la pintura como acontecimiento total y acto físico que comienza ya en la muñeca, en el gesto trazado en el aire, tan importante como la impronta que deja en el lienzo. Explora las posibilidades de la pintura en un gesto impulsivo, en vórtices de cromatismo potente, en formas que se disuelven y se transforman en otras nuevas en un fluir continuo: la perpetua transformación de nuestra existencia. En su pintura, ese campo de tensiones en que el artista se implica, la literatura adquiere un papel decisivo y no se limita a la evidente participación como elemento plástico o como título, sino que es precisamente en el encuentro con la literatura donde reside la génesis de su pintura.

In 1959 he left Karlsruhe, where he had studied and become one of the leading practitioners of the New Figuration movement, to settle in Berlin. An exponent of action painting, he belonged to a group of artists who viewed painting as a total event making the physical act which already begins in the wrist, in the gesture drawn in the air, as important as the mark it leaves on the canvas. He explored the possibilities of painting in impulsive gestures, in vortices of potent chromaticism, in forms that dissolve and transform into new ones in a continual flow: the perpetual transformation of our existence. In his paintings, in this territory of tensions the artist engages with, literature plays a crucial role and not just limited to its evident involvement as a plastic device or as a title, since the

genesis of his painting lies precisely in this encounter with literature.

Antoni Tàpies

Barcelona, España / Spain, 1923–2012.

Comienza realizando retratos realistas y después collages más expresionistas, en los que la materia y el objeto cotidiano cobran importancia, y cultivando una gran admiración por el existencialismo y la filosofía zen, fundamentales en su trabajo posterior. A finales de los años cuarenta la fascinación por Miró, Klee y Ernst le conduce hacia dibujos de naturaleza mágica, muy próxima al Surrealismo y común a otros artistas del grupo Dau al Set, del que fue cofundador. En 1950, conoce en París el Art Autre, lo que provoca un giro radical en su obra que le lleva a abandonar el Surrealismo en 1952 y a adquirir el personal lenguaje que haría de él una figura central del arte internacional. Desde entonces, creación y destrucción conviven en su obra a través de un exaltado tratamiento de la materia, textural y denso, vehiculado por un hacer impulsivo y reflexivo a la vez, que propicia una experiencia turbadora, donde la angustia y el lirismo se dan la mano. A lo largo de toda su carrera su proyecto artístico aunó la experimentación plástica con el compromiso social y una reflexión trascendente sobre la relación del ser humano con el universo.

His early works were mainly realist portraits, subsequently he produced more expressionistic collages in which the materials and everyday objects became important, and in his later work his great admiration for existentialism and Zen philosophy would come to the fore. At the end of the forties his fascination with Miró, Klee and Ernst led him to produce some magicist style paintings, closely linked to Surrealism and to be found in other artists of the Dau al Set group that he had co-founded. In 1950, he became familiar in Paris with Art Autre, which brought about a radical shift in his work that led to his abandoning Surrealism in 1952 and developing a personal language that would turn him into a leading international artist. Since then, cre-

ation and destruction live side by side in his work distinguished by his refined treatment of his materials—textured and dense—and channelled through his simultaneously impulsive and thoughtful approach that evokes a disturbing experience, combining anxiety and lyricism. Throughout his entire career his art united artistic experimentation with social commitment and with a transcendental view of humankind's relation to the universe.

Frank Thiel

Kleinmachnow, Alemania / Germany, 1966.

Vive y trabaja en Berlín / Lives and works in Berlin.

Se trasladó desde Alemania Oriental al Berlín Occidental en 1985 y allí se formó en fotografía entre 1987-1989. Su interés por el surgimiento de un nuevo espacio político dentro de las estructuras urbanas lo han llevado desde 1995 a documentar e interpretar la arquitectura y urbanismo de Berlín tras la caída del muro. Independientemente de las características de cada serie—panorámicas de gran formato de impresionante plasticidad pictórica, acercamiento de fachadas reticuladas donde el valor escultórico es notorio o, desde 2004, la focalización de detalles—, su obra exhibe una frialdad, pulcritud y precisión que resultan inquietantes. Sus motivos son reflejo y resultado del paso del tiempo y la memoria, temporalidad y cambio, de un cuerpo social en construcción, que van desgranando otros asuntos estéticos o sociopolíticos, como las relaciones de la fotografía con la pintura y la escultura o los sistemas de control social y la privatización del espacio público.

He moved from East Germany to West Germany in 1985 and studied photography there from 1987 to 1989. His interest in the emergence of a new political space inside urban structures encouraged him in 1995 to begin to document and interpret Berlin's architecture and city planning since the fall of the Wall. Regardless of the individual characteristics of each suite—whether large format panoramic views possessing a breath-taking pictorial plasticity, close-up reticular façades in which sculptural va-

lues are foremost, or, since 2004, the focalization of details—his works always exhibit a disturbing detachment, starkness and precision. His motifs are both a reflection and the upshot of the passing of time and memory, temporariness and change, of a social body under construction, which interconnect with other artistic or socio-political matters, such as the relationship of photography and painting and sculpture or the systems of social control and the privatisation of public space.

Barthélémy Togo

Camerún/ *Cameroon*, 1967.

Vive y trabaja entre París, Bandjoun (Camerún) y Nueva York/ *Lives and works in Paris, Bandjoun (Cameroon) and New York*.

Artista de la diáspora africana, estudió escultura en Costa de Marfil y completó su formación en Grenoble y Düsseldorf, abriéndose a la fotografía, el ordenador, el vídeo y la performance. Su experiencia vital y cultural a caballo entre culturas tiene un claro reflejo en su discurso, que adopta como ejes articuladores la identidad, el exilio, la emigración, la política africana, el género, la mezcla cultural, las fronteras políticas y económicas y los límites individuales que imponen. Todos entendidos como territorios potenciales de conflicto y desigualdad y abordados desde su propia experiencia vital, desde su pasado y su presente. A partir de ahí erige un cuerpo de obra transcultural, cruel y bello, dotado de cierto sentido teatral en el que el artista espera que el espectador tome parte.

An artist of the African Diaspora, he studied sculpture in the Ivory Coast and completed his education in Grenoble and Düsseldorf, embracing photography, computers, video and performance. His life experience and cultural background straddling two cultures is clearly reflected in his discourse whose central axes are identity, exile, emigration, African politics, gender, cultural intermixture, and the political and economical frontiers and the limits they impose on individuals. All of these factors are seen as potential areas of conflict and inequality

and are broached from his personal experience, from his past to his present. Out of this he erects a transcultural, cruel and beautiful oeuvre, infused with a certain sense of theatricality in which the artist hopes the spectator will take part.

Fatimah Tuggar

Kaduna, Nigeria, 1967.

Vive y trabaja en Memphis, Tennessee, EE.UU./ *Lives and works in Memphis, Tennessee, USA*.

De origen africano, su formación es occidental: estudió en la Blackheath School of Art de Londres, el Kansas City Art Institute y la Yale University. Esta doble pertenencia ha dirigido sus intereses artísticos llevándola a explorar el impacto de la tecnología y los *media* en las realidades local y global y sus implicaciones culturales y sociales. Tuggar baraja ideas sobre raza, género y clase en el contexto poscolonial mediante la confrontación de imágenes, sonidos u objetos del Oeste de África y su equivalente americano, e intentando ir más allá de los contrastes obvios se centra en los matices; no juzgar, exponer. Collage y *assemblage*, montaje y yuxtaposición de fuentes muy diversas dan lugar en las fotografías, vídeos, objetos e instalaciones interactivas a imágenes híbridas que nos sorprenden, desasosiegan y alteran nuestras nociones de subjetividad y nuestros convencionales modos de mirar.

Although she is of African descent she received a western education at the Blackheath School of Art in London, the Kansas City Art Institute and Yale University. This split upbringing has governed her artistic concerns leading her to explore the impact of technology and the media on local and global situations and their social and cultural implications. Tuggar juggles with ideas such as race, gender and class in a post-colonial context by confronting images, sounds or objects from West Africa against their American equivalents and striving to go beyond the obvious contrasts to concentrate on more subtle nuances; simply evidencing them without passing judgement. Collage and assemblage, mon-

tage and juxtaposition, wide-ranging sources give rise in her photographs, videos, objects and interactive installations to hybrid images that surprise and unsettle us, altering our ideas about subjectivity and our conventional ways of seeing.

James Turrell

Los Ángeles / *Los Angeles*, EE.UU. / *USA*, 1943.

Vive y trabaja en Flagstaff, Arizona, EE.UU. / *Lives and works in Flagstaff, Arizona, USA.*

Su formación en Psicología y Matemáticas en el Pomona College, Claremont, completada con estudios de Bellas Artes, y su participación en el programa de investigación sobre fenómenos perceptivos con Robert Irwin y Edward Wortz (1968), en el LACMA, han sido determinantes para el desarrollo de su obra. Coincidiendo con las indagaciones del Light and Space Group, sus piezas de luz, inauguradas en 1966, adoptan la simplicidad como máxima y la luz como materia que amplifica y da forma a la percepción, sorprendiendo y desorientando la experiencia sensorial y alterando el espacio en una vivencia desestabilizadora y al mismo tiempo hipnótica. Con ello pretende inducir una conciencia de percepción, verse a uno mismo viendo, y comunicar sentimientos de trascendencia.

His education in Psychology and Mathematics at the Pomona College, Claremont, which he complemented with Fine Arts, and his participation in a Research Programme exploring perceptive phenomena at the LACMA with Robert Irwin and Edward Wortz (1968), were crucial factors in the development of his work. Coinciding with the explorations of the Light and Space Group, his own light pieces, inaugurated in 1966, employ simplicity as their main precept and light as a material to amplify and shape perception, surprising and disorienting the sensorial experience and altering the space with a destabilizing and, at the same time, hypnotic sensation which seeks to induce an awareness of perception—to watch oneself watching—and communicate relevant feelings.

Luc Tuymans

Amberes / *Antwerp*, Bélgica / *Belgium*, 1958.

Vive y trabaja en Amberes / *Lives and works in Antwerp.*

Formado en pintura y en Historia del Arte, se inicia como pintor gestual y colorista, pero el descubrimiento de Leon Spilliaert y su dedicación al cine (1981-1985) dejarían una impronta crucial en su nueva fase pictórica. Comienza entonces una investigación sobre la imagen y su percepción que, integrando elementos del lenguaje cinematográfico, opta por la simplicidad técnica y formal, de escasa policromía. Su pintura adquiere la transparencia de la acuarela y genera atmósferas nebulosas sobre espacios abstractizados y seductores. Desde un doble punto de partida: lo individual y lo colectivo, aborda momentos de la historia que marcaron nuestra memoria colectiva y que la sociedad quiere olvidar, pero también aspectos de la sociedad contemporánea, estados emocionales e incluso temas banales. Sus referencias, escenas aisladas tomadas de la fotografía, la televisión y el cine, son depuradas de lo anecdótico y presentadas en fragmentos ambiguos que ofrecen una representación parcial y subjetiva, generadora de tensión y angustia.

He studied Painting and History of Art and his early works were highly colourful gestural paintings, until discovering the film work of Leon Spilliaert (1981-1985), which would leave a crucial impression on his new pictorial phase. Thus he began to explore the image and its perception which, combining features of film language, opted for technical and stylistic simplicity, employing the limited polychromy provided by the transparency of watercolours and generating blurred atmospheres around abstracted, appealing spaces. Taking a two-headed point of departure—the collective and the individual—he tackles historical moments that have marked our collective memory and which society wants to forget, but also aspects of contemporary society, emotional moods and even very ordinary subjects. The anecdotal quality of his sources, isolated scenes taken from photographs, television or film, is stripped away and presented

as ambiguous fragments offering a partial and subjective representation where tension and anxiety are built up.

Darío Urzay

Bilbao, España / *Spain*, 1958.

Vive y trabaja en Bilbao / *Lives and works in Bilbao*.

Urzay es licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (1982), centro del que fue profesor durante cinco años. Tras una estancia en Londres, vivió en Nueva York entre 1989 y 1999, año en que regresa a Bilbao. Su obra reflexiona sobre el sentido y la experiencia de la representación y las posibilidades que la pintura puede tener como lenguaje en el marco de la nueva cultura visual contemporánea. Para ello se vale de una práctica de la hibridación que mantiene a la pintura como principal objetivo y protagonista, pero la une a otras técnicas y procedimientos tecnológicos y digitales. Así concebida, su pintura exige del espectador una mirada corporeizada, una relación verdaderamente física con la que reelaborar y reconstruir las imágenes que le proponen.

Urzay graduated in Fine Arts at the University of The Basque Country (1982), where he subsequently worked as a professor for five years. After a stay in London, he lived in New York from 1989 to 1999, after which he returned to Bilbao. His work explores the meaning and the experience of representation and the possibilities painting offers as a language in the framework of new contemporary visual culture. To achieve this he employs a hybridised practice which maintains painting as its main objective and actor; but which unites it to other technological and digital techniques and procedures that, in the final outcome, demand an embodied view from the beholder; a truly physical relationship with which to redevelop and rebuild the images he proffers.

Mark Wallinger

Chigwell, Essex, Reino Unido / *UK*, 1959.

Vive y trabaja en Londres / *Lives and works in London*.

Figura prominente de la escena artística inglesa, realizó sus estudios en la Chelsea School of Art y en el Goldsmiths College. Se inició en la pintura pero pronto abarcó una amplia variedad de medios: escultura, instalación, fotografía, vídeo y performance. Considerado un artista intelectual y comprometido políticamente, ha cuestionado las tradiciones y valores de la sociedad inglesa, su sistema de clases, la espiritualidad institucionalizada y la erosión de las libertades civiles. Y lo ha hecho desde el escepticismo y la irreverencia. A menudo utiliza materiales ya existentes, procedentes de fuentes literarias, bíblicas y mitológicas, pero también de series de televisión, fotografías y vídeos de internet, e incluso se adopta a sí mismo como imagen y tema. Sus imágenes y acciones, en ocasiones absurdas o banales, están dotadas de una dimensión filosófica, que les abre posibilidades de trascendencia y lectura y remiten a cuestiones estéticas sobre el arte, su sentido y función.

A prominent figure on the London art scene, he studied at the Chelsea School of Art and at Goldsmiths College. He began as a painter, but soon started to work in a wide range of media: sculpture, installation, photography, video and performance. Regarded as a politically committed, intellectual artist, he has questioned the traditions and values of English society, its class system, institutionalized spirituality and the erosion of civil liberties. And he has done so in a sceptical and irreverent manner. He frequently uses already existing material taken from literary sources, the bible or myths, but also from television series, and Internet photographs and videos, and on occasions he even uses his own image and subject. His sometimes absurd and banal images and actions are infused with a philosophical aspect which opens them up to the possibilities of relevance and interpretation and they often deal with aesthetic matters: art, its meaning and purpose.

Lawrence Weiner

Nueva York / *New York*, EE.UU. / USA, 1942.

Vive y trabaja en Nueva York / *Lives and works in New York*.

Artista fundamental para entender algunos de los derroteros del arte después de los años sesenta, ha ejercido una influencia incuestionable como pionero en la utilización del lenguaje como material artístico. Tras graduarse, pasó por diferentes trabajos, recaló en la pintura y en 1968 su obra giró radicalmente hacia lo conceptual. Desde entonces, ha cuestionado las formas de exposición y distribución del arte y la obra de arte como objeto, empeñándose en la valoración de la idea por encima de su materialización física. Para ello, adoptó el lenguaje como «inmaterial materia» del arte, plasmando sus investigaciones en manifestaciones y formatos variados: libros, películas, vídeos, performances, piezas de sonido, papel o instalaciones de palabras en el espacio público o de exposición.

Weiner is a key artist for an understanding of some post-1960s trends in art and has exercised a clear influence as a pioneer in the use of language as an artistic medium. After graduating he took various jobs then turned to painting. In 1968 his work shifted radically towards conceptualism. From then on Weiner has questioned ways of exhibiting and distributing art and the work of art as object, concentrating on the importance of the idea rather than its physical manifestation. In order to do so he has adopted language as the "immaterial material" of art, giving form to his investigations via different modes of expression including books, films, videos, performance, sound pieces, works on paper and installations of words in public spaces or exhibitions.

Franz West

Viena / *Vienna*, Austria, 1947 – 2012.

En su juventud participa en algunos trabajos de los accionistas vieneses. De formación autodidacta, entre 1970 y 1973 realiza sus primeras obras sobre papel y desde 1974 experimenta con técnicas pro-

pias de las artes plásticas. Ese mismo año muestra su interés por el pensamiento de Freud y Lacan. Entre 1977 y 1982 estudió en la Academia de Artes Aplicadas de Viena con Bruno Gironcoli. Destaca sobre todo por sus *Adaptables* o *Pabstücker*, creados por primera vez a mediados de los setenta: objetos de manufactura no tecnológica, formalmente indefinidos, que exteriorizan obsesiones y flujos inconscientes y permiten la interacción del cuerpo del espectador. Desde 1985 destacan sus esculturas de muebles. Otros trabajos autónomos muestran un modelado informalista en papel maché, al que posteriormente se le aplica pintura. Sus obras replantean lo objetual como captación de entidades alternativas dentro de lo procesual y lo transitorio.

*In his youth he took part in some works by the Viennese actionists. A self-taught artist, from 1970 to 1973 he produced his first works on paper, and from 1974 he began to experiment with the techniques inherent to the plastic arts. That same year he started to show an interest in the thinking of Freud and Lacan. From 1977 to 1982 he studied at the Academy of Applied Arts Vienna with Bruno Gironcoli. He is known mainly for his *Adaptables* or *Pabstücker*—formally undefined, non-technologically manufactured objects exteriorizing unconscious obsessions and channels, specially designed for interaction with the spectator's body—which he created for the first time in the mid-seventies. In 1985 his furniture structures came to the fore. Other unrelated pieces show an informalistic type of modelling in papier-mâché, which he would later apply to painting too. His pieces reworked the found object as a way of capturing alternative entities within the processual and the transitory.*

Johannes Wohnseifer

Colonia / *Cologne*, Alemania / Germany, 1967.

Vive y trabaja en Colonia y Erftstadt, Alemania / *Lives and works in Cologne and Erftstadt, Germany*.

Desde sus pinturas iniciales hasta sus posteriores esculturas, instalaciones, piezas de pared o fotografías, Wohnseifer ha construido una obra en la

que el proceso adquiere un papel fundamental. Apoyándose en referencias y citas formales y textuales de la historia del arte y del diseño, de la historia, la publicidad y la cultura contemporáneas, excava en el pasado y las atrocidades que descansan en él (y cómo el arte las ha ignorado), alude a cuestiones de cultura corporativa y de identidad nacional o aborda las relaciones e influencias entre la vida real y la ficción en el seno de la cultura contemporánea y cómo, en ocasiones, se borra la línea que las divide. Todo sin dejar atrás una interrogación sobre el sistema de valores culturales definido y la posible recepción de su obra, que a menudo es difícil de descodificar.

From his early paintings to his later sculptures, installations, wall pieces and photographs, Wohnseifer has built an oeuvre in which the process plays a fundamental role. Using a structure of formal and textual references and quotes from the history of art and design, history, advertising and contemporary culture, he excavates the past and the atrocities that lie there (revealing the way art has ignored them), alludes to questions regarding corporative culture and national identity and tackles the relationships and influences between real life and fiction at the core of contemporary culture and the way in which, on occasions, the line separating the two is erased. In addition to all this he questions the system of accepted cultural values and the possible reception of his work, which is frequently difficult to decipher.

Erwin Wurm

Bruck der Mur, Austria, 1954.

Vive y trabaja en Viena y Limberg, Austria / *Lives and works in Vienna and Limberg, Austria.*

Estudió Historia del Arte en la Universidad de Graz, escultura en la Escuela Superior de Arte Descriptivo de Salzburgo y diseño en la Escuela Superior de Artes Aplicadas de Viena, donde es catedrático desde 2002. Con un acusado sentido del humor, el artista austríaco introduce una mirada crítica sobre los asuntos de la sociedad contemporánea y revisa el lenguaje escultórico ampliando sus domi-

nios mediante el cruce con la fotografía, el vídeo y la performance (del artista, actores o espectadores), la entrada de lo momentáneo, la alteración de cualidades y usos de los objetos y la posibilidad de que todo lo que le rodea pueda devenir en escultura.

He studied History of Art at the University of Graz, Sculpture at the Advanced School of Descriptive Art in Salzburg and Design at the Advanced School of Applied Arts in Vienna, where he is Chair since 2002. With a sharp sense of wit, the Austrian artist directs a critical view at the affairs of contemporary society and reviews sculptural language expanding its realm by crossing it with photography, video and performance (of the artist, actors and spectators) the introduction of the momentary, the alteration of uses and qualities of objects and the possibility that anything around him could end up as sculpture.

Iskender Yediler

Eskisehir, Turquía / Turkey, 1953.

Vive y trabaja en Berlín / *Lives and works in Berlin.*

Artista turco residente en Alemania desde 1961, se formó en Múnich y Düsseldorf y se movió en torno al círculo de Kippenberger, participando del escepticismo y la indiferencia que lo caracterizó. Su posición de no pertenencia al lugar donde trabaja le ha llevado a repensar cuestiones de identidad, autenticidad y tradición, desde una postura escéptica y distante, no exenta de humor. Y lo hace a través de esculturas hinchables que se expanden y reducen casi patéticamente, alterando no sólo su volumen y forma sino también el espacio en que se sitúan, al tiempo que reflexionan sobre el poder de esa nueva religión llamada consumo. Su técnica se amplía a materiales tradicionales con los que crea fragmentos sobredimensionados de imaginarias esculturas clásicas que, críticamente, empuñan al espectador en el dominio físico y en el cultural respecto a las culturas a las que remiten.

A Turkish artist who resides in Germany since 1961, he trained in Munich and Düsseldorf and he frequented Kippenberger's circle, sharing the sceptic-

ticism and indifference that characterized it. His stance of not belonging to the place where he works has led him to rethink questions concerning identity, authenticity and tradition, from a sceptical and detached point of view, not devoid of humour; by means of his inflatable sculptures which expand and shrink almost pathetically, altering not only their volume and shape, but also the space in which they are located, while at the same time exploring the theme of power of that new religion called consumerism. His technique embraces traditional materials with which he creates oversize fragments of imaginary classical sculptures that, critically, belittle the spectator in physical and cultural terms in comparison to the cultures they refer to.

Heimo Zobernig

Mauthen, Carinthia, Austria, 1958.

Vive y trabaja en Viena / Lives and works in Vienna.

Formado en Viena, entre 1977 y 1983, como otros artistas de su generación, respondió a la Wild New Painting con la sobriedad de medios y la objetividad de una abstracción que revisitaba los movimientos abstractos de vanguardia, el Minimalismo y el arte conceptual. En sus pinturas, esculturas, vídeos, performances e instalaciones trabaja desde una distancia calculada y con una inexpresiva ironía sobre la definición y el contexto del arte, sobre la exposición como acto artístico que se entreteteje con el contexto discursivo y local y sobre su propia imagen como artista. La ausencia de cualquier atisbo de trascendencia, la naturaleza híbrida de sus objetos (que une la autorreferencialidad y la autonomía escultóricas a la funcionalidad y la dimensión social que de ésta deriva) y la relación entre concepto y artefacto o entre signo y texto son algunos de los rasgos distintivos de su trabajo.

He trained in Vienna, from 1977 to 1983, and like many other painters of his generation he responded to the Wild New Painting with a simplicity of means and an abstract objectivity which revisited avant-garde abstract movements, minimalism and conceptual art. He applies a calculated detachment

to his work in painting, sculpture, video, performances and installations and treats subjects such as the definition and context of art, the exhibition as an artistic act with deadpan humour and interweaves them with their local and discursive context and with his own image as an image. The elimination of any trace of relevance, the composite nature of his objects—combining sculptural self-reference and independence with functionality and the social factor that arises from it—the relationship between concept and artefact, or between sign and text, are the distinctive hallmarks of his work.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAPHIE

Ignasi Aballí

- ABALLÍ, Ignasi. *Sin actividad = Sem actividade = Without Activity*. Madrid: La Fábrica, 2008.
- ABALLÍ, Ignasi. *Absens*. Bruxelles: Meessen de Clercq, 2008.
- ABALLÍ, Ignasi. *Sobre el color. Tratado en blanco y negro para su uso y aplicación*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2010.
- ABALLÍ, Ignasi. *Listados*. Bilbao: Belleza Infinita, 2011.
- MARÍ, Bartomeu et ál. *Ignasi Aballí. 0-24 H*. Porto: Museu Serralves; Barcelona: MACBA; Birmingham: Ikon Gallery, 2005.
- CLOT, Manel. *Ignasi Aballí. Tiempo*. Madrid: Galería Elba Benítez, 1991.
- CLOT, Manel. *Ignasi Aballí. Desapariciones*. Madrid: MNCARS, 2002.
- LATITUDES; ABALLÍ, Ignasi. *Nothing, or Something*. Beijing: Today Art Museum, 2009.
- TORRES, David G. *Nada-para-ver. Ignasi Aballí*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander, 2004.

Pep Agut

- AGUT, Pep. *Pep Agut*. Lisboa: Galeria Graça Fonseca, 1990.
- AGUT, Pep. *Pep Agut*. Barcelona: Galeria Antoni Estrany, 1990.
- BREA, José Luis et ál. *Pep Agut. Als actors secundaris*. Barcelona: MACBA, 2000.
- PRÉVOST, Jean-Marc et ál. *Carceri-Jardins publics. Pep Agut*. Montpellier: Musée Départemental de Rochechouart et Frac Languedoc-Roussillon, 1999.

Doug Aitken

- AITKEN, Doug. *Doug Aitken: A-Z book (Fractals)*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2002.
- AITKEN, Doug. *Doug Aitken. Alpha*. Paris: Musée d'art moderne, 2005.
- AITKEN, Doug Ed. *Doug Aitken: The Idea of the West*. Los Angeles: MoCA; Zürich: JRP Ringier, 2010.
- BIESENBACH, Klaus; ELEEY, Peter; AITKEN, Doug. *Doug Aitken: Sleepwalkers*. New York: MoMA, 2007.
- BIRNBAUM, Daniel; SHARO, Amanda; HEISER, Jörg. *Doug Aitken*. London: Phaidon, 2001.
- DANIEL, Noel Ed. *Broken screen: 26 conversations with Doug Aitken: expanding the image, breaking the narrative*. New York: D.A.P., 2006.
- GILI, Marta; MARTÍNEZ, Chus; GUZIK, Jon Alain. *Doug Aitken. We're safe as long as everything is moving*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 2004.
- HEISER, Jörg et ál. *Doug Aitken. Notes for new religions, notes for no religions*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001.
- JACOBSON, Heidi Zuckerman. *Doug Aitken: 99 Cent Dreams*. Aspen: Aspen Art Press, 2008.
- KUIPERS, Dean. *Doug Aitken: Diamond Sea*. London: Book Works, 1998.

Helena Almeida

- CARLOS, Isabel; VANDERLINDEN, Barbara. *Helena Almeida*. Milano: Electa, 1997.
- CARLOS, Isabel; PHELAN, Peggy. *InTus: Helena Almeida*. Lisboa: Instituto das Artes-Ministério da Cultura, 2005.
- CARLOS, Isabel; ALMEIDA, Helena. *Helena Almeida*

habla con Isabel de Carlos. Madrid: La fábrica, 2007.
 CARLOS, Isabel. *Helena Almeida: Tela rosa para vestir*. Madrid: Fundación Telefónica, 2008.
 CORRAL, María de et ál. *Helena Almeida*. Santiago de Compostela: CGAC; Badajoz: MEIAC, 2000.
 FRANÇA, José-Augusto; SOUSA, Ernesto de. *Helena Almeida*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
 MOLINA, Ángela. *Helena Almeida: aprender a ver = Learning to See*. Porto: Mimesis, 2005.
 PERNES, Fernando; MOLDER, Maria Filomena; SOUSA, Ernesto de. *Helena Almeida: Dramatis persona, variações e fuga sobre um corpo*. Porto: Fundação de Serralves, 1996.
 SARDO, Delfim. *Helena Almeida*. Lisboa: CCB, 2004.
 SARDO, Delfim. *Caderno de Campo*. Lisboa: Galeria Filomena Soares, 2006.

Nobuyoshi Araki

AMMANN, Jean-Christophe; RECH, Almine. *Araki Mythologie: Nobuyoshi Araki; Nobuyoshi Araki and Japan*. Paris: Images Modernes, 2001.
 ARAKI, Nobuyoshi. *Araki: viaggio sentimentale*. Prato: Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 2000.
 ARAKI, Nobuyoshi. *Dirty Pretty Things. Nobuyoshi Araki*. Brooklyn: Powerhouse Books, 2006.
 ARAKI, Nobuyoshi. *Araki*. Köln: Taschen, 2007.
 ARAKI, Nobuyoshi. *2THESKY my Ender*. Tokyo: Shinchosha, 2009.
 ISHIHAMA, Toshine. *Araki by Araki: The Photographer's Personal Selection, 1963-2002*. Tokyo: Kodansha International, 2003.
 JOUFFROY, Alain. *Araki*. London: Thames and Hudson, 2007.
 MAGGIA, Filippo. *Araki Gold*. Milano: Skira, 2008.
 MIKI, Akiko; ISSHIKI, Yoshiko; SATO, Tomoko. *Araki: Self, Life, Death. Nobuyoshi Araki*. London: Phaidon, 2005.
 ZDENEK, Felix; ZIEGLER, Ulf Erdmann. *Nobuyoshi Araki: Shijo: Tokyo – Markt der Gefühle*. Hamburg: Edition Stemmlé, 1998.

David Austen

AUSTEN, David. *David Austen: Objects and Images from the Edge of the World*. Ipswich: Ipswich Borough Council, 2001.

AUSTEN, David. *Green Electric Morning*. Edinburgh: Ingleby Gallery, 2006.
 CHARITY, Ruth; DALY, Amanda. *David Austen: Painting and Works on Paper*. Coventry: Mead Gallery, Warwick Art Centre, University of Warwick, 1997.
 DEAN, Emma et ál. *David Austen*. Milton Keynes: Milton Keynes Gallery, 2007.
 PRINCE, Nigel. *David Austen: End of Love*. Oxford: Modern Art Oxford, 2010.

Joseph Beuys

ALVEAR, Helga de; BEUYS, Joseph; KRÜGER, Werner. *Joseph Beuys. Output. Photography Werner Krüger*. Madrid: Galería Helga de Alvear, 1999.
 ANNA, Susanne; BEUYS, Joseph. *Joseph Beuys, Düsseldorf*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.
 ARICI, Laura et ál. *Joseph Beuys*. Madrid: MNCARS, 1994.
 BORER, Alain; SCHIRMER, Lothar. *The Essential Joseph Beuys*. Cambridge: MIT Press, 1997.
 DOMIZIO DURINI, Lucrezia de. *Joseph Beuys: difesa della natura: The Living Sculpture, Kassel 1977-Venezia 2007*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2007.
 FRITZ, Nicole. *Bewohnte Mythen, Joseph Beuys und der Aberglaube*. Nürnberg: Moderne Kunst, 2007.
 KOEPLIN, Dieter. *Joseph Beuys in Basel*. Basel: Öffentliche Kunstsammlung Basel; München: Schirmer/Mosel, 2003.
 RIBAL I SIMÓ, Pilar; SCHREIER, Christoph. *Joseph Beuys, múltiples*. Valencia: IVAM, 2008.
 ROSENTHAL, Mark; RAINBIRD, Sean; SCHMUCKLI, Claudia. *Joseph Beuys: Actions, Vitrínes, Environments*. Houston: Menil Foundation; London: Tate Publishing, 2004.
 SCHELLMANN, Jörg. *Joseph Beuys, die Multiples: Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik 1965-1986*. München: Edition Schellmann, 1992.

Anna & Bernhard Blume

BLUME, Eugen; STRAUSS, Dorothea; BROCK, Bazon. *Anna und Bernhard Blume, reine Vernunft*. Köln: Walther König, 2008.
 HAENLIN, Carl; BLUME, Anna & Bernhard; LINGER, Hans-Joachim. *Anna und Bernhard Blume: Transsub-*

stanz und Küchenkoller: Grossphoto-Serien 1985-1994. Hannover: Kestner-Gesellschaft, 1996.

HONNEF, Klaus et ál. *Bernhard Johannes Blume 57W-Fotoarbeiten 1970-1984*. Köln: Rheinland Verlag, 1989.

HONNEF, Klaus et ál. *Anna & Bernhard Blume. Transzendentaler Konstruktivismus, Großfoto-Serie 1986 und 1992/94. Im Wald, Großfoto-Serie 1980/81 und 1988/90*. Köln: Walther König, 1995.

L'ECOTAIS, Emmanuelle de; PAVIOT, Françoise; BLUME, Anna & Bernhard. *Anna & Bernhard Blume: Polaroid-Collages 1975-2000*. Köln: Walther König, 2011.

SOBEL, Dean et ál. *Anna & Bernhard Blume. Photo-Works*. Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 1996.

WEIBEL, Peter. *Das Ich und die Dinge: Kommentare zu einem philosophischen text von Anna und Bernhard Blume in form inszenierter fotografien*. Frankfurt: Museum für Moderne Kunst, 1991.

WETTENGL, Kurt; STRAUSS, Dorothea. *Anna und Bernhard Blume: de-konstruktiv: Bilder aus dem wirklichen Leben = images from real life*. Bielefeld: Kerber, 2006.

Marcel Broodthaers

BORJA-VILLEL, Manuel J.; COMPTON, Michael; GILISEN, Maria. *Marcel Broodthaers. Cinéma*. Santiago de Compostela: CGAC, 1997.

BROODTHAERS, Marcel. *Marcel Broodthaers: L'Angelus de Daumier*. Paris: Centre national d'art contemporain, 1975.

DAVID, Catherine et ál. *Marcel Broodthaers*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 1992.

DEAN, Emma; STANLEY, Michael. *Marcel Broodthaers*. Milton Keynes: Milton Keynes Gallery, 2009.

FOLIE, Sabine; MACKERT, Gabriele. *Marcel Broodthaers: poetique*. Wien: Kunsthalle Wien, 2003.

HAKKENS, Anna. *Marcel Broodthaers par lui-même*. Gent: Ludion/Flammarion, 1998.

LUBBERS, Frank; HAKKENS, Anna. *Marcel Broodthaers projections*. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1994.

NOBIS, Norbert; MEYER, Werner. *Marcel Broodthaers: Katalog der Editionen, Graphik und Bücher = catalogue of the editions, prints and books = catalogue des éditions, l'oeuvre graphique*

et les livres. Ostfildern: Cantz, 1996.

POIRIER, Jean-François et ál. *Marcel Broodthaers: Restrospective*. Paris: Réunion des Musées Nationaux/Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1991.

ZWIRNER, Dorothea. *Marcel Broodthaers: die Bilder die Worte die Dinge*. Köln: Walther König, 1997.

Pedro Cabrita Reis

ANTUNES, António Lobo et ál. *Pedro Cabrita Reis: One After Another, A Few Silents Steps*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

BATCHELOR, David; KENT, Sarah. *Pedro Cabrita Reis*. London: Haunch of Venison, 2005.

BONET, Juan Manuel; CELANT, Germano; FINCKH, Gerhard. *Pedro Cabrita Reis*. Valencia: IVAM; Essen: Museum Folkwang; Amsterdam: De Appel Foundation, 1996.

BUDAK, Adam et ál. *Pedro Cabrita Reis: True Gardens*. Köln: Walther König, 2008.

CABRITA REIS, Pedro et ál. *Pedro Cabrita Reis*. Milano: Electa; Roma: MACRO, 2007.

HEGYI, Lóránd; CORÀ, Bruno; MELO, Alexandre. *Pedro Cabrita Reis*. Milano: Charta; Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig; Porto: Museu de Serralves, 1999.

MOLDER, Jorge; SCHWARZ, Dieter. *Pedro Cabrita Reis: Fundação = Foundation*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

OCHOA FOSTER, Elena Ed. *Pedro Cabrita Reis: Tree of Lights*. Madrid: Ivorypress, 2012.

PACE, Alessandra; DRATHEN, Doris von; SAFRAN, Yehuda. *Pedro Cabrita Reis: Il silenzio in ascolto = Giving Heed to Silence*. Torino: Hopefulmonster, 2001.

Anthony Caro

BLUME, Dieter. *Anthony Caro. Catalogue raisonné*. Köln: Galerie Wentzel, 1981.

BRYANT, Julius. *Anthony Caro: Figurative and Narrative Sculpture*. Farnham: Lund Humphries, 2009.

CALVO SERRALLER, Francisco. *El juicio final: Anthony Caro*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2000.

CARO, Anthony. *Anthony Caro: dibujando en el espacio, esculturas de 1963 a 1988: el juicio final, 1995-1999*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2002.

CISCAR, Consuelo et ál. *Anthony Caro*. Valencia,

IVAM, 2005.
MOORHOUSE, Paul. *Anthony Caro: Sculpture towards Architecture*. London: Tate Gallery Publications, 1991.
MOORHOUSE, Paul; FRIED, Michael; HICKEY, Dave. *Anthony Caro*. London: Tate Publishing, 2005.
RIDDY, John; WILKIN, Karen; BARKER, Ian. *Anthony Caro*. München: Prestel Verlag, 1991.
ROGERS, Richard. *Aspects of Anthony Caro. Recent Sculpture 1981-89*. London: Annely Juda Fine Art, 1989.
WILKIN, Karen. *Anthony Caro: Interior and Exterior*. Farnham: Lund Humphries, 2009.

Eduardo Chillida

BARAÑANO, Kosme M. de et ál. *Chillida, 1948-1998*. Madrid: MNCARS, 1998.
BONET, Juan Manuel; BARAÑANO, Kosme M. de; BUSCH, Ina. *Eduardo Chillida: elogio del hierro*. Valencia: IVAM, 1998.
BONNEFOY, Françoise; CLÉMENT, Sarah. *Chillida*. Paris: Galerie nationale du jeu de paume, 2001.
CATALÁN, Carlos. *Los lenguajes de Chillida*. Navarra: Fundación Caja Navarra, 2001.
GALERÍA IOLAS-VELASCO. *Chillida. Obra gráfica completa*. Madrid: Galería Iolas-Velasco, 1977.
GIRALT-MIRACLE, Daniel; JARAUTA, Francisco; MARZÁ, Fernando. *Chillida: Leku*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 1997.
HOHL, Reinhold; HERRERO, Mari Puri; MICHELENA, Luis. *Chillida II: 1977-1985, obra gráfica completa, 1956-1986, diseño gráfico*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1986.
KOELEN, Martin van der et ál. *Eduardo Chillida: Opus: catálogo completo de la obra gráfica = catalogue raisonné of the original prints = Werkverzeichnis der Druckgraphik*. Mainz: Chorus-Verlag, 1996-99.
MESSER, Thomas M.; VITALI, Christoph; BARAÑANO, Kosme M. de. *Eduardo Chillida: Eine retrospektive*. Frankfurt: Schrin Kunsthalles, 1993.
PAZ, Octavio; MICHELIN, Gisele. *Chillida. Catálogo razonado*. Barcelona: Maeght, 1980.

José Damasceno

CANONGIA, Ligia. *José Damasceno conjunto seqüên-
cia lugar*. Rio de Janeiro: Casa de Cultura

Laura Alvin, 2009.
MOSQUERA, Gerardo et ál. *José Damasceno: Coordenadas y apariciones*. Madrid: MNCARS, 2008.
PEDROSA, Adriano. *José Damasceno. Trabalhos 1992-1998*, São Paulo: Galeria Camargo Vileça, 1998.

Thomas Demand

CELANT, Germano; DEMAND, Thomas. *Thomas Demand*. Milano: Progetto Prada Arte, 2007.
DEMAND, Thomas. *Thomas Demand*. London: Thames and Hudson, 2000.
EGGERS, Dave et ál. *Thomas Demand. L'Esprit d'Escalier*. Köln: Walther König, 2007.
FRIEDEL, Helmut, Ed. *Thomas Demand*. München: Schirmer/Mosel, 2002.
FOGLE, Douglas; FRIEDEL, Helmut; LOOTSMA, Bart. *Thomas Demand: B&K+ Bienal de São Paulo 2004*. Köln: Walther König, 2004.
GODFREY, Mark. *Thomas Demand – Nationalgalerie*. Berlin: Steidl Mack, 2009.
MAH, Sergio et ál. *Thomas Demand: Cámara*. Madrid: Fundación Telefónica/La Fábrica, 2008.
MARCOCI, Roxana. *Thomas Demand*. New York: MoMA, 2005.
OBRIST, Hans Ulrich. *Thomas Demand und die Nationalgalerie*. Köln: Walther König, 2009.
RUGOFF, Ralph; FRANCK, Julia. *Thomas Demand. Photography*. München: Schirmer/Mosel, 2004.

Willie Doherty

BOSSÉ, Laurence; ZAHM, Olivier. *Willie Doherty*. Paris: Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1996.
CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Willie Doherty, in the dark, projected works = im Dunkeln, projizierte Arbeiten*. Bern: Kunsthalle Bern, 1996.
CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Willie Doherty: False Memory*. Dublin: IMMA; London: Merrell, 2002.
DZIEWIOR, Yilmaz; MÜHLING, Matthias; MCKEE, Francis. *Willie Doherty: Anthologie zeitbasierter Arbeiten = anthology of time-based works*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007.
FISHER, Jean; LOZADA, Priamo. *Willie Doherty: fuera de posición = out of position*. México: A & R Press, 2006.

JACKSON, Camilla; HUNT, Ian. *Willie Doherty. Somewhere else*. Liverpool: Tate Publishing, 1998.

LORÉS, Maite; McLOONE, Martin. *Willie Doherty: Dark Stains*. Donostia-San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea, 1999.

MESCHEDE, Friedrich. *Willie Doherty: Extracts from a file*. Göttingen: Steidl, 2001.

MOLDER, Jorge; SANCHEZ, Rui. *Willie Doherty. The only good one is a dead one*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

WYLIE, Charles; MURPHY, Erin K. *Willie Doherty: Requisite Distance: Ghost Story and Landscape*. Dallas: Dallas Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2009.

Marcel Duchamp

D'HARNONCOURT, Anne; TAYLOR, Michael R. *Marcel Duchamp: Étant donnés: 1º La chute d'eau, 2º Le gaz d'éclairage...: Manual of Instructions*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art/Yale University Press, 2009.

DUVE, Thierry de et al. *The definitively unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1991.

DUCHAMP, Marcel. *Escritos. Duchamp del signo*, seguido de *Notas*. Escritos reunidos y presentados por Michel Sanouillet y Paul Matisse. Edición en español dirigida por José Jiménez. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012.

HULTÉN, Karl Gunnar Pontus et al. *Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson, 1993.

MOURE, Gloria. *Marcel Duchamp*. Barcelona: Polígrafa, 1988.

NAUMANN, Francis M. *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Ghent: Ludion, 1999.

PAZ, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

SANOUILLET, Michel; MCSHINE, Kynaston. *Marcel Duchamp*. New York: MoMA, 1973.

SCHWARZ, Arturo. *Marcel Duchamp: notes and projects for the large glass*. New York: Harry N. Abrams, 1969.

SCHWARZ, Arturo. *The complete works of Marcel Duchamp*. New York: Delano Greenidge Editions, 1997.

Max Ernst

CAMFIELD, William Arnett. *Max Ernst: Dada and the dawn of Surrealism*. Houston: The Menil Collection/Prestel, 1993.

DERENTHAL, Ludger et al. *Max Ernst: Dream and Revolution*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.

ERNST, Max; SPIES, Werner. *Max Ernst: Life and Work: An Autobiographical Collage*. London: Thames & Hudson, 2006.

SPIES, Werner et al. *Max Ernst: oeuvre-katalog*. Houston: Menil Foundation; Köln: M. DuMont Schauberg, 1975-1998.

SPIES, Werner. *Max Ernst: Loplop: The Artist's Other Self*. London: Thames & Hudson, 1983.

SPIES, Werner. *Max Ernst: Les Collages: Inventaire et contradictions*. Paris: Gallimard, 1984.

SPIES, Werner. *Max Ernst*. Barcelona: Fundació Joan Miró; Madrid: Fundación Juan March, 1986.

SPIES, Werner et al. *Max Ernst: die retrospektive*. Berlin: Nationalgalerie Berlin; München: Haus der Kunst München, 1999.

SPIES, Werner; REWALD, Sabine. *Max Ernst: a retrospective*. New York: MoMA; New Haven: Yale University Press, 2005.

SPIES, Werner; DROST, Julia; COLLOMBAT, Sophie. *Max Ernst: vie et oeuvre*. Paris: Centre Pompidou, 2007.

Iran do Espírito Santo

JUNCOSA, Enrique; COLOMBO, Paolo; TONE, Lillian. *Iran do Espírito Santo*. Milano: Electa, 2006.

Roland Fischer

FERNÁNDEZ-CID, Miguel; OLMO, Santiago B. *Roland Fischer*. Santiago de Compostela: CGAC, 2004.

FISCHER, Roland. *Roland Fischer: Portraits*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

FISCHER, Roland. *Roland Fischer: camino*. Santiago de Compostela: CGAC, 2003.

KAAK, Joachim; FRANCKLIN, Catherine. *Roland Fischer*. Köln: Wienand; München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2003.

KÖNIGER, M. *Roland Fischer*. Nürnberg: Kunstbunker Nürnberg, 1995.

PANERA, Javier; REXER, Lyle. *Roland Fischer. Photoworks 1984-2011*. Salamanca: DA2/Fundación

Salamanca Ciudad de Cultura, 2011.
SIEWERT, Roswitha; WAUTERS, Anne. *Roland Fischer*. Lübeck: Overbeck-Gesellschaft, 1997.

Sylvie Fleury

ADRIANI, Götz *et ál.* *Sylvie Fleury 49000*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001.
FLEURY, Sylvie. *Sylvie Fleury: The Art of Survival*. Garz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 1993.
FRANCÉS, Fernando; PERNET, Denis. *Sylvie Fleury*. Málaga: CAC Málaga, 2011.
TRONCY, Éric *et ál.* *Sylvie Fleury: Identity, Pain, Astral Projection*. Paris: Les Presses du réel, 2001.
WIEHAGER, Renate. *Sylvie Fleury*. Ostfildern: Hatje Cantz, 1999.

Ceal Floyer

CODOGNATO, Mario; GODFREY, Mark. *Ceal Floyer*. Milano: Electa; Napoli: MADRE, 2008.
EDELSTEIN, Sergio. *Ceal Floyer: Works on Paper*. Tel Aviv: Centre of Contemporary Art, 2011.
WATKINS, Jonathan; MILLAR, Jeremy. *Ceal Floyer*. Birmingham: Ikon Gallery, 2001.

Alicia Framis

BARGELD, Blixa; VILA-MATAS, Enrique. *Guantánamo Museum*. Madrid: Instituto Europeo di Desing, 2009.
BOUMAN, Ole *et ál.* *Works, 1995-2003, Alicia Framis*. Amsterdam: Artimo; New York: D.A.P., 2003.
FANEGO, Pablo; OLIVEIRA, Manuel. *Secret Strikes. Alicia Framis*. Santiago de Compostela: CGAC, 2006.
FRAMIS, Alicia. *Anti_dog - New Ways of Making Demonstrations*. Barcelona: Generalitat de Catalunya/Centre d' Art La Panera, 2004.
KARSKENS, Xander *et ál.* *Alicia Framis. Wax & Jardins*. Amsterdam: Artimo, 1999.
VOUILLOUX, Bernard; MOURE, Gloria; FRAMIS, Alicia. *Alicia Framis. Partages*. Bordeaux: CAPC, 2006.

Bernard Frize

CRIQUI, Jean-Pierre; TOSATTO, Guy. *Bernard Frize: Tableaux d'une expositio*. Limoges: Musee de Rochechouart, 1991.
FALGUIÈRES, Patricia. *Bernard Frize*. Paris: Hazan, 1997.

FRIZE, Bernard. *Bernard Frize: Aplat*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2003.
FRIZE, Bernard. *Bernard Frize: Le Développement*. Seoul: Hakgojae Gallery, 2007.
HEINZELMANN, Markus. *Bernard Frize, And How and Where and Who*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.
HOET, Jan *et ál.* *Bernard Frize*. Gent: Stedelijk Museum Voor Actuele Kunst, 2002.
HOFFMANN, Jens. *Bernard Frize: Longues lignes*. London: Simon Lee Gallery; Paris: Galerie Emmanuel Perrotin, 2007.
BURKARD, Lene. *Bernard Frize: Fat Painting*. Odense: Kunsthallen Brandts, 2007.
SANS, Jérôme. *Bernard Frize: Exposition D'Ete*. Le Havre: Musee des Beaux-arts, 1988.
TOSATTO, Guy; HEGYI, Lóránd; FUCHS, Rainer. *Bernard Frize: Size Matters*. Nimes: Actes Sud/Carre d'Art Musée d'Art Contemporain, 1999.

Jorge Galindo

CASTILLO, Omar-Pascual. *Jorge Galindo: Elixir. Pintura y fotomontaje*. Madrid: Galería Ramis Barquet/Turner, 2006.
DOCTOR, Rafael; PÉREZ RUBIO, Agustín. *Jorge Galindo: La pintura y la furia*. Madrid: Turner/MUSAC, 2009.
GALINDO, Jorge. *Jorge Galindo: Folies de humedad 1994-1996*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.
GALINDO, Jorge. *Jorge Galindo: Nus*. Lisboa: Galería Fernando Santos, 2004.
GARCÍA, Aurora *et ál.* *Jorge Galindo: Patchwork 1996-1998*. Badajoz: MEIAC, 2000.
GARCÍA BERRIO, Antonio. *Jorge Galindo.: Guilleniana. Preferida a Venus*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2007.
MARTÍN-MEDINA, José. *Jorge Galindo: Fotomontajes pintados*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2005.
POWER, Kevin. *Jorge Galindo*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1994.
POWER, Kevin. *Jorge Galindo. Pintura de todos los géneros*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2007.

Carlos Garaicoa

ENWEZOR, Okwui *et ál.* *Carlos Garaicoa. Overlapping*. Milano: Charta, 2010.

FUSI, Lorenzo. *Carlos Garaicoa: La misura di quasi tutte le cose*. Prato: Gli Ori, 2004.
GARAICOA, Carlos. *Carlos Garaicoa: Capablanca's real passion*. Prato: Gli Ori, 2005.
PHEBY, Helen. *Carlos Garaicoa. Cities Gardens Memory*. Wakefield: , 2005.
ROCA, José Ignacio. *Carlos Garaicoa: La ruina, la utopía*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 2000.

Wayne Gonzales

FRANCES, Fernando; LASH, Miranda; COOMER, Martin. *Wayne Gonzales*. Málaga, CAC Málaga, 2011.
LASH, Miranda. *Wayne Gonzales: Light to Dark/Dark to Light*. New Orleans: New Orleans Museum of Art, 2011.

Luis Gordillo

BONET, Juan Manuel; ZUGAZA MIRANDA, Miguel. *Luis Gordillo*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1995.
CALVO SERRALLER, Francisco; BORJA-VILLEL, Manuel J.; LEBRERO STÅLS, José. *Luis Gordillo: superyo congelado*. Barcelona: MACBA/ACTAR, 1999.
CAMERON, Dan. *Luis Gordillo. Los años ochenta*. Madrid: Tabapress, 1991.
CERECEDA SÁNCHEZ, Miguel; ALEDO, Jaime González de. *Luis Gordillo: dúplex*. Madrid: Fundación Juan March, 2004.
DÍAZ-URMENETA, Juan Bosco; RODRÍGUEZ, José Manuel; ORTIZ, Rafael. *Luis Gordillo: Pregordillo goes to Paris*. Sevilla: Diputación de Sevilla/Caja San Fernando, 2004.
JIMÉNEZ, José. *Luis Gordillo*. Madrid: SEACEX; Sevilla: Consejería de Cultura, 2006.
OLMO, Santiago B. *et ál. Luis Gordillo*. Valencia: IVAM, 1993.
PÉREZ, Luis Francisco. *Luis Gordillo*. Madrid: Galería Theo, 1989.
PARREÑO, José María. *Luis Gordillo (1983-1996)*. Burgos: Caja de Burgos, 1998.
SCHREIER, Christoph. *Luis Gordillo: Iceberg tropical: Antológica 1959-2007*. Madrid: MNCARS, 2007.

Douglas Gordon

ASSCHE, Christine Van; BELLOUR, Raymond; MILLAR, Jeremy. *Douglas Gordon*. Lisboa: CCB, 1999.
D'ARGENZIO, Mirta; VERZOTTI, Giorgio. *Douglas Gor-*

don: voyage in Italy: Prettymucheverywordwritten, Spoken, Heard, overhead from 1989. Milano: Skira, 2006.

BIESENBACH, Klaus Peter. *Douglas Gordon: Timeline*. New York: MoMA, 2006.

BROWN, Katrina M. *DG: Douglas Gordon*. London: Tate Publishing, 2003.

FERGUSON, Russell; DARLING, Michael; SYLVESTER, David. *Douglas Gordon*. Cambridge: MIT Press; Los Angeles: MOCA, 2001.

FRANCIS, Mark; MCKEE, Francis; COOKE, Lynne. *Douglas Gordon: Self-portrait of You + Me, After the Factory*. New York: Gagosian Gallery, 2008.

GORDON, douglas. *Douglas Gordon*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2006.

KRENS, Thomas; SPECTOR, Nancy. *Douglas Gordon: The Vanity of Allegory*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2005.

MÉZIL, Éric. *Douglas Gordon: où se trouvent les clefs?, suivi de Unnaturalhistoire*. Paris: Gallimard; Avignon: Collection Lambert en Avignon, 2008.

OBRIST, Hans-Ulrich Ed. *Douglas Gordon: Punishment Exercise in Gothic*. Köln: Oktagon, 2001.

Francisco de Goya

BAREAU, Juliet Wilson. *Goya: La década de los Caprichos: dibujos y aguafuertes*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.

BOZAL, Valeriano; LOMBA SERRANO, Concepción. *Goya y el mundo moderno*. Zaragoza: Fundación Goya en Aragón/Museo de Zaragoza, 2008.

CALVO SERRALLER, Francisco. *Goya: obra pictórica*. Barcelona: Mondadori, 2009.

GLENDINNING, Nigel. *Goya: La década de los Caprichos: retratos 1792-1804*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.

GLENDINNING, Nigel. *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007.

GUDIOL, José. *Francisco de Goya y Lucientes*. New York: Harry N. Abrams, 1985.

MORALES Y MARÍN, José Luis. *Goya: Catálogo de pintura*. Zaragoza: Academia de Bellas Artes de San Luis, 1994.

MORENO DE LAS HERAS, Margarita; LUNA, Juan J.

Goya: 250 Aniversario. Madrid: Museo del Prado, 1996.
PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Goya: Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. Madrid: Fundación Juan March, 1997.
VV.AA. *Francisco de Goya en la Calcografía Nacional*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1990.

Gotthard Graubner

AHRENS, Carsten. *Gotthard Graubner: die China-Tournee: Farbraumkörper und Arbeiten auf Papier*. Bremen: Neues Museum Weserburg Bremen, 2006.
BLEYL, Matthias. *Gotthard Graubner-Farbraumkörper der XL. Biennale Venedig 1982*. Frankfurt: Museum für Moderne Kunst, 1991.
FRANZ, Erich; KAHMEN, Volker. *Gotthard Graubner. Zeichnungen/Drawings*. Düsseldorf: Richter Verlag, 2012.
HELMS, Dietrich; RATTEMEYER, Volker. *Gotthard Graubner*. Düsseldorf: Richter Verlag, 2002.
SCHAFER, Dorit; TRAUTH, Nina. *Gotthard Graubner: Radierungen*. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2008.
SCHMIDT, Katharina; GROWE, Bernd. *Gotthard Graubner: Zeichnung-aquarell 1946-1986*. Bonn: Städtisches Kunstmuseum, 1986.
WIECZOREK, Uwe; LIESBROCK, Heinz. *Gotthard Graubner: Malerei*. Düsseldorf: Richter Verlag, 2010.

Alberto Greco

LÓPEZ ANAYA, Jorge; NOÉ, Luis Felipe. *Alberto Greco: Un extravío en tres décadas*. Buenos Aires: Centro Cultural Borges, 1996.
LÓPEZ ANAYA, Jorge. *Alberto Greco: Obras no expuestas*. Buenos Aires: Brodersohn-Martínez arte contemporáneo, 2002.
RIVAS, Francisco et ál. *Alberto Greco*. Valencia: IVAM; Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991.
SAURA, Antonio; ARROYO, Eduardo; MILLARES, Manuel. *Alberto Greco*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1992.

Katharina Grosse

DENK, Andreas. *Katharina Grosse*. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, 1995.

DOLL, Nikola; SCHREIER, Christoph. *Katharina Grosse*. Bonn: Rheinisches Landesmuseum, 1999.
FRIESE, Peter. *Katharina Grosse*. Essen: Kunstverein Ruhr, 2002.
LOOCK, Ulrich; FERNANDES, João; EMMERLING, Leo-
hard. *Katharina Grosse: Atoms Outside Eggs*. Porto: Fundação Serralves, 2007.
MIKAEL RAATTAMAA, Lars. *Katharina Grosse. Infinite Logic Conference*. Stockholm: Magasin 3 Stockholm Konsthall, 2004.
NØRRETRANDERS, Tor; BEPLER, Cecilie. *Katharina Grosse: Double Floor Painting*. Odense: Kunsthallen Brandts Klædefabrik, 2004.
WATKINS, Jonathan et ál. *Katharina Grosse: Cool Puppen: der weisse Saal trifft sich im Wald: ich wüsste jetzt nichts*. Wolfrathshausen: Minerva, 2002.
WESSELING, Janneke. *Katharina Grosse: Holey Residue*. Amsterdam: Appel Amsterdam, 2006.

José Guerrero

ASHTON, Dore; ROMERO GÓMEZ, Yolanda; GUERRERO, Tony. *José Guerrero: La colección del centro*. Granada: Centro José Guerrero/Diputación de Granada, 2000.
BAENA, Francisco. *José Guerrero: los años primeros, 1931-1950*. Granada: Centro José Guerrero, 2008.
BONET, Juan Manuel. *José Guerrero: pintura 1950-1990*. Granada: Junta de Andalucía, 1990.
BONET, Juan Manuel; ROMERO, M.; PINO, R. *José Guerrero: el Cedar café*. Madrid: SEACEX, 2002.
CATALÁN, Carlos. *José Guerrero. La Obstinación del Tentetieso*. Navarra: Caja Navarra, 2000.
JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores; BRUSATIN, Manlio; ROMERO GÓMEZ, Yolanda. *Fosforescencias y otros objetos cotidianos en la pintura de José Guerrero, 1968-1972*. Granada: Diputación de Granada, 2003.
ROMERO GÓMEZ, Yolanda et ál. *José Guerrero. Catálogo razonado Vol. 1 1931-1969*. Granada: Centro José Guerrero/Fundación Telefónica, 2007.
ROMERO GÓMEZ, Yolanda et ál. *José Guerrero. Catálogo razonado Vol. 2 1970-1991*. Granada: Centro José Guerrero/Fundación Telefónica, 2007.
SOLANA, Guillermo; BAENA DÍAZ, Francisco. *José Guerrero*. Burgos: Caja de Burgos, 2002.

Jitka Hanzlová

- BERGER, John. *Jitka Hanzlová: Forest*. Gotinga: Steidl, 2010.
- FELIX, Zdenek; BRINKEMPER, Peter V. *Jitka Hanzlová: Female*. München: Schirmer/Mosel; Hamburg: Deichtorhallen Hamburg, 2000.
- FRITZ GRUBER, Leo. *Rokytník*. Velbert: Städtische Museen Schloss Hardenberg, 1997.
- HANZLOVÁ, Jitka. *Rokytník*. Lectoure: La Masion de la Photographie, 1995.
- HANZLOVÁ, Jitka. *Vielsalm*. Oostende: Sunparks Art Project, 1999.
- PETERS, Gertrud. *Jitka Hanzlová - Bewohner*. Frankfurt: Frankfurter Kunstverein/DG BANK; Düsseldorf: Richter Verlag, 1996.
- STAHEL, Urs. *Jitka Hanzlová – Bewohner*. Winterthur: Fotomuseum Winterthur, 2001.
- TEJEDA, Isabel et ál. *Jitka Hanzlová*. Madrid: Fundación MAPFRE/TF Editores, 2012.

Mona Hatoum

- ARCHER, Michael; BRETT, Guy; ZEGHER, Catherine de. *Mona Hatoum*. London: Phaidon, 1997.
- BELL, Kirsty. *Mona Hatoum: Unhomely*. Berlin: Holzwarth, 2009.
- BERTOLA, Chiara; BENSMAÏA, Réda. *Mona Hatoum: Interior Landscape*. Milano: Charta, 2009.
- HATOUM, Mona. *Mona Hatoum*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.
- HATOUM, Mona. *Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land*. London: Tate Gallery, 2000.
- HATOUM, Mona et ál. *Mona Hatoum*. Santiago de Compostela: CGAC; Salamanca: CASA, 2002.
- HEINRICH, Christoph, Ed. *Mona Hatoum*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2004.
- VERZOTTI, Giorgio. *Mona Hatoum*. Milano: Charta, 1999.

Manuel Hernández Mompó

- DURAN ÚCAR, Dolores et ál. *Manuel Hernández Mompó*. Zaragoza: Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón, 2001.
- IVARS, José-Francisco; CALVO SERRALLER, Francisco; CORREDOR-MATHEOS, José. *Mompó: Constelaciones, representaciones, signos*. Valencia:

IVAM/Generalitat Valenciana, 1991.

- NIETO ALCAIDE, Victor. *Manuel H. Mompó*. Valencia: Vicent García Editores, 1991.
- PÉREZ, Carlos; VALLEJO, Inés. *Manuel Hernández Mompó: pinturas, esculturas y dibujos 1935-1968*. Madrid: MNCARS/Fundación Telefónica, 2005.
- PÉREZ, Carlos; VALLEJO, Inés. *Manuel Hernández Mompó: pinturas, esculturas y dibujos 1969-1986*. Madrid: MNCARS/Fundación Telefónica, 2005.
- TORRE VIDAL, Alfonso de la. *Mompó*. Logroño: Cultural Rioja, 1997.
- TORRE VIDAL, Alfonso de la. *Mompó*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia/Caja de Ahorros del Mediterraneo, 1999.

Juan Hidalgo

- ASTIÁRRAGA, Carlos et ál. *Juan Hidalgo: En medio del volcán*. Madrid: SEACEX, 2004.
- ASTIÁRRAGA, Carlos; BUXÁN BRAN, Xosé Manuel. *Jugando con bolas: Juan Hidalgo*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 2008.
- ASTIÁRRAGA, Carlos et ál. *Desde Ayacata, 1997-2009: Juan Hidalgo*. Santa Cruz de Tenerife: TEA, 2009.
- MARTÍN DE ARGILA, María Luisa; BOZAL, Valeriano; AGUILAR CIVERA, Inmaculada. *De Juan Hidalgo (1957-1997)*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM; Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1997.

Thomas Hirschhorn

- BISHOP, Claire et ál. *Thomas Hirschhorn: Establishing a Critical Corpus*. Zürich: JRP Ringier, 2011.
- BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos. *Thomas Hirschhorn*. London: Phaidon, 2004.
- CABRERO, Ignacio; PIRON, François; JOSELIT, David. *Thomas Hirschhorn: The subjecters*. Madrid: La Casa Encendida, 2009.
- CHAPUIS, Yvane ed. *Thomas Hirschhorn*. Paris: Xavier Barral; Aubervilliers: Laboratoires d'Aubervilliers, 2005.
- CUEVAS, Tatiana et al. *Thomas Hirschhorn. Stand-alone*. México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2008.
- FALGUIÈRES, Patricia. *Thomas Hirschhorn: United*

Nations miniature. Málaga, CAC Málaga, 2003.

HIRSCHHORN, Thomas. *Swiss Democracy Journal: Thomas Hirschhorn*. Paris: Centre Culturel Suisse, 2005.

PLATH, Carina; DIERS, Michael. *Thomas Hirschhorn: Untere Kontrolle: Kurt-Schwitters-Plattform*. Köln: Walther König, 2012.

POETTER, Jochen; STEINWEG, Marcus. *Rolex etc, Freundsliches "Aufstieg" und Skulptur-Sortier-Station-Dokumentation: Thomas Hirschhorn*. Köln: Museum Ludwig; Stuttgart: Cantz, 1998.

RONDEAU, James et al. *Thomas Hirschhorn: Jumbo Spoons and Big Cake*. Chicago: Art Institute of Chicago, 2000.

Jenny Holzer

BECHTLER, Cristina et al. *Xenon: Jenny Holzer*. Küsnacht: Ink-Tree Editions, 2001.

BRESLIN, David, Ed. *Jenny Holzer*. Ostfildern: Hatje Cantz; Chicago: Museum of Contemporary Art; Basel: Fondation Beyeler, 2008.

DINKLA, Söke. *Jenny Holzer: Die Macht des Wortes: I Can't Tell You: Xenon for Duisburg*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.

FERNÁNDEZ, Vanesa; GRANADOS, Marco. *Jenny Holzer*. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2001.

HOLZER, Jenny. *Jenny Holzer OH*. Paris: Réunion des musées nationaux; Bordeaux: CAPC, 2001.

JOSELIT, David; SIMON, Joan; SALECL, Renata. *Jenny Holzer*. London: Phaidon, 2001.

LEVINE, Cary. *Jenny Holzer: Retro*. New York: Skarsdedt Gallery, 2012.

SCHNEIDER, Eckhard; COLE, Henri. *Jenny Holzer: Truth Before Power*. Bregenz: Kunsthaus Bregenz, 2004.

STORR, Robert. *Jenny Holzer: Redaction Paintings*. New York: Cheim & Read, 2006.

WALDMAN, Diane. *Jenny Holzer*. New York: Guggenheim Museum, 1997.

Isaac Julien

ASSCHE, Christine Van; BERTAUX, Françoise. *Isaac Julien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2005.

CRUZ, Amada; DEITCHER, David; FRANKEL, David. *The*

Film Art of Isaac Julien. New York: Center Curatorial Studies, 2000.

FIRSTENBERG, Lauri; BLOOM, Lisa; MUÑOZ, José Esteban. *Isaac Julien: True North*. Los Angeles: MAK Center for Art and Architecture, 2005.

GAGNON, Paulette. *Isaac Julien*. Montreal: Musée d'Art Contemporain, 2005.

GÖRNER, Veit; BERNASCONI, Eveline. *Isaac Julien: True North/Fantôme Afrique*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.

MERCER, Kobena; DARKE, Chris. *Isaac Julien*. London: Ellipsis Minigraph, 2002.

SLIZINSKA, Milada, Ed. *Isaac Julien. Western Union: Small Boats*. Köln: Walther König, 2009.

WALCOTT, Derek et al. *Isaac Julien*. Dublin: IMMA, 2005.

Vassily Kandinsky

ACKERMANN, Marion et al. *Kandinsky: la disolución de la forma, 1900-1920*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2003.

BEHR, Shulamith. *Kandinsky: the path to abstraction*. London: Tate Publishing, 2006.

BOZAL, Valeriano et al. *Kandinsky: origen de la abstracción*. Madrid: Fundación Juan March, 2003.

DEROUET, Christian; BARNETT, Vivian Endicott. *Kandinsky in Paris, 1934-1944*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1985.

JELAVICH, Peter; WEISS, Peg. *Kandinsky in Munich, 1896-1914*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1982.

POLING, Clark V. *Kandinsky: Russian and Bauhaus Years, 1915-1933*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1983.

TINGUELY, Jean; BOZO, Dominique. *Kandinsky. Album de l'exposition*. Paris: Centre Georges Pompidou/Musee National d'Art Moderne, 1984.

VOLBOUDT, Pierre; CIRLOT, Juan-Eduardo. *Kandinsky 1896 – 1921*. Barcelona: Gustavo Gili, 1963.

VOLBOUDT, Pierre; CIRLOT, Juan-Eduardo. *Kandinsky 1922 – 1944*. Barcelona: Gustavo Gili, 1963.

VOLBOUDT, Pierre. *Kandinsky: dibujos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

Kazuo Katase

FRIEDEL, Helmut. *Kazuo Katase. Símbolos Luna*

negra + Toro blanco. Madrid: Galería Juana Mordó, 1986.
FURUTA, Shokin; HOFFMANN, Klaus. *Kazuo Katase: Genwarfene Schatten*. Tokio: The Shoto Museum of Art, 1993.

GASSEN, Richard W. et al. *Kazuo Katase: Umsicht*. Ludwigshafen am Rhein: Wilhelm-Hack-Museum; Köln: Wienand, 1999.

HOET, Jan; KAISER, Franz-W.; LIESBROCK, Heinz. *Kazuo Katase*. Grenoble: Centre national d'art contemporain de Grenoble, 1989.

HUTCHINSON, John et al. *Kazuo Katase: Räume der Gegenwart*. Kasseler: Kasseler Kunstverein; Ostfildern: Cantz, 1997.

LIEBELT, Udo et al. *Kazuo Katase: Regenstein*. Hannover: Alfeld (Leine) und Hannover, 1997.

LUX, Harm; LEUVEN, Hilde van. *Kazuo katase*. Zürich: Shedhalle; Antwerpen: Internationaal Cultureel Centrum, 1989.

PERERA, Marga; KATASE, Kazuo. *Kazuo Katase*. Barcelona: Galería Thomas Carstens, 1990.

Mike Kelley

FRANCIS, Mark; KELLEY, Mike. *Mike Kelley. Day is Done*. London: Yale University Press, 2007.

FRANCIS, Mark; KELLEY, Mike. *Mike Kelley. Hermaphrodite Drawings, 2005-2006*. London: Gagosian Gallery, 2007.

FRANCIS, Mark; RUGOFF, Ralph. *Mike Kelley. Horizontal Tracking Shots*. New York: Gagosian Gallery, 2009.

HAENLEIN, Carl Albrecht; AHRENS, Carsten; MARTIN, Timothy. *Mike Kelley. Missing time. Works on Paper 1974-1976 Reconsidered*. Hannover: Kestner-Gesellschaft, 1995.

JABLONKA, Rafael Ed. *Mike Kelley. Kandors*. München: Hirmer Verlag, 2010.

KELLEY, Mike; WELCHMAN, John C.; GRUNENBERG, Christoph. *The Uncanny by Mike Kelley, Artist*. Köln: Walther König, 2004.

LEVINE, Cary. *Mike Kelley: Arenas*. New York: Skarsdet Gallery, 2011.

LÖCKEMANN, Karsten; URBASCHEK, Stephan. *Mike Kelley*. München: Sammlung Goetz, 2008.

MOLINS NUBIOLA, Miquel; LEBRERO STÄLS, José; SUSSMAN, Elisabeth. *Mike Kelley 1985-1996*.

Barcelona: MACBA, 1997.

PONTÉGNIE, Anne; DIEDERICHSEN, Diedrich, Mike Kelley. *Educational Complex Onwards, 1995-2008*. Zürich: JRP Ringier, 2009.

Robert Kinmont

AULT, Juliet. *Robert Kinmont*. New York: Alexander and Bonin, 2009.

Jürgen Klauke

BEITIN, Andreas et al. *Jürgen Klauke. Ästhetische Paranoia*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.

HIRANO, Itaru. *Jürgen Klauke. Installation Views in Japan 1997*. Saitama: The Yomiuri Shimbun, 1997.

HONNEF, Klaus; POWER, Kevin. *El yo desastroso. Jürgen Klauke*. Lanzarote: MIAC, 2001.

JOCKS, Heinz-Norbert. *Jürgen Klauke habla con Heinz-Norbert Jocks*. Madrid: La Fábrica/Fundación Telefónica, 2007.

KLAUKE, Jürgen; JÄHN, Hannes. *Jürgen Klauke. Fotosequenzen 1972-1980*. Frankfurt: Betzel, 1981.

VOWINCKEL, Andreas et al. *Jürgen Klauke. Eine Ewigkeit ein Lächeln. Zeichnungen, Fotoarbeiten, Performances 1970/86*. Köln: DuMont, 1986.

WEIBEL, Peter; SCHNECKENBURGER, Manfred. *Jürgen Klauke: "Prosecuritas"*. Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld, 1994.

WEIBEL, Peter et al. *Absolute Windstille. Jürgen Klauke - Das fotografische Werk*. Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, 2001.

WEIERMAIR, Peter. *Jürgen Klauke: Trost für Archlöscher oder Desaströses Ich 1996-2000*. Köln: Wienand, 2000.

WIPPLINGER, Hans-Peter et al. *Jürgen Klauke, Hoffnungsträger. Aspekte des Desaströses Ich, Herausgeber*. Passau: Museum Moderner Kunst/Stiftung Wörlen, 2006.

Imi Knoebel

AHRENS, Carsten; HAENLEIN, Carl. *Imi Knoebel: Pure Freude*. Hannover: Kestner-Gesellschaft, 2002.

BÜRGI, Bernhard. *Imi Knoebel: Tentoonstellingsinstallaties = Ausstellungsinstallationen 1968-1988*.

Maastricht: Bonnefantenmuseum, 1989.
 BUTIN, Hubertus *et ál.* *Imi Knoebel.* Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
 GRÄSSLIN, Karola. *Imi Knoebel. Imi Gegen Groben Schmutz.* Köln: Walther König, 2003.
 JARMAN, Derek. *Imi Knoebel: Farbe Pur/Pure Color.* Frankfurt: Galerie Bärbel Grässlin, 2001.
 JUNG, Ingrid *et ál.* *Imi Knoebel Rot Gelb Weiss Blau.* Köln: Wienand, 1996.
 KNOEBEL, Carmen. *Imi Knoebel.* Weimar: Kunsthalle Weimar, 2005.
 KNOEBEL, Carmen; VERSPOHL, Franz-Joachim. *Pictor Laureatus. Imi Knoebel zu Ehren: Werke von 1966 bis 2006.* Köln: Walther König, 2006.
 POHL, Klous-Dieter; STÜTTGEN, Johannes. *Imi Knoebel.* Darmstadt: Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 1992.
 WÄSPE, Roland; STÜTTGEN, Johannes; BITTERLI, Konrad. *Imi Knoebel, Linienbilder 1966 Bis 1968.* Köln: Oktagon, 1999.

Carlos León

BREA, José Luis. *Carlos León: Hortus hermeticus (paisajes y formas).* Madrid: La cúpula, 1986.
 CALVO SERRALLER, Francisco. *Carlos León.* Madrid: Gamarra Garrigues, 1991.
 CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Carlos León: A memoria da agua.* Santiago de Compostela: Concello de Santiago, 1994.
 CORRAL, María del; LEÓN, Carlos; BARRO, David. *Ayer noche mañana será tarde. Carlos León.* Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2009.
 HERNANDO CARRASCO, Javier *et ál.* *Carlos León: El Topiario de Perséfone.* New York: Junta de Castilla y León, 2003.
 NAVARRO, Mariano. *Carlos León.* Ceuta: Museo de Ceuta, 2005.
 PARREÑO, Josiñe María. *Carlos León: Hafrica.* Soria: Fundación Duqués de Soria, 2008.

Thomas Locher

CAMERON, Dan. *Thomas Locher.* Köln: Interim Art and Karsten Schubert Ltd., 1987.
 LOCHER, Thomas. *Thomas Locher.* Barcelona: Galería Antoni Estrany, 1992.

LOCHER, Thomas. *Thomas Locher.* Amsterdam: Stichting De Appel, 1992.

Eva Lootz

BUSTAMANTE, Ani; SOLANS, Piedad; LARRIERA, Sergio. *Nudos: Eva Lootz.* Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2012.
 FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora; MARINAS, Miguel; MAILLARD, Chantal. *Eva Lootz: A la izquierda del padre.* Madrid: Museo Casa de la Moneda, 2010.
 JARAUTA, Francisco. *Eva Lootz: La madre se agita.* Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.
 JUNCOSA, Enrique. *La lengua de los pájaros: Eva Lootz.* Madrid: MNCARS, 2002.
 LOOTZ, Eva. *Te escribo.* Oviedo: Museo Barjola, 1998.
 OHLENSCHLÄGER, Karin; TEJEDA, Isabel; VARONA, Carlos. *Eva Lootz: Viajes de agua.* Madrid: La Casa Encendida, 2009.
 RODRÍGUEZ, Miguel Ángel; HERRERA, Aurora. *Eva Lootz: Laboratorio de paisajes.* Cuenca: Fundación Antonio Pérez, 2004.

Morris Louis

ALLOWAY, Lawrence. *Morris Louis 1912-1962: Memorial Exhibition: Paintings from 1954-1960.* New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1963.
 ELDERFIELD, John. *Morris Louis.* New York: MoMA, 1986.
 GARBERI, Mercedes; ASHTON, Dore. *Morris Louis.* Milano: Fabbri Editore, 1990.
 LEMOINE, Serge; BURETEL, Henri de; CHASSEY, Éric de. *Morris Louis.* Grenoble: Musée de Grenoble; Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1996
 UPRIGHT, Diane. *Morris Louis. The Complete Paintings.* New York: Harry N. Abrams, 1985.

Michel Majerus

JÄGER, Joachim. *Michel Majerus: Los Angeles.* Berlin/Köln: Walther König, 2004.
 KITTELMANN, Udo. *Michel Majerus: If We Are Dead, So It Is.* Zürich: JRP/Ringier, 2007.
 PAKESCH, Peter *et ál.* *Michel Majerus: Installations 1992-2002.* Köln: Walther König, 2005.

Man Ray

AILLAGON, Jean-Jacques *et ál. Man Ray al descubierta: fotografías 1919-1948*. Madrid: MNCARS, 1999.

BAUM, Timothy; MARCONI, Giò; SCHWARZ, Arturo. *Man Ray*. Milano: Mazzotta, 1998.

JACOB, John P.; FUKU, Noriko. *Man Ray: Despreocupado pero no indiferente = Unconcerned But Not Indifferent*. Madrid: La Fábrica/Fundación ICO, 2007.

MARTIN, Jean Hubert; KRAUSS, Rosalind; HERMANN, Brigitte. *Man Ray. Objets de mon affection*. Paris: Philippe Sers, 1983.

PALAZZOLI, Daniela; SCHWARZ, Arturo. *Man Ray: La costruzione del sensi*. Torino: Fabbri Editori/RCS Libri & Grandi Opere, 1995.

PARCERISAS, Pilar. *Man Ray: luces y sueños*. Gerona: Fundació Caixa Girona, 2006.

PENROSE, Roland. *Man Ray*. London: Thames and Hudson, 1989.

PERLEIN, Gilbert; PALAZZOLI, Daniela; SCHWARZ, Arturo. *Man Ray: Rétrospective 1912-1976*. Paris: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1997.

WARE, Katherine *et ál. Man Ray, 1890-1976*. Köln: Taschen, 2001.

John McCracken

AYRES, Anne *et ál. Heroic Stance: The Sculpture of John McCracken 1965-1986*. Newport Beach: Newport Harbor Art Museum; New York: P.S.1 Contemporary Art Center, 1987.

BELLINI, Andrea *et ál. John McCracken*. Milano: Skira; Torino: Castello di Rivoli, 2011.

DOROSHENKO, Peter; LAMBRECHT, Luk; WITTOCX, Eva. *John McCracken*. Ghent: SMAK, 2004.

KELLEIN, Thomas. *John McCracken*. Basel: Kunsthalle Basel, 1995.

WAKEFIELD, Neville. *John McCracken: Sketchbook*. Santa Fe, New Mexico: Radius Book, 2008.

Jonathan Meese

AHRENS, Carsten *et ál. Jonathan Meese: Revolution*. Hannover: Kestner Gesellschaft, 2002.

ARMENGOL, David. *Jonathan Meese: Ufo Go Home-Fasching der Kunst*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 2008.

BALOGH, Daniela; KÖPF, Silvia; KÖHLER, Eva.

Jonathan Meese: Fräulein Atlantis. Klosterneuberg: Sammlung ESSL, 2007.

HOLLEIN, Max. *Jonathan Meese: Képi Blanc, Nackt*. Frankfurt: Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2004.

MEESE, Jonathan. *Jonathan Meese. Mutter Parzival in Sils Maria: Pamphlet 2*. Berlin: Bruno Brunnet, 2004.

MEESE, Jonathan. *Jonathan Meese. General Tanz*. Berlin: Contemporary Fine Arts, 2005.

MEESE, Jonathan. *Meese: Totale Neutralität*. Köln: Walther König; Innsbruck: Innsbruck Kunstraum, 2008.

MEESE, Jonathan; BAUER, Jan. *Jonathan Meese: Die Diktatur der Kunst, Das Radikalste Buch*. Köln: Walther König, 2009.

MEESE, Jonathan. *Jonathan Meese, Totaler Metabolismus*. Köln: Walther König, 2009.

SIEVERT, Annette *et ál. Mama Johnny/Jonathan Meese*. Köln: Walther König, 2007.

Manolo Millares

BONET, Juan Manuel; CRISPOLTI, Enrico; ASHTON, Dore. *Millares: Millares*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 1992.

HERZOG, Hans-Michael; BONET, Juan Manuel. *Manolo Millares: Werke Von 1951 Bis 1971*. Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld/Edition Braus, 1992.

LOGROÑO, Miguel. *Manolo Millares*. Madrid: Galería Juana Mordó, 1990.

PÉREZ MADERA, Rafael; MORALES CARRIÓN, José María. *Descubrimiento en Millares: Manolo Millares: Obra gráfica 1965-1972*. Marbella: Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2002.

TORRE, Alfonso de la; BONET, Juan Manuel; FERNÁNDEZ, Miriam. *Manolo Millares: Pinturas. Catálogo razonado*. Madrid: MNCARS, 2004.

TORRE, Alfonso de la. *Manolo Millares: La destrucción y el amor*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2006.

Mitsuo Miura

CLAVERÍA GARCÍA, Laura. «Mitsuo Miura y la huella del paisaje». *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2008.

LLORCA, Pablo. *Mitsuo Miura. Dos tiempos-Dos paisajes*. Madrid: Ayuntamiento de Alcobendas, 2012.

MONTESINOS, Armando; LLORCA, Vicente. *Mitsuo*

Miura. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa/Koldo Mitxelena Kulturunea, 1994.
MONTESINOS, Armando. *Mitsuo Miura*. Oviedo: Museo Barjola, 2002.
MURRÍA, Alicia. *Mitsuo Miura*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1996.
NAVARRO, Mariano. *Mitsuo Miura: Show Window*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2005.

Begoña Montalbán

MILLON, Charles. *Begoña Montalbán: Notes pour un diagnostic*. Rhone-Alpes: Art 3/Direction Regionale des Affaires Culturelles, 1996.
MONTALBÁN, Begoña. *Begoña Montalbán: Caricias mudas*. Zaragoza: Museo Pablo Serrano, 1998.
MONTALBÁN, Begoña. *Begoña Montalbán*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2007.

Felicidad Moreno

GARCÍA BERRIO, Antonio. *Felicidad Moreno. Guilleniana. Perfección del círculo*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2007.
MORENO, Felicidad. *Felicidad Moreno*. León: MUSAC/ Turner, 2006.
MORENO, Felicidad. *Felicidad Moreno: Espacio dinámico*. Burgos: Caja de Burgos, 2006.
POOLE QUINTANA, Belén; PORTILLA ARROYO, Isabel. *El placer de mirar: Felicidad Moreno*. Santander: Museo de Bellas Artes, 2007.
SOLANA, Guillermo. *Felicidad Moreno*. Logroño: Cultural Rioja, 2004.

Matt Mullican

MARÍ, Bartomeu; TARANTINO, Michael. *Matt Mullican*. Valencia: IVAM Centre del Carme, 1995.
MCCOLLUM, Allan et ál. *Matt Mullican: més detalls d'un univers imaginari*. Barcelona: Hopefulmonster, 2000.
MULLICAN, Matt. *Notating the Cosmology: 1973-2008*. Valence: Captures, 2009.
ROLLIG, Stella Ed. *Matt Mullican: Model Architecture*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.
WILMES, Ulrich Ed. *DC: Matt Mullican*. Köln: Walther König, 2006.

Juan Muñoz

BENEZRA, Neal David et ál. *Juan Muñoz*. Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden/Smithsonian Institution; Chicago: Art Institute of Chicago, 2001.
BERGER, John et ál. *Juan Muñoz: La voz sola: Esculturas, dibujos y obras para la radio = The Voice Alone: Sculptures, Drawings and Works for Radio: Juan Muñoz*. Madrid: La Casa Encendida, 2005.
BERGER, John et ál. *Juan Muñoz: Retrospectiva*. Bilbao: Guggenheim Bilbao; London: Tate Modern, 2008.
COOKE, Lynne. *Juan Muñoz*. New York: Dia Center for the Arts, 1999.
COOKE, Lynne et ál. *Permítaseme una imagen... Juan Muñoz*. Madrid: MNCARS; London: Turner, 2009.
HEYNEN, Julian; LIEBERMANN, Valeria. *Juan Muñoz: Rooms of my Mind*. Düsseldorf: K21, 2007.
LINGWOOD, James. *Juan Muñoz: Monólogos y diálogos = Monologues & Dialogues*. Madrid: MNCARS, 1996.
MAY, Susan; MUÑOZ, Juan; LINGWOOD, James. *Double Bind at Tate Modern: Juan Muñoz*. London: Tate Modern, 2001.
NIEVERS, Lena. *Juan Muñoz: Das Verhältnis von Figur und Raum*. Berlin: Reimer, 2009.
TOSATTO, Guy et ál. *Juan Muñoz: Sculptures et Dessins*. Arles: Actes Sud; Grenoble: Musée de Grenoble, 2007.

Bruce Nauman

ASSCHE, Christine Van et ál. *Bruce Nauman: Image/Texte 1966-1996*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
BASUALDO, Carlos et ál. *Bruce Nauman: Topological*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2009.
BRUNDAGE, Susan. *Bruce Nauman. 25 Years*. New York: Leo Castelli Gallery, 1994.
CORDES, Christopher. *Bruce Nauman: Prints 1970-89. A Catalogue Raisonné*. New York: Castelli Graphics, 1999.
CROSS, Susan. *Bruce Nauman: Theaters of Experience*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2003.
HALBREICH, Kathy et ál. *Bruce Nauman*. Madrid: MNCARS, 1993.
MORGAN, Robert C. *Bruce Nauman*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.
RILEY, Robert R.; STORR, Robert; WAGNER, Anne Middleton. *A Rose Has no Teeth. Bruce Nauman in the 1960s*.

Berkeley: University of California Press, 2007.
SCHNEEDE, Uwe M.; SIMON, Joan; METKEN, Günter. *Bruce Nauman. Versuchsordnungen. Werke 1965 – 1994*. Hamburg; Hamburger Kunsthalle, 1998.
STORR, Robert. *Bruce Nauman. Neons, Sculptures, Drawings*. New York: Van de Weghe Fine Art, 2002.

Nam June Paik

HANHARDT, John G. *Los mundos de Nam June Paik*. Bilbao: Museo Guggenheim, 2001.
HERZOGENRATH, Wulf; KREUL, Andreas. *Nam June Paik: There is no Rewind Button for Life: Homage to Nam June Paik*. Bremen: Kunsthalle Bremen; Köln: DuMont, 2008.
HERZOGENRATH, Wulf; SCHMIDT, Sabine Maria. *Nam June Paik: Fluxus-Video*. Bremen: Kunsthalle Bremen, 1999.
KIM, Hong-hui; GRAS BALAGUER, Menene. *Nam June Paik: 1932-2006: Nam June Paik y Corea, de lo fantástico a lo hiperreal = Nam June Paik, from Fantasy to Hyperreality*. Madrid: Fundación Telefónica, 2007.
NEUBURGER, Susanne. *Nam June Paik: Exposition of Music, Electronic Television: Revisited*. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien; Köln: Walther König, 2009.
STOOS, Toni; KELLEIN, Thomas. *Nam June Paik: Video Time-Video Space*. New York: Harry N. Abrams, 1993.

Jesús Palomino

ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio. *Jesús Palomino: Dibujos*. Madrid: Pelayo Mutua de Seguros, 2004.
BRAVO, Natalia; MÉNDEZ BAIGES, Maite; MONTESINOS, Armando. *Jesús Palomino: Para la gente de la ciudad*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2001.
DURANA, Javier González de. *Jesús Palomino: Mercado Ligero Esperando*. Vitoria-Gasteiz: Artium, 2003.
IGES, José. *Jesús Palomino: 20 altavoces reproduciendo el sonido del lugar*. Sevilla: CAAC, 2009.
RÍO, Francisco del. *Jesús Palomino: Casas, vallas publicitarias y túneles*. Sevilla: Caja San Fernando, Obra Social, 2003.

Philippe Parreno

LIND, Maria et ál. *Moderna Museet Projekt: Philippe Parreno*. Stockholm: Moderna Museet, 2001.

MACEL, Christine et ál. *Philippe Parreno*. Paris: Centre Georges Pompidou; Zürich: JRP/Ringier, 2009.
OBRIST, Hans-Ulrich. *Philippe Parreno*. Köln: Walther König, 2008.
PARRENO, Philippe. *Philippe Parreno: Fade to Black*. Brussels: MFC- Michèle Didier, 2005.
PARRENO, Philip. *Philippe Parreno. Suicide in Vermilion Sands*. New York: Friedrich Petzel Gallery, 2008.

Ester Partegàs

FERNÁNDEZ MALLÓ, Agustín. *Ester Partegàs: Invasores*. Madrid: MNCARS, 2008.

Pablo Picasso

ARGULLOL, Rafael et ál. *Picasso*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.
BARR, Alfred H. jr. *Picasso: Fifty years of his art*. New York: MoMA, 1980.
BERGER, John. *Ascensión y caída de Picasso*. Madrid: Akaí, 1973.
BOZAL, Valeriano. *Picasso*. Madrid: Electa, 1999.
CABANNE, Pierre. *El siglo de Picasso*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.
CALVO SERRALLER, Francisco; GIMÉNEZ, Carmen; SEMPRÚN, Jorge. *Picasso: tradición y vanguardia*. Madrid: Museo Nacional del Prado/MNCARS, 2006.
CHIPP, Herschel Browning; WOFSY, Alan. *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture: a comprehensive illustrated catalogue 1885-1973: the Picasso Project*. San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 1995-2010.
RICHARDSON, John; MCCULLY, Marilyn. *A life of Picasso*. London: Jonathan Cape, 1991-2007.
SPIES, Werner et ál. *Picasso: antología 1895-1971*. Málaga: Museo Picasso Málaga, 2004.
WARNCKE, Carsten-Peter. *Pablo Picasso, 1881-1973: primera parte, obras 1890-1936: segunda parte, obras 1937-1973*. Köln: Taschen, 1997.

Jaume Plensa

AHRENS, Carsten. *Jaume Plensa*. Barcelona: Polígrafa, 2003.
BERGER, John et ál. *Jaume Plensa*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1997.
CHILLIDA, Alicia; AHRENS, Carsten; JIMÉNEZ, José.

Jaume Plensa: *Chaos-saliva*. Madrid: MNCARS, 2000.
CORTENOVA, Giorgio. *Jaume Plensa*. Milano: Skira, 1998.
COTTONG, Kathy. *Jaume Plensa: Silent Noise*. Madrid: SEACEX, 2003.
HAENLEIN, Carl; AHRENS, Carsten; STOEBER, Michael. *Jaume Plensa. Love Sounds*. Hannover: Kestner Gesellschaft, 1999.
HOPPER, Robert; CORÀ, Bruno; MOURE, Gloria. *Jaume Plensa: The Personal Miraculous Fountain*. Halifax: The Henry Moore Sculpture Trust, 1994.
MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos. *Jaume Plensa*. Donostia-San Sebastián: Galería Altxerri, 1999.
PERLEIN, Gilbert *et ál.* *Jaume Plensa*. Valencia: IVAM, 2007.
PERTUSA, Pilar. *Jaume Plensa*. Málaga: CAC Málaga, 2005.

Sigmar Polke

BECKER, Jürgen; OSTEN, Claus von der; HENTSCHEL, Martin. *Sigmar Polke: Die Editionen 1963-2000: catalogue raisonné*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2000.
CALDWELL, John; BALDESSARI, John; SCHMIDT, Katharina. *Sigmar Polke*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1990.
GRAULICH, Gerhard. *Sigmar Polke: Transit*. Ostfildern: Cantz, 1996.
KOSHALEK, Richard; SCHIMMEL, Paul; HAMBURG, Maria Morris. *Sigmar Polke: Photoworks Pictures Vanish*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1995.
LANE, John R *et ál.* *Sigmar Polke: History of Everything: Paintings and Drawings, 1998-2003*. Dallas: Dallas Museum of Art; New Haven: Yale University, 2003.
LANGE-BERNDT, Petra; RÜBEL, Dietmar. *Sigmar Polke: Wir Kleinbürger!: Zeitgenossen und Zeitgenossinnen: die 1970er Jahre*. Köln: Walther König, 2009.
NESBITT, Judith; MCEVILLEY, Thomas; RAINBIRD, Sean. *Sigmar Polke: Join the Dots*. Liverpool: Tate Gallery, 1995.
SCHUSTER, Peter-Klaus *et ál.* *Sigmar Polke: Die drei Lügen der malerei*. Berlin: Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, 1997.

TOSATTO, Guy; POWER, Kevin; MARCADÉ, Bernard. *Sigmar Polke*. Valencia: IVAM, 1995.

Liliana Porter

BAZZANO-NELSON, Florencia. *Liliana Porter and the Art of Simulation*. Aldershot: Ashgate, 2008.
KATZENSTEIN, Inés. *Liliana Porter: Fotografía y ficción*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2003.
MOSQUERA, Gerardo. *Liliana Porter. Photographs*. New York: New York Foundation for the Arts, 1996.
PORTER, Liliana. *Liliana Porter: Selección de obras 1968-1990*. Buenos Aires: Fundación San Telmo, 1990.
TEJEDA MARTÍN, Isabel; CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Liliana Porter: situaciones y diálogos*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura, 2004.

Ad Reinhardt

BOIS, Yve-Alain. *Ad Reinhardt*. New York: MoMA, 1991.
CORRIS, Michael; ASHTON, Dore. *Ad Reinhardt*. New York: Harry N. Abrams, 1981.
LIPPARD, Lucy R. *Ad Reinhardt*. New York: Harry N. Abrams, 1981.
LIPPARD, Lucy R. *Ad Reinhardt: Paintings*. New York: Jewish Museum, 1966.
ROWELL, Margit. *Ad Reinhardt and color*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1980.

Jason Rhoades

FELIX, Zdenek. *Jason Rhoades: Perfect World*. Köln: Oktagon, 2000.
KNAPSTEIN, Gabriele. *There Is Never a Stop and Never a Finish: In Memoriam Jason Rhoades*. Köln: DuMont, 2007.
MEYER-HERMANN, Eva. *Jason Rhoades*. Köln: DuMont, 2009.
RHOADES, Jason. *Volume A Rhoades Referenz. Jason Rhoades*. Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum, 1998.
RHOADES, Jason. *The Costner Complex (Perfect Process): Jason Rhoades*. Frankfurt: Portikus, 2001.
RHOADES, Jason. *PeaRoeFoam: The Impetuous Process, My Special Purpose and the Liver Pool: Jason Rhoades*. Wien: MUMOK, 2002.
RHOADES, Jason; RUGOFF, Ralph; MAYER-HERMANN, Eva. *Jason Rhoades: The Big Picture*. Zürich: JRP Ringier, 2012.

ZWIRNER, David; ISRAEL, Alex. *Jason Rhoades: Black Pussy Cocktail Coffee Table Book*. Göttingen: Steidl, 2007.

Gerhard Richter

ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter. Bilder 1962-1985*. Köln: DuMont Buchverlag, 1986.

ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter. A Life in Painting*. Chicago: University of Chicago Press, Chicago, 2009.

FRIEDEL, Helmut. *Gerhard Richter. Atlas*. London: Thames & Hudson, 2006.

HEINZELMANN, Markus et al. *Gerhard Richter: Over-painted Photographs*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.

LEBRERO STALS, José; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Gerhard Richter*. Madrid: MNCARS, 1994.

RICHTER, Gerhard. *Gerhard Richter: Motifs: Division, miroir, répétition*. Paris: Centre Pompidou; London: Heni Publishing; Köln: Walther König, 2012.

STORR, Robert. *September. A History Painting by Gerhard Richter*. London: Tate Publishing, 2010.

ZWEITE, Armin. *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné 1993-2004*. Düsseldorf: Richter Verlag; New York: D.A.P. Distributed Art Publishers, 2005.

Thomas Ruff

BERMÚDEZ, Sari; OSTRANDER, Tobias; SCHERER, Bernd M. *Thomas Ruff. Identificaciones*. México D.F.: Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, 2002.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn et al. *Thomas Ruff*. Milano: Skira, 2009.

FLOSDORFF, Caroline; GÖRNER, Veit; STOEBER, Michael. *Thomas Ruff: Machines = Maschinen*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2003.

HOUELLEBECQ, Michel. *Thomas Ruff: Nudes*. München: Schirmer/Mosel, 2003.

HUG, Cathérine; FOGLE, Douglas; FORSTER, Kurt W. *Thomas Ruff. Surfaces, Depths*. Wien: Kunsthalle Wien, 2009.

LEONI, Giovanni et al. *Thomas Ruff: m.d.p.n.* Milano: Charta, 2005.

MAGGIA, Filippo; VETESSE, Angela. *Thomas Ruff: Grammar of Photography*. Venezia: La Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia, 2006.

RUFF, Thomas et al. *Thomas Ruff: Fotografias 1979-Hoje*. Porto: Museu de Serralves, 2003.

SIMPSON, Bennett. *Thomas Ruff. jpegs*. Köln: DuMont, 2009.

WINZEN, Matthias et al. *Thomas Ruff. 1979 to the Present*. Köln: Walther König, 2001.

Karin Sander

INBODEN, Gudrun. *Karin Sander*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2002.

SAND, Gabriele. *Karin Sander*. Hannover: Sprengel Museum Hannover, 1995.

WÄSPE, Roland. *Karin Sander*. St. Gallen: Kunstmuseum, 1996.

Julião Sarmento

CELANT, Germano; Melo, Alexandre. *Julião Sarmento*. Milano: Electa, 1997.

DERCON, Chris; NAZARÉ, Leonor. *Julião Sarmento*. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 1991.

IVARS, José-Francisco; MELO, Alexandre; AVGIKOS, Jan. *Julião Sarmento*. Valencia: IVAM, 1994.

LINGWOOD, James; SEARLE, Adrian; CHILLIDA, Alicia. *Julião Sarmento. Flashback*. Madrid: MNCARS, 1999.

LINGWOOD, James; WESTCOTT, James; LAGEIRA, Jacinto. *Julião Sarmento. Withholding. Works 1994-2006*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2006.

MEYER-HERMANN, Eva. *Julião Sarmento. Echo*. Eindhoven: Van Abbemuseum; Düsseldorf: Richter Verlag, 2004.

PERNÉS, Fernando; MUÑOZ, Juan; TARANTINO, Michael. *Julião Sarmento*. Porto: Fundação de Serralves, 1992.

SARDO, Delfim; MARSET, Juan Carlos; ÁVILA, María Jesús. *Julião Sarmento. Literal*. Granada: Centro José Guerrero, 2008.

TARANTINO, Michael. *Julião Sarmento*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

VITALI, Christoph; GASSNER, Hubertus; SPECTOR, Nancy. *Julião Sarmento. Werke 1981-1996*. Ostfildern: Hatje Cantz, 1997.

Antonio Saura

CALVO SERRALLER, Francisco. *Damas: Antonio Saura*. Madrid: Fundación Juan March/Editorial de Arte y Ciencia, 2005.

CORTANZE, Gérard de et al. *Antonio Saura*. Paris:

Editions de la Différence, 1994.

CORTANZE, Gérard de *et ál. Itinerarios de Antonio Saura: Dación*. Madrid: MNCARS, 2005.

MALUQUER, Elvira; SÖDERBERG, Lasse. *Imagina 1956-1997: Antonio Saura*. Malmö: Malmö Konsthall, 1997.

MASON, Rainer Michael *et ál. Antonio Saura: pinturas 1956-1985*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

TORRALBA SORIANO, Federico. *Antonio Saura: Exposición antológica de obra en papel*. Zaragoza: Sala Luzan/Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1981.

WEBER-CAFLISCH, Olivier *et ál. Antonio Saura, por sí mismo*. Barcelona: Lunwerg, 2009.

David Shrigley

GOODING, Mel; ROTHENSTEIN, Julian Ed. *The book of Shrigley*. London: Redstone Press, 2005.

SHRIGLEY, David. *Centre-parting: David Shrigley*. Toronto: Art Metropole, 1998.

SHRIGLEY, David. *Kill Your Pets: David Shrigley*. Frankfurt am Main: Revolver, 2004.

SHRIGLEY, David. *Photographs with text. Catalogue by David Shrigley*. Köln: BQ, 2005.

SHRIGLEY, David. *David Shrigley: As Soon As Possible*. Burgos: CAB/Caja de Burgos, 2007.

Montserrat Soto

ALIERTA, César *et al. Paisaje secreto. Montserrat Soto*. Madrid: Fundación Telefónica, 2004.

BIGA, Vanna *et ál. Archivo de archivos, 1998-2006. Montserrat Soto*. Lleida: Ajuntament de Lleida/Centre d'Art la Panera, 2007.

GARCÍA, Aurora; STOLZ, George. *Montserrat Soto. Ataritik ortzimugara = Del umbral al límite*.

Donostia-San Sebastián: KM Kulturunea, 2004.

JUNCOSA, Enrique; LOZANO, Amparo. *Montserrat Soto*. Valencia: Galería Luis Adelantado, 2001.

LOZANO, Amparo. *Montserrat Soto: Sin nombre*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1996.

MIRÓ, Neus; FERNÁNDEZ-CID, Miguel. *Huellas. Montserrat Soto*. Santiago de Compostela: CGAC, 2004.

POWER, Kevin; BENÍTEZ DUEÑAS, Issa María; DAVY, Mark. *Tracking Madrid: Montserrat Soto*. Madrid: MNCARS, 2005.

VV.AA. *Revisitar Canarias. Montserrat Soto*. Barcelona: ACTAR, 2003.

Walter Stöhrer

GAUSS, Ulrike; OLSCHOWSKI, Petra von; ZIEGLGÄNSBERGER, Roman. *Walter Stöhrer: Radierung und Malerei*. Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, 2005.

SCHULTZE, Jürgen *et ál. Walter Stöhrer: Arbeiten 1962-1983*. Bremen: Kunsthalle Bremen; Saarbrücken: Moderne Galerie des Saarland-Museums; Berlin: Verlag Brinkmann & Bose, 1983.

Antoni Tàpies

AGUSTI, Anna; RAILLARD, Georges. *Tàpies: obra completa*. Barcelona: Polígrafa/Fundació Antoni Tàpies, 1989.

BARILLI, Renato; FRANZKE, Andreas. *Antoni Tàpies*. Milano: Skira, 1998.

BENINCASA, Carmine; CALVESI, Maurizio; SGARBI, Vittorio. *Tàpies: Opere dal 1946 al 1982*. Venezia: La Biennale di Venezia, 1982.

BERISTAIN, Ana; GONZÁLEZ, Marta; BOZAL, Valeriano. *Tàpies: tierras*. Madrid: MNCARS; Ferrol: Fundación Caixa Galicia, 2005.

BORJA-VILLEL, Manuel J. *Antoni Tàpies*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1990.

BORJA-VILLEL, Manuel J.; WELCHMAN, John C.; DÜTTMAN, Alexander G. *Tàpies*. Madrid: MNCARS, 2000.

BORJA-VILLEL, Manuel J. *Tàpies*. Madrid: SEACEX, 2004.

MOURE, Gloria. *Tàpies: extensiones de la realidad*.

Madrid: Ministerio de Cultura/MNCARS, 1990.

ROMA, Valentín. *Una arquitectura de lo visible: Antoni Tàpies*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2004.

WYE, Deborah. *Antoni Tàpies in print*. New York: MoMA, 1991.

Frank Thiel

DAVVETAS, Demosthenes. *Frank Thiel*. Kraichtal: Ursula Blicke Stiftung, 1995.

DELISS, Clémentine; DAVVETAS, Demosthenes. *Frank Thiel: Berlín*. Santiago de Compostela: CGAC, 1998.

HOBBS, Robert Carleton; MOOS, David. *Frank Thiel: a Berlin Decade 1995-2005*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.

Barthélémy Togo

AKBARI, Angela et al. *Barthélémy Togo: The lost Dogs' Orchestra*. Col. Repères, Cahiers d'art contemporain. Paris: Galerie Lelong, 2010.

JOUBERT, Daria; LUNDSTRUM, Jan-Erik; DOROSHENKO, Peter. *Barthélémy Togo: The sick opera*. Paris: Paris Musées/Palais de Tokyo, 2004.

MESTRE, Marta. «Barthélémy Togo ANTI-NATURAL». *Dardo Magazine*, n° 12. Santiago de Compostela: Dardo, X 2010 - I 2011.

TOGUO, Barthélémy. *Virgin Forest*. Rennes: La Créée centre d'art contemporain, 1999.

TOGUO, Barthélémy. *Eroticotoguo: Barthélémy Togo*. Paris: Onestar, 2003.

Fatimah Tuggar

FORTIN, Sylvie. "Digital Trafficking. Fatimah Tuggar's Imag(in)ing of Contemporary Africa". *Art Papers*. 03/2005-04/2005 [Recurso digital]

JANUS, Elizabeth. *Fatimah Tuggar: Art and Public*. Artforum 39, 2001.

SULLIVAN, Gary. *Interview with Fatimah Tuggar*. 04/11/2000, [Recurso digital].

James Turrell

ADCOCK, Craig. *James Turrell: The Art of Light and Space*. Berkeley: University of California Press, 1990.

BIRNBAUM, Daniel et al. *James Turrell: the other horizon*. Wien: MAK; Ostfildern: Cantz Verlag, 1999.

ETHERINGTON-SMITH, Meredith. *James Turrell: A Life in Light*. Paris: Somogy, 2006.

SCHWARZ, Michael. *James Turrell, Slow dissolve: Im-materielle Bilder im Erfahrungsraum des Betrachters*. Bonn: VG Bild-Kunst; Hannover: Sprengel Museum Hannover, 2002.

SVETKA, Jiri Ed. *James Turrell*. Madrid: Fundación "La Caixa"; Ostfildern: Cantz Verlag, 1992.

TORRES, Ana María. *James Turrell*. Valencia: IVAM, 2004.

WEBER, Peter et al. *James Turrell: The Wolfsburg Project*. Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg; Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

Luc Tuymans

BERG, Stephan Ed. *Luc Tuymans: the arena*. Ost-

fildern: Hatje Cantz, 2003.

DEXTER, Emma; HEYNEN, Julian. *Luc Tuymans*. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Ostfildern: Hatje Cantz, 2004.

LOOCK, Ulrich. *Luc Tuymans*. London/New York: Phaidon, 2003.

MOLESWORTH, Helen Anne et al. *Luc Tuymans*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; Columbus: Wexner Center for the Arts; New York: Distributed Art Publishers. 2009.

SIGG, Pablo et al. *Luc Tuymans - Is it Safe?*. London: Phaidon, 2010.

VERMEIREN, Gerrit; ROELSTRAETE, Dieter; ALBORES GLEASON, Montserrat. *Luc Tuymans: I don't get it*. Ghent: Ludion, 2007.

Dario Urzay

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Dario Urzay: Pinturas = Pinturas 1997-2000*. Bilbao: Sala de Exposiciones Rekalde, 2000.

JARQUE, Vicente; ERASO, Miren. *Dario Urzay. Pasaje*. Logroño: Cultural Rioja, 2006.

JIMÉNEZ, José; LAGO, Eduardo; JAUKURI, Maaretta. *Dario Urzay: En Una Fracción = In One Fraction*. Madrid: Distrito 4, 2004.

JUNCOSA, Enrique et al. *Dario Urzay: en una (un sistema circulatorio) fracción*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura y Euskera, 1997.

LAGO, Eduardo. *Dario Urzay*. Burgos: Espacio Caja de Burgos, Área de Cultura, 1999.

Mark Wallinger

BURROWS, David; HUNT, Ian. *Mark Wallinger: Credo*. London: Tate Publishing, 2000.

RUGOFF, Ralph. *Mark Wallinger: British Pavilion; The Venice Biennale, 49th International exhibition of contemporary art, 2001*. London: British Council, 2001.

SEARLE, Adrian; BULGAKOW, Michael. *Mark Wallinger: Ecce homo*. Wien: Secession, 2000.

SCHUPPLI, Madeleine; VRIES, Janneke de. *Mark Wallinger*. Zürich: JRP Ringier, 2008.

VISCHER, Theodora; WILSON, Andrew. *Mark Wallinger: Lost Horizon*. Basel: Museum für Gegenwartskunst, 2000.

WALLINGER, Mark. *Mark Wallinger: The Russian*

linesman: frontiers, borders and thresholds. London: Hayward Publishing, 2009.

Lawrence Weiner

BUCHLOH, Benjamin H. D.; ALBERRO, Alexander. *Lawrence Weiner*. London: Phaidon, 1998.

CALDWELL, John. *Lawrence Weiner*. San Francisco: SFMoMA, 1992.

CHILLIDA, Alicia; MARÍ, Bartomeu. *Lawrence Weiner. Por sí mismo = Per se*. Madrid: MNCARS, 2001.

GRÜNBEIN, Durs; SARTORIUS, Joachim. *Lawrence Weiner. To Build a Square in the Rhineland = Ein Viereck anlegen im Rhineland*. Köln: Walther König, 1995.

MARÍ, Bartomeu; FUCHS, Rudolf Herman. *Show (&) Tell. The Films & Videos of Lawrence Weiner/a catalogue raisonne*. Gent: Imschoot, uitgevers, 1992.

MARÍ, Bartomeu. *Lawrence Weiner. En la corriente = In the Stream*. Valencia: IVAM, 1995.

SALVO, Donna M. de et al. *Lawrence Weiner. As Far As the Eye Can See*. Los Angeles: MOCA, 2007.

SCHWARZ, Dieter. *Lawrence Weiner. Books 1968-1989. Catalogue raisonné*. Köln: Walther König, 1989.

WEINER, Lawrence. *Lawrence Weiner. After All = Nach alles*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2000.

WEINER, Lawrence. *Lawrence Weiner. Bajo el sol = Sota el sol*. Castelló: Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2009.

Franz West

ALEXANDER, M. Darsie. *Franz West: to Build a House You Start With the Roof: Work 1972-2008*. Cambridge: MIT Press, 2008.

CHILLIDA, Alicia; BASUALDO, Carlos. *In Out: Franz West*. Madrid: MNCARS, 2001.

LOERS, Veit; SENN, Gabi. *Franz West: Gelegentliches zu einer anderen Rezeption*. Mönchengladbach: Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach; Köln: Walther König, 1995.

LOERS, Veit; ZWIRNER, Dorothea. *Franz West*. Köln: DuMont, 2006.

TODOLÍ, Vicente; COOKE, Lynne; JORGE, João Miguel Fernandes. *Franz West*. Porto: Fundação de Serralves, 1997.

Johannes Wohnseifer

KERSTING, Rita; KUNDE, Harald. *Into the light: Johannes Wohnseifer*. Aachen: Ludwig Forum; Frankfurt am Main: Revolver, 2003.

SHEIR, Reid; BYWATER, Roger. *Johannes Wohnseifer: Kleenex Mathematics: Lynn Valley 2*. Vancouver: Presentation House Gallery; Toronto: Bywater Bros. Editions, 2007.

WOHNSEIFER, Johannes. *La mano de dios: Johannes Wohnseifer*. Köln: Walther König, 2004.

WOHNSEIFER, Johannes. *Johannes Wohnseifer: Werkverzeichnis, 1992-2007*. Berlin: Christoph Keller Editions; Zürich: JRP Ringier, 2007.

WOHNSEIFER, Johannes; MASSEY, Richard. *Johannes Wohnseifer: The K Collection*. Köln: Walther König, 2007

WOHNSEIFER, Johannes. *Johannes Wohnseifer: 10 Years of Painting*. Köln: Walther König, 2010.

Erwin Wurm

BERG, Stephan et al. *Erwin Wurm*. Köln: Dumont, 2010.

DAVILA, Thierry et al. *Erwin Wurm: The Artist Who Swallowed the World*. Ostfildern: Hatje Cantz; Wien: MUMOK, 2006.

ECCHER, Danilo et al. *Macro, Hall :Erwin Wurm*. Milano: Electa, 2006.

FUCHS, Rainer; SANS, Jérôme. *Erwin Wurm*. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1995.

GUZMAN, René de; BARLOW, Geraldine; RUGOFF, Ralph. *Erwin Wurm, I love my time, I don't like my time*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2004.

KÖB, Edelbert; SAMSONOW, Elisabeth von. *The Idiot: Erwin Wurm*. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de cultura y Deportes, 2006.

WEIBEL, Peter. *Erwin Wurm*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2002.

WURM, Erwin. *Erwin Wurm: one minute sculptures 1988-1998: Werkverzeichnis = index of works = catalogue raisonné*. Bregenz: Kunsthaus Bregenz; New York: D.A.P. Distribution, 1999.

Iskender Yediler

STAHL, Enno. *Albüm: Iskender Yediler*. Köln: Édition séparée, 1998.

YEDILER, Iskender. *Iskender Yediler*. Bolzano: Galerie Klemens Gasser, 1994.

Heimo Zobernig

DECTER, Joshua; TSCHERKASSKY, Peter. *Heimo Zobernig*. Wien: Wiener Secession, 1995.

KUENG, Moritz. *Heimo Zobernig: Stellproblemen*. Köln: Walther König, 2008.

LOOCK, Ulrich; *Heimo Zobernig*. Bern: Kunsthalle, 1994.

RUF, Beatrix; STEMMRICH, Gregor. *Heimo Zobernig: Ohne Titel, In Red*. Zürich: JRP Ringier, 2012.

Colección / Collection Helga de Alvear

ÁLVAREZ ENJUTO, José Manuel. *Arquitectura de colección* [Cat. exp. Sala de Exposiciones del Ministerio de Fomento, Madrid], Madrid: Ministerio de Fomento, 2000.

ALVEAR, Helga de; DANVILA, José Ramón. *Crear en el arte. Colección Helga de Alvear. Una selección* [Cat. exp. Centro Cultural Casa del Cordón, Burgos; Sala Amós Salvador, Logroño y Sala de Armas de la Ciudadela, Pamplona-Iruña], Navarra: Cultural Rioja; Burgos: Caja de Burgos, 1997

ALVEAR, Helga de; NAVARRO, Mariano. *Luz y fotografía en la Colección Helga de Alvear* [Cat. exp. Sala de Armas de la Ciudadela, Pamplona-Iruña y Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria], Vitoria: Fundación Caja Vital Kutxa, 1998.

COUTINHO, Bárbara; ALVEAR, Helga de; KRÜGER, Werner. *Helga de Alvear. Conceitos para uma coleção* [Cat. exp. CCB, Lisboa], Lisboa: CCB, 2006.

DOCTOR RONCERO, Rafael. *Aproximaciones I. Arte español contemporáneo en la Colección Helga de Alvear* [Cat. exp. Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres], Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, 2011.

ELFVING, Taru; PÄIVI KIISKI-FINEL, Joanna Kurth; ALVEAR, Helga de. *Contemporary Visions. Photographs and Videos from the Collection of Helga de Alvear* [Cat. exp. Wäinö Aaltonen Museum of Art, Turku], Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy, 2004.

FALCKENBERG, Harald; FELIX, Zdenek; RODRÍGUEZ, Arturo. *Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog*. [Cat. exp. Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburg: Helga de Alvear & Harald Falckenberg, 2010.

OBRIST, Hans Ulrich *et al.* *Conversaciones en Cáce-*

res = Conversations in Cáceres. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear; Madrid: This Side Up, 2012.

PERI ROSSI, Cristina; PAZ, Marga. *Paisajes contemporáneos. Colección Helga de Alvear* [Cat. exp. Fundació Foto Colectania, Barcelona], Barcelona: Fundació Foto Colectania, 2002.

PICAZO, Glòria. *Col·lecció Helga de Alvear*. [Cat. exp. Sala Municipal d'Art Leandre Cristòfol, Lleida; Sala Municipal d'Art El Roser, Lleida y Sala Municipal d'Art Xavier Gosé, Lleida], Barcelona: Ajuntament de Lleida, 2001.

RODRÍGUEZ, Arturo. *Nuevas visiones/Nuevas pasiones. Seis artistas de la colección Helga de Alvear en Villa Iris* [Cat. exp. Fundación Marcelino Botín, Villa Iris, Santander], Santander: Fundación Marcelino Botín, 1999.

RODRÍGUEZ, Julián. *Helga de Alvear. Espacios deshabitados/Ocultos* [Cat. exp. Casa de los Condes y Palacio de Mayorazgo, Cáceres], Cáceres: Junta de Extremadura, 2007.

SARDO, Delfim. *Historias de la vida material. Personas, lugares, cosas, acontecimientos, ficciones* [Cat. exp. Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres], Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, 2011.

VIÑUELA, José María *et al.* *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [Cat. exp. MEIAC, Badajoz], Badajoz: MEIAC, 2005.

VIÑUELA, José María. *Márgenes de silencio* [Cat. exp. Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres], Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, 2010.

ÍNDICE
INDEX

<i>José Jiménez</i>		
JUEGOS DE LENGUAJE	17	
<i>LANGUAGE GAMES</i>		29
PRESENTACIÓN	41	
<i>INTRODUCTION</i>		
I.		
EL MUNDO ES UN TEXTO	47	
<i>THE WORLD IS A TEXT</i>		
II.		
LAS LETRAS SON UNA IMAGEN		85
<i>THE TEXT IS AN IMAGE</i>		
III.		
LOS IDIOMAS DE LOS COLORES	125	
<i>THE LANGUAGES OF COLOURS</i>		
IV.		
LA TRAICIÓN DE LAS IMÁGENES		145
<i>THE BETRAYAL OF IMAGES</i>		
V.		
ESPEJOS DE BABEL	167	
<i>THE MIRRORS OF BABEL</i>		
ARTISTAS	193	
<i>ARTISTS</i>		
FICHAS DE LAS OBRAS		195
<i>ENTRIES ON THE WORKS</i>		
BIOGRAFÍAS	214	
<i>BIOGRAPHIES</i>		
BIBLIOGRAFÍA		260
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>		

Una vía para comprender las pautas de
significación: diversas, plurales, con las
que opera y actúa el arte de nuestro tiempo

*A path for understanding the diverse
and plural codes of signification with
which the art of our time acts and operates*

c e n t r o d e
a r t e s v i s
u a l e s f u n
d a c i ó n h e
l g a d e a l v
e a r C Á C E R E S

Una introducción al arte de nuestro tiempo

An Introduction to the Art of Our Times

c e n t r o d e
a r t e s v i s
u a l e s f u n
d a c i ó n h e
l g a d e a l v
e a r C Á C E R E S

GOBIERNO DE EXTREMADURA
Consejería de Educación y Cultura