

HISTORIAS DE LA VIDA MATERIAL STORIES OF MATERIAL LIFE



HISTORIAS DE LA VIDA MATERIAL STORIES OF MATERIAL LIFE



HISTORIAS DE LA VIDA MATERIAL.
PERSONAS, LUGARES, COSAS, ACONTECIMIENTOS,
FICCIONES

STORIES OF MATERIAL LIFE
PEOPLE, PLACES, THINGS, EVENTS, FICTIONS

HISTORIAS DE LA VIDA MATERIAL.
PERSONAS, LUGARES, COSAS,
ACONTECIMIENTOS, FICCIONES

STORIES OF MATERIAL LIFE
PEOPLE, PLACES, THINGS, EVENTS,
FICCIONS

1 abril april - 4 septiembre september 2011

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

Delfim Sardo

COORDINACIÓN MANAGEMENT

María Jesús Ávila

PRODUCCIÓN PRODUCTION

Olivier Nolla

Joaquín García

Roberto Díaz

REGISTRO REGISTRAR

Toni Ramón

ADMINISTRACIÓN SECRETARIATS

Ángela Sánchez

María de los Ángeles Martínez

Alberto Gallardo

TÉCNICO DE MONTAJE INSTALLATION TECHNICIAN

Rafael Suárez

TRANSPORTES TRANSPORTATION

Alcoarte

MONTAJE INSTALLATION

Alcoarte

COLABORACIÓN COLLABORATION

Carlos Rodríguez

Sara Jorge

María Valiente

José Manuel Calle

SEGURO INSURANCE

Axa Art

CATÁLOGO
CATALOGUE

EDICIÓN EDITION

Centro de Artes Visuales-Fundación Helga de Alvear Cáceres

CONCEPTO CONCEPT

Delfim Sardo

PRODUCCIÓN PRODUCTION

Ediciones El Viso

Santiago Saavedra

Rufino Díaz

Mariola Gómez Laínez

DISEÑO DESIGN

Subiela

AUTOR AUTHOR

Delfim Sardo

BIOGRAFÍAS BIOGRAPHIES

María Jesús Ávila

CATALOGACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA CATALOGATION AND BIBLIOGRAPHIE

Roberto Díaz

DOCUMENTACIÓN DOCUMENTATION

Olivier Nolla

TRADUCCIONES TRANSLATIONS

Laura Suffield

(Fichas de las obras, biografías y p. 9 Entries on the Works, Biographies and p. 9)

Kennistranslations

(Del portugués al inglés From Portuguese to English, pp. 25-33, 61-62, 71-72, 90-91, 101-102, 107, 150, 155, 161, 178, 193-194, 235)

Sirk Traducciones

(Del portugués al castellano From Portuguese to Spanish, pp. 15-23, 61, 71, 90, 95, 101, 107, 149, 155, 161, 177-178, 193, 235)

PREIMPRESIÓN PREPRINT

Lucam

IMPRESIÓN PRINTING

Brizzolis

ENCUADERNACIÓN BINDING

Encuadernación Ramos

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS PHOTOGRAPHIC CREDITS

Archivo Helga de Alvear

Joaquín Cortés

FUNDACIÓN HELGA DE ALVEAR

PATRONATO BOARD OF TRUSTEES

PRESIDENTA PRESIDENT

Manuela Holgado Flores

Consejera de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura
Regional Minister of Culture and Tourism, Junta de Extremadura

VICEPRESIDENTA VICE-PRESIDENT

Helga de Alvear

VOCALES BOARD MEMBERS

Juan Andrés Tovar

Presidente de la Excm. Diputación Provincial de Cáceres
President of the Diputación Provincial de Cáceres

Carmen Heras Pablo

Alcaldesa-Presidenta del Excmo. Ayuntamiento de Cáceres
Mayoress-President of the Excmo. Ayuntamiento de Cáceres

Esperanza Díaz García

Directora General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura
y Turismo de la Junta de Extremadura
General Director of Historic Patrimony, Regional Ministry of Culture
and Tourism, Junta de Extremadura

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

José Jiménez Jiménez

José María Viñuela Díaz

SECRETARIO SECRETARY

Rafael Fuster Tozer

En su corta historia, con un tiempo de actividad inferior a un año, el Centro de Artes Visuales de Cáceres ha alcanzado, como era previsible, una notoriedad que proyecta su imagen más allá de las fronteras nacionales.

Desde su inauguración el pasado mes de junio, los medios de comunicación le han dedicado numerosas manifestaciones de elogio, resaltando el interés de las obras incluidas en la primera muestra, ampliamente divulgadas, y subrayando principalmente la relación estrecha entre arquitectura y obras expuestas, en un diálogo comparable al que se establece con el mejor arte mundial de los últimos años. Hemos podido verificar de esta manera cómo ha crecido la atención hacia el proyecto del Centro, de acuerdo con la buena acogida que le han prestado el público, las instituciones culturales y los profesionales del arte.

Esta segunda presentación de fondos de la colección Helga de Alvear, seleccionados por el profesor Delfim Sardo, continúa con el proyecto de ir mostrando en el futuro la diversidad de aproximaciones que ofrecen las obras de la colección. En la riqueza expresiva de esta suerte de ejercicios del pensamiento, donde se establecen conexiones entre los objetos artísticos, surgen otras visiones de la realidad, que sucesivamente irán ilustrando un tejido de historias de alcance universal para acceder a un conocimiento mejor de nuestro tiempo.

La propuesta que ahora presentamos bajo el título «Historias de la vida material», encierra un planteamiento plural, que busca perfilar un mapa de interconexiones en el tejido de la memoria. Establece, por lo tanto, un discurso dialéctico entre la materialidad de las actuaciones humanas, y con una narrativa de aspectos cotidianos que se extiende a los objetos, personas, situaciones, presencias y ausencias, desde ámbitos de representación coordinados para la finalidad de contar una historia de contrastes. Al fin y al cabo, variedad y confrontación son los espacios imprescindibles donde se pueden desarrollar las mejores experiencias para esclarecer los temas fundamentales de la existencia.

No podemos dejar de mencionar una vez más la importancia que tienen las obras de la Colección Helga de Alvear, en tanto que permiten llevar a cabo este tipo de programas en Cáceres. Si para Helga de Alvear esta muestra supone la satisfacción de compartir con otras miradas los frutos de su afición coleccionista, para nosotros, que vemos día a día el desarrollo de la actividad del Centro y su sentido multiplicador como espacio para la cultura, significa la confirmación de la excelencia de lo que aquí se muestra, un aliciente más para continuar con el esfuerzo de llegar al final del proyecto de actuaciones previsto.

Guillermo Fernández Vara
PRESIDENTE DE LA JUNTA DE EXTREMADURA

During the brief period of its existence to date, spanning less than a year, the Centro de Artes Visuales de Cáceres has achieved, as was to be expected, a degree of recognition that has extended beyond national boundaries.

Since the time of its opening last June, numerous enthusiastic articles have appeared in the media, highlighting the significance of the works included in the first exhibition, which were thus widely disseminated. This positive reception emphasised the close relationship between the building and the works on display in it, in a dialogue comparable to that established with the best of international art created in the last few years. As a result, it has been possible to see how attention has increasingly focused on the Centro, in line with the warm welcome that it has extended to the public, to cultural institutions and to art world professionals.

This second presentation of works from the Helga de Alvear Collection, selected by Professor Delfim Sardo, continues with the strategy of revealing the diversity of perspectives and viewpoints that can be applied to the collection's contents. In the expressive richness of intellectual exercises of this type, which establish connections between works of art, other visions of reality take shape that together illustrate a network of universal histories, with the result that they offer a better understanding of the times in which we live.

The present exhibition, entitled "Stories of Material Life", involves a dual approach that aims to define a map of interconnections within the mesh of memory. It thus articulates a dialectical discourse between the materiality of human actions, expressed through a narrative of everyday phenomena that extends to objects, people, situations, presences and absences, from the starting point of areas of representation that are coordinated in order to recount a story of contrasts. Ultimately, variety and confrontation are the essential spaces in which to unfold experiences that best explain the fundamental themes of human existence.

This text cannot fail to mention the importance of the works in the Helga de Alvear Collection, which have made it possible to undertake programmes of this type in Cáceres. While for Helga de Alvear, this exhibition may imply the satisfaction of sharing with others the results of her collecting activities, for those of us who have followed the evolution of the Centre's activities on a day to day basis and its multi-faceted potential as a space for culture, it implies the conformation of the excellence of what is on display here. As such, it is an encouragement to all those involved to continue with the scheduled programme of forthcoming events.

Guillermo Fernández Vara
PRESIDENT, JUNTA DE EXTREMADURA

La nueva exposición que presentamos en Cáceres tiene la virtud de hacernos ver la facilidad de articulación temática de las obras que componen el enorme fondo reunido por Helga de Alvear a lo largo de muchos años. En este caso, las obras se refieren a discursos fundamentalmente arquitectónicos, entendiendo el término en su acepción más directa como organización material de los espacios. En otros casos, las referencias se abren a conceptos que tienen que ver con aquello que se utiliza genéricamente para construir algo, ya sea una ficción, un simulacro, una biografía personal o tantos otros aspectos más que necesitan de un proyecto, de un proceso de elaboración material, de una extensión vital que inexorablemente suele acabar en ruina y en productos de reciclaje.

Extendidas por las plantas del edificio y relacionadas con la intención de establecer diálogos de afinidad o complementariedad, las obras plantean al espectador cuestiones que emanan de la especificidad de su carácter, es decir, de sus propiedades endógenas, y el cúmulo de sensaciones que emite su materialidad establece las secuencias de unas historias individuales y relacionales hasta llegar a hacer posible la transmisión de significados alternativos a la pura apariencia.

El planteamiento de «Historias de la vida material», desde su inicio en vestíbulo con la obra de Markus Raetz, establece con bastante ironía una radicalidad que se muestra como negación a toda relativización, el «sí» y el «no» dentro del mismo objeto, fundido en la misma materia de bronce. Por lo tanto la presencia de esta obra anuncia que, en esta muestra, apenas se han dejado resquicios para lo amable o para los convencionalismos, todo lleva el signo de la contundencia, pero de ninguna manera han quedado excluidos el humor ni la paradoja.

A lo largo del recorrido hay una sala dedicada a Gordon Matta-Clark que centraliza en gran medida la muestra. En dicha sala se expone una larga secuencia de obras de este autor de culto que inspiró, con una enorme carga de subversión, las poéticas deconstructivas. Este conjunto dice mucho de la visión oportuna de Helga de Alvear, de sus intereses, de aquellos aspectos más significativos de la creación contemporánea a los que ha dirigido la atención, todo lo cual se traduce en la calidad de la colección que, con otras miradas, se irán materializando en sucesivos proyectos.

Manuela Holgado Flores

CONSEJERA DE CULTURA Y TURISMO DE LA JUNTA DE EXTREMADURA

The new exhibition on display in Cáceres has the merit of revealing the way in which the extensive holdings assembled by Helga de Alvear can be easily articulated around specific thematic groupings. In this case, the works on display centre on discourses that are essentially architectural, using that term in its most direct meaning to refer to the material organisation of spaces. In other cases, the references relate to concepts that have to do with what is generically used to construct something, be it a story, a simulacrum, a personal biography or numerous other concepts that require a design or a process of material elaboration. These works generally have a life span that ends in their destruction, resulting in products that can be recycled.

Displayed over the different floors of the Fundación's building and associated with an intention to create dialogues of affinity or of complementarity, the works presented to the viewer suggest issues that arise from their specific nature or intrinsic properties. The accumulation of sensations emerging from their material nature establishes sequences of individual, narrative accounts, making possible the transmission of meanings that are alternatives to mere appearance.

“Stories of Material Life” starts in the lobby with a work by Markus Raetz and establishes with some degree of irony a radical approach that reveals itself as the negation of all relativisation, the “yes” and the “no” within the object itself, cast in bronze. The presence of this work thus announces that the exhibition has barely left space for the agreeable or for conventionalisms: everything is boldly stated, although there is still room for humour and paradox.

The exhibition includes a room devoted to the work of Gordon Matta-Clark, which can be seen to act as the centre-piece of the exhibition. It features a lengthy sequence of works by this cult artist whose notably subversive creative activities inspired deconstructivist aesthetics. The group is highly revealing with regard to Helga de Alvear's timely vision and interests and with regard to the most significant aspects of contemporary creation on which she has focused, all of which is reflected in the quality of this collection, which will continue to provide the material for further exhibitions in the future, based on other viewpoints and perspectives.

Manuela Holgado Flores

REGIONAL MINISTER OF CULTURE AND TOURISM, JUNTA DE EXTREMADURA

ÍNDICE CONTENTS

- 15 HISTORIAS DE LA VIDA MATERIAL.
PERSONAS, LUGARES, COSAS, ACONTECIMIENTOS, FICCIONES
Delfim Sardo
- 25 STORIES OF MATERIAL LIFE.
PEOPLE, PLACES, THINGS, EVENTS, FICTIONS
Delfim Sardo
- 35 CATÁLOGO CATALOGUE
- 242 FICHAS DE LAS OBRAS ENTRIES ON THE WORKS
- 282 BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY

Delfim Sardo

- 1 La Colección Helga de Alvear es el resultado de adquisiciones que se han ido realizando a lo largo de los últimos cuarenta años y que configuran un mapa de las inquietudes e intereses de la coleccionista, pero posee, dentro de la gran amplitud de sus elecciones, un enorme potencial para la comprensión de la evolución del arte más reciente.

Debido en gran parte a su actividad de galerista, Helga de Alvear sabe delimitar el ámbito de su colección, entendiéndola—tal y como ella misma afirma reiteradamente—, como un proceso de aprendizaje y pasión. Sin embargo, en la sencillez de esta dualidad se expresa de forma clara una motivación doble, entre emoción y conocimiento, que son los dos polos de relación con el arte a partir de los cuales todos establecemos nuestro vínculo con el campo artístico. Más aún: la idea de pasión, en su sentido etimológico, implica una forma de sumisión a un poder—que la coleccionista atribuye a las obras, a su capacidad de convertirse en imanes para la vista y para la percepción—, pero que debe ser filtrado por el conocimiento y la visión completa del trabajo de los artistas, por sus contextos y motivos específicos.

El resultado es una colección en construcción permanente, que cuenta con cerca de dos mil piezas, sin cortar la obra gráfica, y que recorre algunos de los caminos del arte contemporáneo con capacidad para reinventar la ecuación del coleccionismo: encontrar, según los recursos existentes y entre las obras disponibles, las que entremezclan la parte de seducción con la relevancia estética y contextual. En la amplitud de elecciones que la colección evidencia, se manifiesta una clara apertura hacia contextos culturales y creativos muy diversos que posibilitan estrategias comisariales y expositivas variadas en el contexto de una institución como es la Fundación Helga de Alvear.

- 2 En ese tejido de confluencias que es una colección de arte, pueden surgir innumerables narrativas, formas variadas de crear vínculos y conexiones.

La naturaleza de una colección no debe valorarse por sus omisiones o sus lagunas (que siempre existirán), sino partiendo de lo que posee y de la forma en que propone un territorio móvil en sus incorporaciones. Los espacios entre las imágenes son, necesariamente—sobre todo en una colección como la de Helga de Alvear, centrada en su presente—un campo de posibilidades para su reformulación permanente, pero también para el permanente replanteamiento de lo que significa coleccionar.

Es decir, en ningún caso una colección se limita *sólo* a su contenido o a las elecciones, que ya es mucho. También abarca la naturaleza del propio proceso de construcción de las redes de relaciones que conforman la naturaleza compleja de una colección. Las colecciones de esta dimensión y ambición, invisibles al público en su conjunto, dado que nunca pueden exponerse en su totalidad, constituyen cuerpos de entendimiento de lo que es el arte en un momento determinado. En este sentido, su importancia va más allá de la acumulación de objetos artísticos, para proponer un amplio espectro de lo que es el arte en el fragmento o muestra que representa la colección.

Pero es esta capacidad para transformar un área a partir del replanteamiento de sus proyecciones (o sea, de sus condiciones de posibilidad) lo que define la calidad del proyecto y su posibilidad de crecimiento y apertura.

El corte sincrónico que define la colección de Helga de Alvear se va alargando a lo largo de tiempo (porque es sincrónico en cada momento), lo que posibilita también el descubrimiento de una historicidad de esa sincronización con el tiempo, de forma que la red de múltiples entradas que la colección establece se transforma en una estructura reticular y volumétrica que se puede recorrer en los diferentes ejes de su especialidad.

Este momento expositivo parte del principio de que, en el seno de esa red tridimensional, se pueden establecer cortocircuitos, vínculos entre lo que está distante, y a partir de ahí definir un nuevo diseño, ahora bajo el signo de la materialidad de las relaciones. Por decirlo de otra forma, el modelo que lo sustenta es el del intervalo entre las imágenes, el de la búsqueda de un espacio de confluencia entre imágenes procedentes de circunstancias creativas diversas que generan, en su *Zwischenraum* (en su intervalo, en su espacio liminal que exige la confrontación), un espacio de inmanencia, de fisicalidad y de materialidad.

- 3 El eje central de esta exposición es un intento por encontrar una de las vías más significativas de la evolución del arte a lo largo del siglo xx, con un énfasis específico en los contextos de la posguerra, y que pasa por el encuentro de la producción artística y la materialidad de lo cotidiano.

Si trazamos un meridiano entre la idea de vida moderna tomada de Baudelaire (con su connotación de inestabilidad, mutabilidad y contingencia), donde el artista es un coleccionista de tipos sociales—lo que constituye una tipología recurrente en varias formas de arte desde el modernismo—y la idea de vínculo entre arte y vida que atraviesa las segundas vanguardias, encontramos una constante de interés por la materialidad de las relaciones que poseen expresiones muy diversas.

Esta exposición se construye a partir de esa diversidad, partiendo del principio de que la materialidad a la que se refiere el universo artístico atraviesa varias instancias de lo real.

Por un lado, el acento en las relaciones materiales de producción, en los circuitos de circulación de bienes, de mano de obra, con una atención particular a las diversas variantes políticas que configuran la obra de muchos artistas, como es el caso de Allan Sekula, João Louro o Fernando Bryce. En sentido literal, el espacio de las relaciones materiales de producción conlleva para el interior de lo artístico (y por tanto de lo que es por su naturaleza ficticia) el universo de lo social y de lo político, ya sea a través de la apropiación de la modernidad del marxismo—Marx fue contemporáneo de Flaubert y de Courbet—ya sea a través de micro-ficciones de lo cotidiano que desencadenarán la biopolítica a partir de Guy Debord, en los años cincuenta del siglo pasado. De esta forma, la idea de materialidad, considerada en su vínculo con lo social, encuentra un vehículo peculiar en lo fotográfico, en la medida en que, como apunta Jeff Wall, la fotografía es el dispositivo que se refiere más directamente a la utopía de la participación o inclusión del arte en el mundo, haciendo por tanto olvidar una metamorfosis del mundo para la cámara, así como, en las versiones heredadas de la tradición documental, la autoría (irónicamente, de esta utopía sociológica acabó surgiendo una forma de *estética del documento*, con sus procesos de cosificación de marcas de autor exacerbadas, de estilísticas y recurrencias). En el caso de Philip Lorca-diCorcia, la producción de una teatralidad de lo cotidiano a partir de la luz, o en el caso de Paul Graham la definición de una cinemática de lo accesorio, del detalle y del

fragmento significativo sitúan la cuestión de la construcción de lo real a partir de un proceso de extrañamiento—lo que también ocurre en el juego de referencias y citas, paradojas e ironías que constituyen la materia del trabajo de Jeff Wall—.

Por otro lado, la presencia de la materialidad de las relaciones con los objetos cotidianos, con los gestos que componen la existencia y moldean los cuerpos, como es el caso de las acuarelas de Tony Oursler, de las imágenes de Thomas Ruff, de la escultura de Julião Sarmento, conforman aquello que podríamos llamar una materialidad de las relaciones mnemónicas con el mundo y con los cuerpos. Una de las vías de esa materialidad es la que reside en el establecimiento de una naturaleza háptica (táctil) de las imágenes, ya sea mediante procesos de presencia, o bien por mecanismos de tematización de la ausencia, como ocurre en las fotografías de Thomas Struth.

Por último, la materialidad de la construcción y de la propia materia del mundo como configuradora de las relaciones espaciales y físicas que definen una posibilidad de vida presente, como en la obra de Ángela de la Cruz, José Pedro Croft o en el momento vital que representa el conjunto de trabajos de Gordon Matta-Clark que, en cierto modo, constituyen el centro de donde emanan las relaciones físicas que propone esta exposición.

Sin embargo, estos ejemplos de relaciones físicas se extienden también a otros recorridos, aunque estén marcados por la subjetividad de las relaciones personales o conceptuales, como es el caso del trabajo de Helena Almeida—en un momento de insólita reaparición en las imágenes de Artur Rosa—, de Lawrence Weiner o de la materialidad del gesto cinematográfico de John Baldessari, por citar sólo algunos de los artistas de la exposición.

Por lo tanto, en una primera instancia, esta exposición trata del continuo entre las relaciones sociales de producción, las relaciones subjetivas establecidas entre los sujetos en la creación de un campo de intersubjetividades y las relaciones físicas con el espacio que configuran una posibilidad de experiencia colectiva.

En una palabra, trata de las relaciones de inmanencia.

- 4 En el universo artístico contemporáneo es frecuente recurrir a la matriz del proyecto para delinear la forma en la que el arte fue encontrando su forma de relacionarse con las tendencias modernas de desvinculación con relación a la elaboración, la crítica de la función del autor y el interés en la idea de producción,

probablemente los tres conceptos que con mayor intensidad propiciaron la reacción del arte del siglo xx con relación a la herencia ochocentista. Sin embargo, esta visión del proyecto viene a cruzarse con un cuarto acento colocado en la idea de desmaterialización, popularizada por Lucy Lippard en un famoso libro de 1973, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*. En un momento en que la *performance* y la inversión en el cuerpo se apoderaban de una parte considerable de la producción artística, la idea de desmaterialización se convirtió en sinónimo de desobjetualización, retomando, curiosamente, un recorrido que las vanguardias rusas ya recogieron en la influencia de Soloviev y Andrei Belji, así como en el movimiento *Zaum*. Paradójicamente, esta importancia del proyecto, aunque conociendo algunas consecuencias en el universo del arte conceptual, no deja nunca de situar un territorio de materialidad en el que el arte encuentra su posibilidad de configuración, también porque cualquier proyecto, ya desemboque o no en un objeto que lo cosifique, nunca deja de encontrar un soporte que defina su relación de presencia y su capacidad de representación.

Es decir, el acento del proyecto, aunque parece que se orienta hacia un desvanecimiento del objeto, no deja nunca de referirse a las condiciones materiales de producción de una entidad, ya sea bajo la forma de una inscripción, ya sea bajo la forma de una anotación o de un residuo, un lastre que perdura en las condiciones materiales de percepción del mundo.

También podríamos añadir que esa dimensión material, sobre todo cuando se sustenta en prácticas que arraigan en el cuerpo y en las afecciones que éste sufre, se inscribe en la dimensión de la representación, aquello que habitualmente se denomina *performatividad*.

A lo largo de los últimos cincuenta años, esta performatividad ha conocido innumerables expresiones: desde la performatividad objetual hasta una cierta *performance de servicio* (tematizada por Robert Morris en sus artículos de la década de los sesenta para *Artforum*), pasando por la dimensión más destacada de la performatividad social, se definen campos de representación material que delimitan, por sus propias determinaciones, competencias propias exógenas relacionadas con los cánones de la práctica artística con relación a la eclosión de lo moderno. Por este motivo, las imágenes que resultan de ello no necesitan reflejar las categorías estéticas, porque su función pasa a ser la de desencadenar posibilidades de desarrollo de espacios de performatividad, ahora indexados en el cuerpo que se

transfigura ante nosotros —y de los que las imágenes de Helena Almeida y Jürgen Klauke son buenos ejemplos en la exposición— ya sea recogidos en una idea participativa —claramente presente en la totalidad del proyecto de Gordon Matta-Clark o de Dan Graham—, ya sea cosificados en una presencia objetual que ella misma construye, en *raccord mnemónico* en la versión de materialidad que el espectador representa en sí mismo. Es curioso analizar cómo Lawrence Weiner inscribe su trabajo en el campo de la escultura en la medida que evoca siempre una presencia material apelando a la memoria del espectador, transformado en agente performativo de una sociabilidad que estructura el campo compartido y la experiencia que permite la propia experiencia de la obra o, en el caso de las piezas de la exposición, de la forma en que el diseño posee la función de un mapa de relaciones que se han vuelto físicas —porque remiten a direcciones, pesos, aceleraciones, materias o velocidades, es decir las características físicas del movimiento—.

Esta posibilidad de construcción de una materialidad a partir de los procesos de anamnesis del espectador tiene una de sus versiones más poderosas en el trabajo de Jeff Wall, cuya obra implica una red de referencias internas para los procesos del universo artístico, con la particularidad de que utiliza el humor para ampliar el espectro semántico, como es el caso de las dos obras de la exposición, *The Giant* y los estudios para *A sudden gust of wind*. En cualquiera de estas dos obras, la idea de realidad se subvierte a partir de un proceso de *Verfremdung*, de distanciamiento, que devuelve lo real como una construcción del espectador, un inmenso *collage* que define aquello que llamamos realidad.

En cierto sentido, *Historias de la vida material* intenta realizar el mapa de los diversos avatares del realismo en el arte, a sabiendas de que este término, que suele entenderse como pasión por lo real, admite de hecho, en el legado del siglo XIX, un gran número de intentos de configuración de los procesos formales de representación del mundo, tomando la materia sensible del arte como el campo compartido que se diseña en las relaciones entre cuerpos, entre espacios, entre poderes, que componen las ficciones que llamamos realidad.

En cierta forma, la obra de Julião Sarmiento que figura en la exposición, la escultura de una mujer sentada en una caja para transportar cuadros, posee la misma cualidad irónica, encontrando allí su particular melancolía, otra de las características distintivas de esta inmersión en la materialidad ficcional, también muy próximas a la atmósfera que se desprende de las obras de Francys Allÿs.

5 El centro físico de la exposición está constituido por un notable conjunto de obras de Gordon Matta-Clark, todas en soporte de papel, diseños y fotografías. Es probable que, en la constelación de artistas de la generación llamada minimal, Gordon Matta-Clark y el proyecto *Anarchitecture* (en las diversas acepciones que fue atravesando el término en sus textos y sus obras) encarnen una pasión por la materialidad de la ciudad ligada a una potencia crítica que es, a todas luces, definitiva.

En el corto espacio de tiempo en que se desarrolla la obra de Gordon Matta-Clark quedan definidas algunas características que consagran un pensamiento crítico sobre la arquitectura y las relaciones que ésta establece en el conjunto del tejido social, una recuperación de la estructura de acción sobre lo social que se apreciaba de forma diversa en las vanguardias de la primera mitad del siglo (en el Dadaísmo, en el sentido colectivo de sus acciones, en la idea de *Faktura*, fundamental para los constructivistas), pero también una presencia de conversión de lo político a categorías subjetivas, micro-ficcionales y materializadas que representan un aspecto significativo de gran parte del arte que se realizará posteriormente.

Desde el momento fundador que supuso el proyecto *Splitting*, de 1974 (un corte realizado en una casa cuya demolición estaba prevista, documentada en una película y en fotografías, una de las cuales forma parte de la exposición), su trayectoria, ya sea a través de las intervenciones que realizó en París, o en los momentos de mayor radicalidad presentes en las intervenciones performativas anteriores (como *Pig Roast* de 1971), define una relación con la arquitectura que configura uno de los momentos más significativos de reflexión crítica sobre el espacio, su habitabilidad y su capacidad de representación de toda la década de los setenta.

A lo largo de su trayectoria, Gordon Matta-Clark suscitó, por la fugacidad de sus obras —de las que el ejemplo más conmovedor es, probablemente *Ninth*, de agosto de 1974, una intervención en un edificio en las cataratas del Niágara que se demolió una hora después de que concluyera la intervención—, un enorme debate sobre la documentación de una obra de arte, sobre el estatuto de los diseños del proyecto y de las fotografías y las películas de las intervenciones.

La mayor parte de las intervenciones de Matta-Clark vive sólo en la memoria convocada en las imágenes fotográficas y en las películas en super 8mm y 16mm, estableciendo un paradigma que es, además, generalizable a la mayor parte del trabajo performativo de las décadas sesenta y setenta, y que se traduce, en primer lugar, en la presentación del documento como objeto de estatuto artístico (porque

la naturaleza de lo artístico reside siempre en otro lugar), después en el establecimiento de una estética del documental y, por último, en el tratamiento de la imagen documental como iconografía del proyecto, recreándose para constituir una correlación con respecto a la intervención en su complejidad.

Es lo que ocurre con las fotografías de los cortes realizados en edificios, montadas en una estructura de *collage*, con evidentes referencias cubistas, que además corresponden a una idea de que el propio mundo es un montaje de percepciones y relaciones que sólo una salida con respecto a la geometría euclidiana puede representar de alguna manera. Se trata al fin y al cabo de un problema clásico de representación: ¿cómo se puede representar una intervención que fractura la racionalidad de un espacio subvirtiendo su estructura arquitectónica sin utilizar, no obstante, una retórica deconstructivista? La solución de las imágenes fotográficas de Matta-Clark procede de su formación arquitectónica, en la medida que produce series de refutaciones de los distintos planos de intervención haciendo confluír diferentes puntos de vista que demuestran su metodología de *Unbuild*, o sea, de de-construir.

En ese proceso de corte (que es, simultáneamente, corte físico y analítico, literal y metafóricamente no funcional, por recurrir a las palabras del artista), se ponen de manifiesto las características del interior de la epidermis de los edificios, es decir, de lo que no es formal en ellos, pero también se establecen pequeños cortocircuitos de las memorias de su uso, liberados ahora para una reconfiguración en el campo de la anamnesis. Así, las imágenes fotográficas corresponden a dos instancias de funcionamiento de la memoria: con respecto al espacio fracturado, hendido y desprendido del cuerpo edificado, y con respecto a lo que fue un proceso de intervención física en el espacio. Es una operación mnemónica doble, y esta dualidad de tiempos y metodologías de representación del espacio, de su uso, de su muerte como entidad social y recuperación progresiva, ya dentro del campo del arte, hacia nuevas formas de comprensión de la sociabilidad a través de un proyecto artístico, corrobora una estética del documento fotográfico como entidad escultórica. En cierto sentido, podríamos decir que el eje que desvela Matta-Clark, a través de sus montajes fotográficos —añadiendo sentido al trabajo arquitectónico/escultórico— es un eje que se sitúa en la memoria del barroco por la superposición del pliegue, por la postrera importancia del espacio intersticial.

En el caso de los diseños, podemos distinguir tres tipologías diferentes: los diseños del proyecto, en sus diversas representaciones (con más o menos componentes

técnicos, con más o menos narrativa), los *Energy Trees* (realizados entre 1972 y 1973) y los *Cut Drawings* (de 1975). En la exposición existen ejemplos de todas estas tipologías, quedando clara la componente muy próxima del trabajo tridimensional de los últimos, así como el carácter deambulante y circulatorio (casi como diagramas de circulación) de los segundos. En la conjugación de estas tipologías de diseño y de las fotografías queda plasmada una cartografía de la obra de Gordon Matta-Clark en las referencias que ésta efectúa con relación al tema de la performatividad y la representación, con relación al tema de la fisicalidad de la memoria colectiva presente en la arquitectura y en sus restos, y con una poética de lo social, en la relación con el cuerpo y la ausencia y, por último, en la naturaleza cinemática del espacio.

Como dice Henri Lefèvre, el cuerpo segrega espacio y la obra de Matta-Clark es una de las manifestaciones más complejas de esa capacidad de secreción, de la representación física de un cuerpo que es al mismo tiempo real y metafórico, operativo y disfuncional.

- 6 La exposición se define a partir de esa ambivalencia entre la invocación de lo real y una compulsión metafórica, a sabiendas que el proceso artístico comporta inevitablemente un proceso interno de des-realización —porque es ficticio y va instigado por procesos de extrañamiento, para proporcionar en el interior de la familiaridad la fricción de otras instancias perceptivas, cognitivas e (inevitablemente) estéticas—.

Quizás sea a partir de esa relación de reconocimiento y extrañamiento (como ocurre con los cuerpos apagados de las imágenes de Baldessari, o con los colapsos de esa matriz de la pintura que -desde el Renacimiento- es la tela, en el caso de Ángela de la Cruz, con los modelos habitacionales de Thomas Schütte, los desechos preciosos de Suzan Collis, la sutil memoria del cuerpo en Gabriel Orozco o la teatralización de lo político en Stan Douglas, por citar algunos casos) como se define este proyecto expositivo.

En última instancia, el intento es seguir la forma de ese *Pathos* (como decía Aby Warburg), para encontrar en su interior, en el espacio entre las imágenes, los objetos, las marcas, los resquicios, la materialidad de una representación que, por su *convivialidad*, establece un campo compartido.

Con nosotros, porque la materialidad de la vida es el lugar segregado, corporal y físico donde tal vez acecha la extrañeza del sentido.



STORIES OF MATERIAL LIFE
PEOPLE, PLACES, THINGS, EVENTS, FICTIONS

Delfim Sardo

- 1 The Helga de Alvear Collection is the result of acquisitions made over the past forty years which not only configure a map of the collector's concerns and interests but also possess, in the great breadth of her choices, an enormous potential for understanding recent developments in art.

Beyond her activity as a gallery owner, Helga de Alvear has been able to distinguish the field of activity from her collection, understanding it, as she repeatedly states, as a process of learning and passion. In the simplicity of this duality, however, a dual motivation is clearly expressed that lies between emotion and knowledge, which are the twin poles of the relationship with art from which we all mark out our connection with the artistic field. Moreover, the idea of passion, in its etymological sense, implies a submission to a power (which the collector attributes to the works, to their ability to be magnets for the gaze and perception) that must be filtered through knowledge and through the incessant vision of the work of artists, through their contexts and specific motives.

The result is a collection that is in a permanent state of construction. It includes almost 2000 pieces, without including works on paper, and seeks out some paths in contemporary art that are capable of reshaping the equation governing the act of collecting: to find, within the bounds of one's existing resources and among the works available, those which combine a degree of seduction with aesthetic and contextual relevance. In the breadth of the choices that the collection contains, there is clear evidence of an openness towards very varied cultural and creative contexts, making diversified curatorial and expository strategies possible within the context of the institution that is the Fundação Helga de Alvear.

- 2 In the web of confluences that is an art collection, countless narratives and several ways of creating links and connections can emerge.

The nature of the collection cannot be assessed according to its omissions or lacunae (which will always exist) but on the basis of what it contains and the way in which it proposes a mobile territory in what it incorporates. The spaces between the images are necessarily (particularly in a collection like Helga de Alvear's, which is focussed on its present) a field of possible ways in which they can be permanently reformulated and in which the meaning of what it is to collect can be permanently rethought.

In other words, the collection is never *only* about itself or about the choices it contains – which is already a lot – but also about the nature of the process by which the webs of relations that constitute the nature of the complexity of the collection are constructed. Collections of this size and ambition, the entirety of which are invisible to the public (given that they can never be exhibited in their totality), constitute bodies of understanding of what art is at a particular moment and, in this respect, their importance extends beyond the accumulation of artistic objects in order to be able to propose a spectral vision of what art is in the cut-off that it proposes.

It is this ability to transform an area by reconsidering its transcendental elements (or rather, its conditions of possibility) that define the quality of the project and its possibilities for growth and openness.

The synchronous cut-off that the Helga de Alvear collection defines extends throughout time (because it is synchronous at every moment), which also makes it possible to discover a historicity of this synchronisation over time, causing the mesh of multiple entries that the collection establishes to be transformed into a reticular and volumetric structure, allowing it to be traced along various axes of its spatiality.

This expository moment starts from the principle that, amidst this three-dimensional network, short-circuits can be established, connections between what is distant, and, from there, a new design can be defined, now under the sign of the materiality of relations. It could be said that it is governed by the model of the gaps between the images, of the search for the space of convergence between images that arises from different creative circumstances but which generates, in its *Zwischenraum* (in the gaps, or in the liminal space that comparison invokes) the space and a poetics of immanence, of physicality, and of materiality.

- 3 The central axis of this exhibition involves an attempt to find one of the most marked routes along which art developed throughout the twentieth century, with particular emphasis on post-war contexts, via the encounter between artistic production and the materiality of the quotidian.

If we were to trace a meridian between the idea of modern life taken from Baudelaire (with its note of instability, mutability, and contingency), the artist as a collector of social types – which constitutes a typology that has recurred in various forms in art since modernism – and the idea of the connection between art and life that permeated the second wave of avant-garde movements, we would find a constant interest in the materiality of relations that possesses diverse forms of expression.

It is on the basis of this diversity that this exhibition is constructed, starting from the principle that the materiality to which the artistic universe alludes takes in several instances of the real: on the one hand, there is an emphasis on material relations of production, on the circuits around which goods and labour are circulated, with particular attention being paid to the several variants of the political that shape the work of many artists, such as Alan Sekula, João Louro or Fernando Bryce. In a literal sense, the space of material relations of production brings the world of the social and the political into the realm of the artistic (and therefore into what is, by nature, fictional), whether through Marxism's appropriation of modernity – and Marx was a contemporary of Flaubert and Courbet – or through the micro-fictions of the quotidian that have marked out the path of the bio-political since Guy Debord in the 1950s. Thus, the idea of materiality, considered in connection to the social, possesses a peculiar medium in the photographic, to the extent that, as Jeff Wall states, photography is the device that most directly corresponds to the utopia of the subsumption of art in the world, therefore making us forget about the metamorphosis that the world undergoes for the camera, as well as, in versions which stem from the documentary tradition, the nature of authorship (ironically, an *aesthetics of the document* has emerged from this sociological utopia, with its processes of reification of exaggerated authorial marks, stylistics, and recurrences). In the case of Philip Lorca-diCorcia, the production of a theatricality of the quotidian based on light, or in the case of Paul Graham, the definition of a cinematics of the particular, the detail, and the significant fragment, locate the real as something which is constructed from a process of defamiliarization, which also occurs in the play of references and citations, paradoxes and ironies that constitute the subject matter of Jeff Wall's work.

On the other hand, the presence of the materiality of relations with quotidian objects, with the gestures that make up our existence and shape our bodies, as found in Tony Oursler's drawings, Thomas Ruff's images and Julião Sarmiento's sculptures, assemble what we could call a materiality of mnemonic relations with the world and with its bodies. One of the paths of this materiality is that which lies in the establishing of a haptic character of images, whether through processes of presentification or mechanisms by which absence is thematized, as in the photographs of Thomas Ruff.

Finally, it is the materiality of the construction and matter of the world as the shaper of spatial and physical relations that define the possibility of present life in the work of Ángela de la Cruz and José Pedro Croft, or in the vital moment that is the life's work of Gordon Matta-Clark, which, in a certain sense, constitutes the centre from which the physical relations invoked by the exhibition emanate.

However, these instances of physical relations also extend to other paths, although they may be marked by the subjectivity of personal or conceptual relations, as in the work of Helena Almeida (in the rare appearance of Artur Rosa in her images), Lawrence Weiner, and the materiality of John Baldessari's cinematic gesture, to cite just a few of the artists on display.

In the first instance, therefore, this exhibition concerns the continuum between social relations of production, the subjective relations established between subjects in the creation of a field of intersubjectivity and the physical relations with space that configure the possibility of collective experience.

In a word, it is about relations of immanence.

- 4 In the contemporary artistic world, frequent invocations are made of the project matrix in order to outline the manner in which art has been finding its way of relating to the modern themes of disassociation from manufacturing, criticism of the authorial role, and interest in the idea of production, three concepts which have probably done the most to mobilise the reaction of twentieth-century art to the legacy of the nineteenth century. However, this vision of the project has become enmeshed with a fourth theme, the idea of dematerialization, which was popularised by Lucy Lippard in a famous book published in 1973, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*. At a time in which much of artistic production was concerned with performativity and investment in the body, the idea of dematerialisation came

to be synonymous with de-objectualization, curiously refashioning a path that the Russian avant-gardes had foreseen in the influence of Soloviev and Andrei Belji, as well as in the *Zaum* movement. Paradoxically, the importance of the project, while recognising some consequences in the world of conceptual art, never ceases to locate a territory of materiality in which art finds a possible means of configuration, because any project, whether or not it results in an object which reifies it, never ceases to find a support that defines its presential relation and its representational ability.

In other words, while the emphasis on the project seems to be oriented towards a disappearance of the object, it never ceases to allude to the material conditions of production of an entity, whether it be in the form of an inscription, an annotation, or a remnant, ballast that endures in the material conditions in which the world is perceived.

We could also add that this material dimension, particularly when it is supported by practices rooted in the body and in the ailments that it suffers, is inscribed in the dimension of performance, that which we habitually call *performativity*.

For the last fifty years, however, this performativity has assumed countless possible modes of expression: from objectual performativity to a certain *performance of service* (thematized by Robert Morris in his 1960s articles for *Artforum*), via the dimension that is more focussed on social performativity, fields of material performance are defined which establish, through their own determinations, skills that have an exogenous relationship to the canons of artistic practice by which the modern is purified. For this reason, the resulting images do not need to mirror aesthetic categories because their function comes to be that of triggering possible ways of developing spaces of performativity, whether indexed to the body that is transfigured before us (of which the images of Helena Almeida and Jürgen Klauke are fitting examples in the exhibition), or related to a participatory idea (clearly evident in the global nature of Gordon Matta-Clark or Dan Graham's projects), or reified in an objectual presence that it constructs, in a mnemonic *raccord* in the version of materiality that the spectator represents in himself. It is curious to consider the way in which Lawrence Weiner relates his work to the field of sculpture to the extent that he always invokes a material presence that is called to the memory of the spectator, who is transformed into the performative agent of a sociability that structures the field of sharing and experience that allows the work itself to be

experienced or, in the case of the pieces on display, the way in which the drawing possesses the function of a map of relations that have been made physical because they refer to directions, weights, explorations, matters, or velocities, which, after all, are the physical determinants of motion.

This possible means of constructing a materiality on the basis of the spectator's anamnesis processes finds one of its most powerful expressions in the work of Jeff Wall, whose oeuvre involves a web of internal references to the processes of the artistic world, with the particularity of his use of humour serving to broaden the semantic spectrum, as can be seen in both of the works on display (*The Giant* and the studies for *A Sudden Gust of Wind*). In any of the works, the idea of reality is subverted via a process of *Verfremdung*, or distancing, which returns the real as a construction of the spectator, an immense collage that defines what we call reality.

In a certain sense, *Stories of Material Life* represents an attempt to map the various metamorphoses of realism in art, in the knowledge that this term, frequently understood as a passion for the real, in its nineteenth century legacy, actually covers an enormous number of attempts to configure the formal processes by which the world is represented, taking the sensitive matter of art as the shared ground that takes shape in relations between bodies, between spaces, and between the powers that make up the fictions that we call reality.

In a certain sense, the Julião Sarmiento work featured in the exhibition, a sculpture of a woman seated on a packing case for paintings, possesses the same ironic quality, in which it finds its specific melancholy, another of the defining characteristics of this immersion in fictional materiality, which is also very close to the environment that can be discerned in Francis Alÿs's drawings.

- 5 The physical centre of the exhibition is made up of a remarkable series of works by Gordon Matta-Clark, all of which are drawings and photographs on paper. Of the constellation of artists who emerged from the so-called minimalist generation, Gordon Matta-Clark and the Anarchitecture project (in the various senses that the term acquired in his texts and works) bring together a passion for the materiality of the city allied to a critical power which, in all respects, is defining.

In the short space of time in which Gordon Matta-Clark's work developed, some themes came to be defined which embody not only a form of critical thinking on architecture and the relations that it establishes in the social network as a

whole, but also a recovery of the structure of action in relation to the social that was found in various forms in the avant-garde movements of the first half of the century (in Dada, in the collective sense of its actions, and in the idea of *Faktura*, which was essential to the constructivists), as well as evidence of the conversion of the political into subjective, micro-fictional and corporealised categories that are a defining feature of much of the art that would subsequently come to be developed.

Since the founding moment of the *Splitting* project in 1974, (a cut made in a house due to be demolished, documented on film and in photographs, one of which is displayed at the exhibition), the path that he has followed, whether through interventions in Paris, or in his most radical moments in earlier performative interventions (such as *Pig Roast*, 1971), defines a relationship with architecture that configures one of the 1970s' most significant examples of critical reflection on space, its habitability, and its representational ability.

Through the fleeting nature of his works, of which the most touching example is probably *Ninth* (August 1974), an intervention in a building in the Niagara Falls that was demolished an hour after the intervention was completed, Gordon Matta-Clark has stimulated an enormous debate throughout his career on the documentation of the work of art, and the status of project designs and photographs and films of interventions.

The majority of Matta-Clark's interventions live only in the memory evoked by the photographic images and the super 8mm and 16mm films, establishing a paradigm which can be generalised in relation to the majority of the performative work of the 1960s and 70s, and which is conveyed, in the first place, in the presentation of the document as an object with artistic status (because the nature of the artistic always lies somewhere else), followed by the establishing of an aesthetics of the documentary and, lastly, in the treatment of the documentary image as an iconography of the project, which it recreates in order to constitute a correlative related to the intervention in all its complexity.

This is what occurs in the photographs of cuts made in buildings, reassembled in a collage structure, with clear cubist relations, mainly because they correspond to an idea that the world itself is a montage of perceptions and relations that only the departure from Euclidean geometry can in any way represent. In short, it is a question of the classical problem of representation: how can an intervention be represented that cuts through the rationality of a space by subverting its architectural

structure without, however, employing a deconstructive rhetoric? The solution proposed by Matta-Clark's photographic images stems from his architectural training, to the extent that he produces a series of folds in the various planes of intervention, bringing about the convergence of different points of view that demonstrate his Unbuild methodology.

In this cutting process (which is at once a physical and an analytical cut, being literally and metaphorically non-functional, to use the artist's own words), characteristics of the insides of the epidermises of buildings, or rather, the parts of them that are not formal, are revealed, although small short-circuits in the memories of their use are also established, freed to be reconfigured in the field of anamnesis. The photographic images thereby correspond to two instances of the operativeness of memory: in relation to the cut space, split off and torn from the constructed body, and in relation to what was the process of the physical intervention in space. It is a dual mnemonic operation and the dual nature of the times and methodologies employed to represent space, its use and its death as a social entity and progressive recovery, now within the field of art, to new ways of understanding sociability via the artistic project, consolidates an aesthetics of the photographic document as a sculptural entity. In a certain sense, it could be said that the defining thread revealed by Matta-Clark's work, through his photographic montages, which add meaning to his architectural/sculptural work, is a thread that is situated in the memory of the baroque through the overlaying of the fold, via the ultimate importance of the interstitial space.

In the case of the drawings, three different types can be distinguished: the project drawings, in their various incarnations (with a greater or lesser degree of technical content and narrativity), the energy trees (created between 1972 and 1973), and the cut drawings (1975). Examples of all three types can be found in the exhibition, and the almost three-dimensional element of the third type is clear, as is the deambulatory and circulatory nature (almost like circulation diagrams) of the second type. In combining these types of drawings and photographs, a cartography of Gordon-Matta Clark's work has been created in the cross-references that it establishes in relation to the question of performativity and performance, the physicality of collective memory evident in architecture and its remains, the poetics of the social, the relationship with the body and absence and, finally, the cinematic character of space.

As Henri Lefèvre states, the body segregates space and Matta Clark's work is one of the most complex manifestations of this capacity for secretion and of the physical performance of the body that is simultaneously real and metaphorical, operative and afunctional.

- 6 The exhibition is defined on the basis of this ambivalence between the invocation of the real and metaphorical compulsion, in the knowledge that the artistic process inevitably entails an internal process of de-realisation, because it is fictional and moved by processes of defamiliarization and the search for the friction of other perceptive, cognitive and (inevitably) aesthetic instances within the familiar.

This expositive project could perhaps be defined on the basis of this relationship of recognition and defamiliarization (as seen in the erased bodies of Baldessari's images; or in the collapsing of the canvas – the matrix of painting since the Renaissance – in the case of Ángela de la Cruz; or in Thomas Schütte's residential models; or Suzan Collis's precious remains; or the subtle memory of the body in Gabriel Orozco; or the theatricalisation of the political in Stan Douglas, to cite just a few examples).

Ultimately, the attempt is to follow the form of this pathos (as Aby Warburg used to say) in order to find within it - in the space between the images, the objects, the marks, the traces - the materiality of a performance which, through its conviviality, establishes a field to be shared.

With us, because the materiality of life is the secreted, corporeal and physical place where the strangeness of meaning can lie in wait.



Paul Graham

CATÁLOGO CATALOGUE

El orden del catálogo sigue
la estructura de la exposición,
organizada por plantas:
[0], [1], [-1] y [-2].

The order of the catalogue corresponds
to the arrangement of the exhibition,
arranged floor by floor:
[0], [1], [-1] and [-2].

PEP AGUT [P. 220]
HELENA ALMEIDA [P. 106]
FRANCIS ALÿS [P. 76]
VASCO ARAÚJO [P. 50]
RICHARD ARTSCHWAGER [P. 138]
JOHN BALDESSARI [P. 94]
FERNANDO BRYCE [P. 202]
JAMES CASEBERE [P. 186]
SUSAN COLLIS [P. 170]
JOSÉ PEDRO CROFT [P. 148]
ÁNGELA DE LA CRUZ [P. 100]
JOSÉ DAMASCENO [P. 38]
PHILIP-LORCA DiCORCIA [P. 224]
STAN DOUGLAS [P. 160]
ELMGREEN & DRAGSET [P. 182]
HANS-PETER FELDMANN [P. 208]
FERNANDA FRAGATEIRO [P. 166]
CARLOS GARAICOA [P. 140]
DAN GRAHAM [P. 46]
PAUL GRAHAM [P. 230]
CANDIDA HÖFER [P. 154]
CRISTINA IGLESIAS [P. 146]
ALFREDO JAAR [P. 238]
MIKE KELLEY [P. 82]
MARTIN KIPPENBERGER [P. 86]
JÜRGEN KLAUKE [P. 112]
JAC LEIRNER [P. 114]
MARK LOMBARDI [P. 142]
JOÃO LOURO [P. 206]
JORGE MACCHI [P. 48]
GORDON MATTA-CLARK [P. 126]
BRUCE NAUMAN [P. 58]
ERNESTO NETO [P. 144]
HÉLIO OITICICA & NEVILLE D'ALMEIDA [P. 88]
GABRIEL OROZCO [P. 54]
TONY OURSLER [P. 200]
JORGE QUEIROZ [P. 60]
MARKUS RAETZ [P. 68]
THOMAS RUFF [P. 234]
JULIÃO SARMENTO [P. 70]
GREGOR SCHNEIDER [P. 168]
THOMAS SCHÜTTE [P. 218]
ALLAN SEKULA [P. 192]
ETTORE SPALLETTI [P. 172]
RUDOLF STINGEL [P. 212]
ADRIANA VAREJÃO [P. 214]
JEFF WALL [P. 42]
LAWRENCE WEINER [P. 176]
JANE & LOUISE WILSON [P. 116]



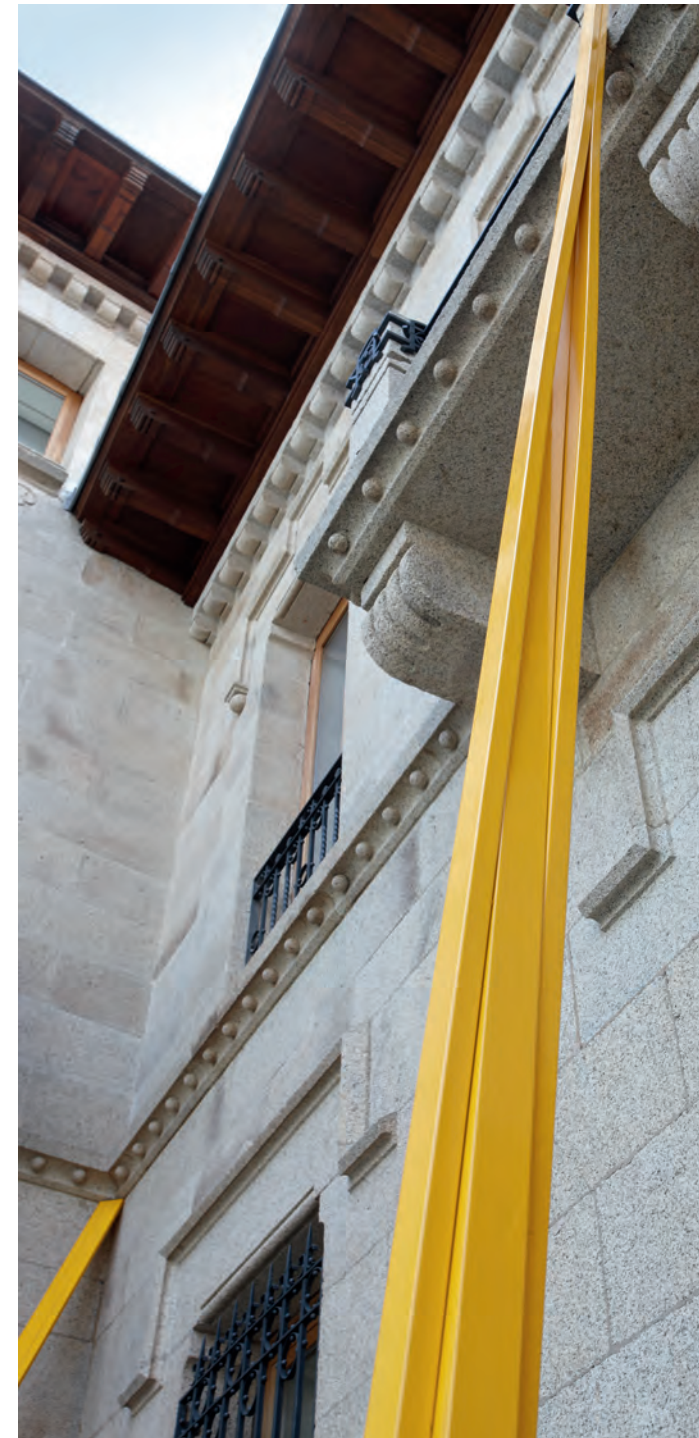
RÍO DE JANEIRO, BRASIL, 1968. VIVE Y TRABAJA EN RÍO DE JANEIRO Una vez abandonados sus estudios de arquitectura, a principios de los años noventa se interesa por el arte, iniciando un trabajo que, transitando de la escultura a la instalación, o de la fotografía al dibujo, concilia orden y ciencia con 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 formal y su experiencia, dejando bajo su apariencia constructivista un amplio margen para la subjetividad. Figura central del panorama artístico contemporáneo de Brasil, ha construido en su país una sólida y prestigiosa carrera. Allí expuso sus obras por primera vez en 1990 y desde entonces su presencia ha sido una constante, tanto en muestras colectivas como la Bienal de São Paulo (2002), como en individuales, entre las que destacan las realizadas en el MAM, Río de Janeiro (2001, 2003), y el MAM Bahía, el MAMAM, Recife y el Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio, Brasília (2001). Desde el 2000 su obra se ha introducido con igual fuerza en los circuitos internacionales, con individuales en The Project, Nueva York y Los Ángeles (2002, 2005); el Culturgest, Oporto y el Palais de Tokyo, París (2003); el Centre Georges Pompidou, París (2007), y el MNCARS, Madrid (2008). Su obra ha estado presente además en importantes colectivas, y en eventos como las bienales de Venecia (2005, 2007) y Sidney (2006).

RIO DE JANEIRO, BRAZIL, 1968. LIVES AND WORKS IN RIO DE JANEIRO 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. Damasceno is a key figure within the contemporary art world in Brazil and has established a highly successful career. He held his first solo exhibition there in 1990 and since then has been a constant presence both in collective exhibitions such as the São Paulo Biennial (2002) and individuals ones, notably the exhibitions held at the MAM, Rio de Janeiro (2001, 2003); the MAM Bahía, the MAMAM, Recife and the Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio, Brasilia (2001). Since 2002 his work has been shown with equal success on international art circuits with solo exhibitions at The Project, New York and Los Angeles (2002, 2005); Culturgest, Oporto and the Palais de Tokyo, Paris (2003); the Centre Georges Pompidou, Paris (2007) and the MNCARS, Madrid (2008). His work has also been seen in important collective exhibitions and at events such as the Venice (2005, 2007) and Sidney (2006) Biennials.

Segmento analítico Analytical Segment
2008

Acrílico sobre hierro Acrylic on iron
5 piezas de diversas medidas 5 elements
of different dimensions

Obra única Unique work





VANCOUVER, CANADÁ, 1946. VIVE Y TRABAJA EN VANCOUVER Formado en historia del arte en la University of British Columbia de Vancouver (1964-1970) y en el Courtauld Institute de Londres (1970-1973), y con una amplia experiencia como profesor, utiliza la fotografía como medio para expresar sus ideas conceptuales y representar la vida cotidiana. Wall encuentra en los anuncios publicitarios retroiluminados la inspiración para sus características transparencias en cajas de luz con las que explora la belleza natural, la decadencia urbana y la descaracterización posmoderna e industrial, y en las que son frecuentes las referencias a la historia del arte. Progresivamente sus fotografías se han tornado más complejas, asemejándose casi a una toma cinematográfica en plano único. A color y de gran formato, conviven desde mediados de los noventa con las de pequeña escala y con el blanco y negro. Presente en la Documenta (1982, 1987, 1997, 2002) y en las bienales de Whitney (1995), São Paulo (1998), Sidney (2000) y Moscú (2007), su reconocimiento como figura central del arte actual ha propiciado su participación en multitud de individuales en sedes como el ICA, Londres (1984); la Fondation Cartier, París; el Museum Boijmans van Beuningen, Róterdam y el IMMA, Dublín (1993); el MNCARS, Madrid; la Deichtorhallen, Hamburgo; el De Pont, Tilburg; la Städtische Kunsthalle, Düsseldorf (1994); el Museum of Contemporary Art, Chicago y Jeu de Paume, París (1995); el MMK, Frankfurt (2001); el MUMOK, Viena (2002) o las recientes retrospectivas en la Schaulager, Basilea y la Tate Modern, Londres (2005) y el MoMA, Nueva York; el ICA, Chicago, y el SFMoMA, San Francisco (2007). Entre los prestigiosos premios recibidos, cabe citar el reciente Prize for Lifetime Achievement in the Visual Arts (2008).

VANCOUVER, CANADA, 1946. LIVES AND WORKS IN VANCOUVER Wall trained in art history at the University of British Columbia in Vancouver (1964-1970), and at the Courtauld Institute of Art, London (1970-1973), in addition to being an experienced teacher. He started to use photography as a medium to express his conceptual ideas and to represent daily life. Wall was inspired by back-lit advertising signs for the creation of his characteristic transparencies in light-boxes, through which he explored natural beauty, urban decay and post-modern and industrial loss of individuality. References to art history are commonly found in his work. Wall's photographs have become increasingly complex to the point of almost being film takes on a single plane. Initially working in colour and on a large scale, since the mid-1990s Wall has also worked in black and white and in small formats. He has taken part in Documenta (1982, 1987, 1997, 2002) and in the Whitney (1995), São Paulo (1998), Sidney (2000) and Moscow (2007) Biennials. Due to the status that he enjoys as a key figure in art today he has been the subject of a large number of solo exhibitions, including those at: the ICA, London (1984); the Fondation Cartier, Paris; the Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, and the IMMA, Dublin (1993); the MNCARS, Madrid; the Deichtorhallen, Hamburg; De Pont, Tilburg; the Städtische Kunsthalle, Düsseldorf (1994); the Museum of Contemporary Art, Chicago, and the Jeu de Paume, Paris (1995); the MMK, Frankfurt (2001); the MUMOK, Vienna (2002) and the recent retrospectives held at the Schaulager, Basel, and Tate Modern, London (2005), and the MoMA, New York; the ICA, Chicago, and the SFMoMA, San Francisco (2007). Among the prestigious awards that he has received is the Prize for Lifetime Achievement in the Visual Arts (2008).



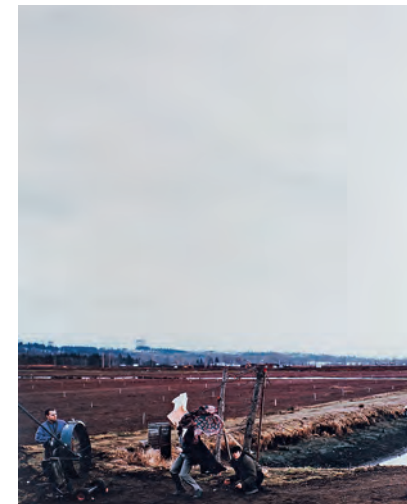
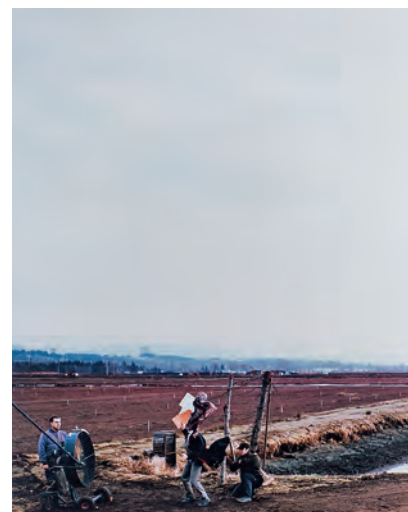
The Giant Gigante

1992

Cibachrome sobre metacrilato en caja de luz de aluminio

Cibachrome on perspex in an aluminium light box

49 x 58 x 13,8 cm



Untitled (Production photo, A Sudden Gust of Wind, Richmond, B.C., Winter 1993) Sin título (Foto de producción, una ráfaga súbita de viento, Richmond, B.C., invierno 1993)

1993

Fotografías color Colour photographs

39 x 34 cm (x 8)

URBANA, ILLINOIS, EE UU, 1942. VIVE Y TRABAJA EN NUEVA YORK, EE UU En 1965 inicia sus investigaciones textuales en el área del arte conceptual e inmediatamente las amplía al campo de la fotografía, las películas, el vídeo, la música y la *performance*, acabando por adoptar la arquitectura como vehículo para deconstruir la fenomenología de la percepción a través de dispositivos que implican al espectador.

A partir de 1969, año en que expone individualmente en la John Daniels Gallery de Nueva York, de la cual fue fundador y director, ha participado en algunos de los eventos internacionales más relevantes, como las Documenta 7, 9 y 10, Kassel (1982, 1992, 1997) o Skulptur Projekte, Münster (1987, 1989), y ha mostrado su obra en los principales centros y galerías de arte contemporáneo. Entre 2001 y 2004, su obra fue objeto de una importante retrospectiva que recorrió el Kröller-Müller Museum, el Otterlo, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, el Museu Serralves, Oporto, la Kunsthalle de Düsseldorf, el KIASMA, Helsinki, el Chiba City Museum of Art, Chiba, y el Kitakyushu Municipal Museum of Art, Fukuoka. Recientemente ha tenido lugar la primera retrospectiva americana del artista, que se ha mostrado en el MOCA, Los Ángeles, el Whitney Museum of American Art, Nueva York y el Walker Art Center, Minneapolis.

URBANA, ILLINOIS, USA, 1942. LIVES AND WORKS IN NEW YORK, USA In 1965 Graham embarked on his textual investigations within the field of conceptual art and immediately expanded them to encompass the fields of photography, film, video, music and performance, finally adopting architecture as a vehicle to deconstruct the phenomenology of perception through mechanisms that involve the spectator.

From 1969, the year of his first solo exhibition, held at the John Daniels Gallery, New York, of which he was founder and director, Graham has participated in leading international art events such as Documenta 7, 9 and 10, Kassel (1982, 1992, 1997) and Skulptur Projekte, Münster (1987, 1989) and has shown his work in prestigious art centres and galleries around the world. From 2001 to 2004 his work was the subject of a major retrospective that travelled to the Kröller-Müller Museum, Otterlo, the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, the Museu Serralves, Oporto, the Kunsthalle Düsseldorf, the KIASMA, Helsinki, the Chiba City Museum of Art, Chiba, and the Kitakyushu Municipal Museum of Art, Fukuoka. The first retrospective on Graham's work to be held in the USA took place between 2009 and 2010 and was shown at the MOCA, Los Angeles, the Whitney Museum of American Art, New York and the Walker Art Center, Minneapolis.



Triangular pavilion with one side curved and one side punched aluminium **Pabellón triangular con una cara curvada y otra cara de aluminio perforado**

1999

Espejo de dos caras, aluminio perforado y MDF

Double-sided mirror, perforated aluminium and MDF

Escultura Sculpture: 80,8 x 80,8 x 95,5 cm

Peana Base: 101,7 x 106,7 x 106,7 cm

BUENOS AIRES, ARGENTINA, 1963. VIVE Y TRABAJA EN BUENOS AIRES Cursa estudios en la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires. Su oposición al neo-expresionismo de la Transvanguardia, dominante en su país, le lleva a unirse al Grupo de la X. De la pintura derivó rápidamente hacia una poética de lo cotidiano y banal, plasmada a través de objetos, dibujos, acuarelas e instalaciones. Organizadas con un lenguaje claro y a la vez sutil, estas obras originan signos que se ordenan bajo nuevas relaciones semánticas y visuales, introduciendo al espectador en un contexto paralelo, cargado de tensiones e incógnitas, en el que queda atrapado. Aspectos como el tiempo o la música se tornan esenciales en muchas de sus obras.

El consistente trabajo que ha venido desarrollando le ha hecho merecedor de varias becas, como la otorgada por la John Simon Guggenheim Memorial Foundation (2001), y premios, entre los que destacan el Premio Banco de la Nación de Argentina (2000). Por otro lado, le ha abierto las puertas de importantes centros internacionales, donde ha expuesto individual y colectivamente. Entre las muestras individuales merecen ser citadas las celebradas en las siguientes sedes: MAMBA, Buenos Aires y MuHKA, Amberes (1998); Casa Encendida, Madrid (2005); Blanton Museum, Austin (2007); CGAC, Santiago de Compostela (2008); Künstlerhaus Bremen y Pinacoteca do Estado de São Paulo (2009). Finalmente, hay que hacer referencia a su participación en eventos como las bienales de La Habana (2000), Estambul (2003), Venecia y Praga (2005) y Porto Alegre (2007), o la Trienal de Yokohama (2008).

BUENOS AIRES, ARGENTINA, 1963. LIVES AND WORKS IN BUENOS AIRES Macchi trained at the School of Fine Arts in Buenos Aires. His opposition to the neo-expressionism of the Transvanguardia that prevailed in Argentina led him to join forces with the Grupo de la X. He rapidly moved from painting to an aesthetic of the everyday and the banal, expressed through objects, drawings, watercolours and installations. Structured in a clear, subtle manner, these works give rise to signs that are arranged through new semantic and visual relationships, introducing the viewer into a parallel context charged with tensions and unknown factors in which he or she is trapped. Issues such as time and music are fundamental to many of Macchi's works.

The coherence of Macchi's work has earned him various grants including one from the John Simon Guggenheim Memorial Foundation (2001), as well as prizes such as the Premio Banco de la Nación de Argentina (2000). In addition, he has been represented individually or in group shows in various leading international art centres. The former include those held in the following venues: the MAMBA, Buenos Aires, and the MuHKA, Antwerp (1998); the Casa Encendida, Madrid (2005); the Blanton Museum, Austin (2007); the CGAC, Santiago de Compostela (2008); the Künstlerhaus Bremen, and the Pinacoteca do Estado de São Paulo (2009). Finally, Macchi has participated in events such as the La Habana (2000), Istanbul (2003), Venice, Prague (2005) and Porto Alegre (2007) Biennials, and the Yokohama Triennial (2008).



Vanishing Point *Punto de fuga*

2005

Paredes con acrílico sobre papel y caja de madera con 10 rodillos

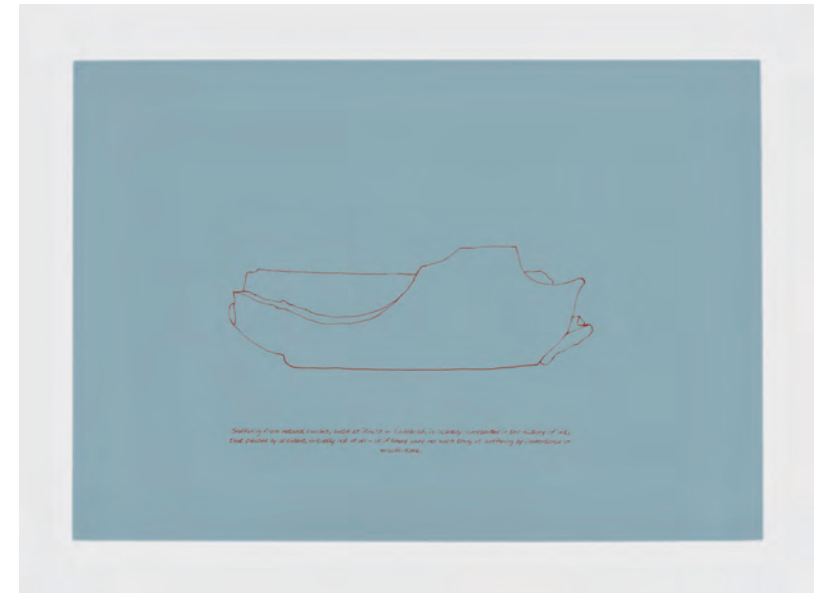
Walls with acrylic on paper and wooden box with 10 rolling pins

400 x 400 x 250 cm [medidas mínimas de instalación
minimum dimensions of the installation]

76 x 100 x 20 cm [caja de madera wooden box]

LISBOA, PORTUGAL, 1975. VIVE Y TRABAJA EN LISBOA
Además de licenciarse en escultura en la Faculdade de Belas Artes de Lisboa y de cursar estudios audiovisuales en la Escuela Maumaus, de la misma ciudad, Vasco Araújo posee una sólida formación como cantante de ópera, área que se ha convertido, junto con la cultura barroca, los códigos de etiqueta y comportamiento social o la mitología clásica en el universo referencial predominante de la obra del artista. A través de ellos y moviéndose entre la fotografía, el vídeo, la instalación, la escultura y el dibujo, ha construido una obra personal caracterizada por la teatralidad, el artificio y la dramatización de narrativas en las que cuestiona estereotipos culturales ligados, principalmente, a la identidad y la sexualidad. Esta obra, que le hiciera merecedor del Premio EDP de Nuevos Artistas en 2002 y de diversas residencias de artistas, como la de la Universidad de Artes de Filadelfia o la del BALTIC Centre for Contemporary Art (2007), se ha mostrado individualmente en el Museu Serralves, Oporto (2004); el SMAK, Gante (2005); el Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2007, 2010); el BALTIC Centre for Contemporary Art, Newcastle (2007) y en The Boston Center for the Arts, Boston y la Galerie Nationale du Jeu de Paume, París (2008) y el MARCO, Vigo (2010). Igualmente ha estado presente en colectivas y certámenes internacionales, como las bienales de Sydney (2002), Tel Aviv (2004), Venecia (2005) y São Paulo (2008).

LISBON, PORTUGAL, 1975. LIVES AND WORKS IN LISBON
Araújo graduated in sculpture from the Faculty of Fine Arts at Lisbon University and took a course in audiovisual studies at the Maumaus School in the same city. In addition, he pursued his studies in opera singing to a high level. This discipline, together with Baroque culture, rules of etiquette and social behaviour and classical mythology, has become the principal reference point in his work. Using these themes and moving between photography, video, installation, sculpture and drawing, Araújo has constructed a highly personal body of work characterised by its theatricality, artifice and dramatisation of narratives in which the artist questions cultural stereotypes primarily associated with identity and sexuality. In 2002 he was awarded the Premio EDP de Nuevos Artistas for his work and has held various artists' residencies at the Philadelphia University of Arts and the BALTIC Centre for Contemporary Art (2007), among others. His work has been the subject of solo exhibitions at the Museu Serralves, Oporto (2004); the SMAK, Ghent (2005); the Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon (2007, 2010); the BALTIC Centre for Contemporary Art, Newcastle (2007) and the Boston Center for the Arts, Boston, the Galerie Jeu de Paume, Paris (2008), and the MARCO, Vigo (2010). He has also been represented in group exhibitions and at international art events such as the Sydney (2002), Tel Aviv (2004), Venice (2005) and São Paulo (2008) Biennials.

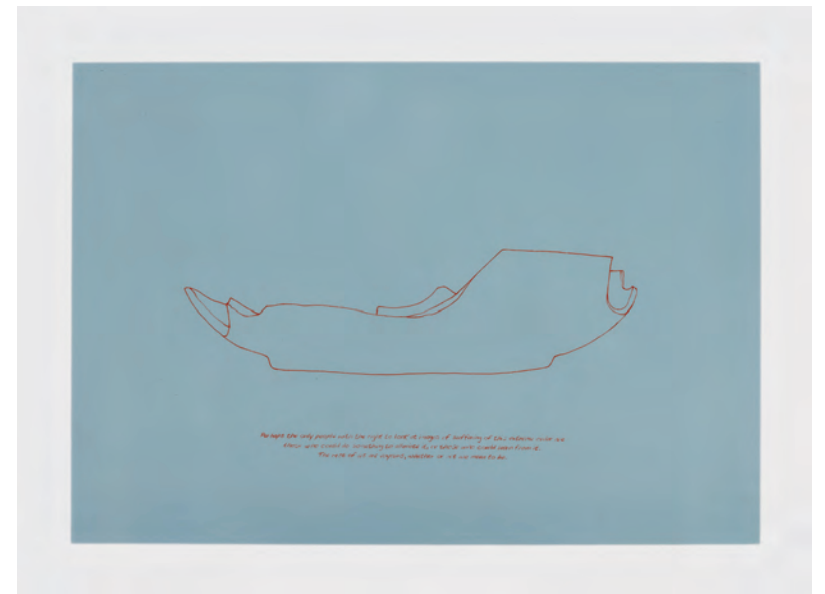
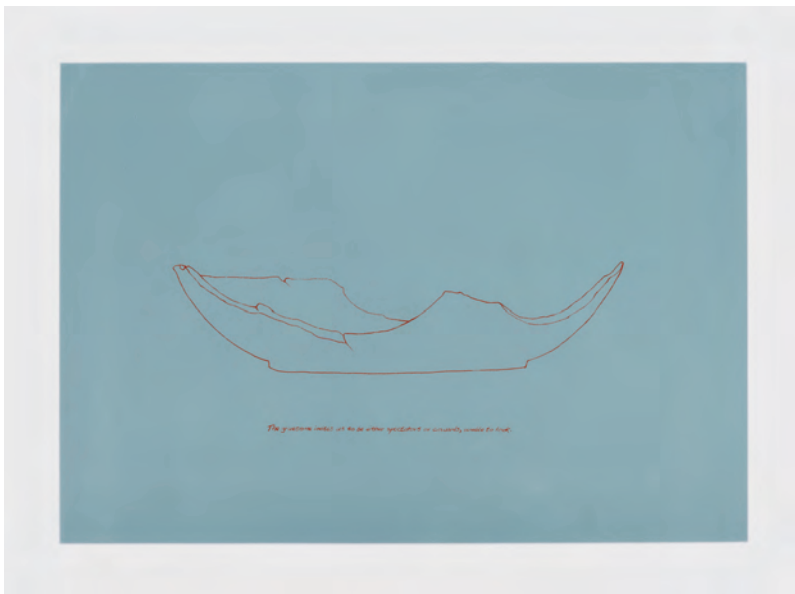
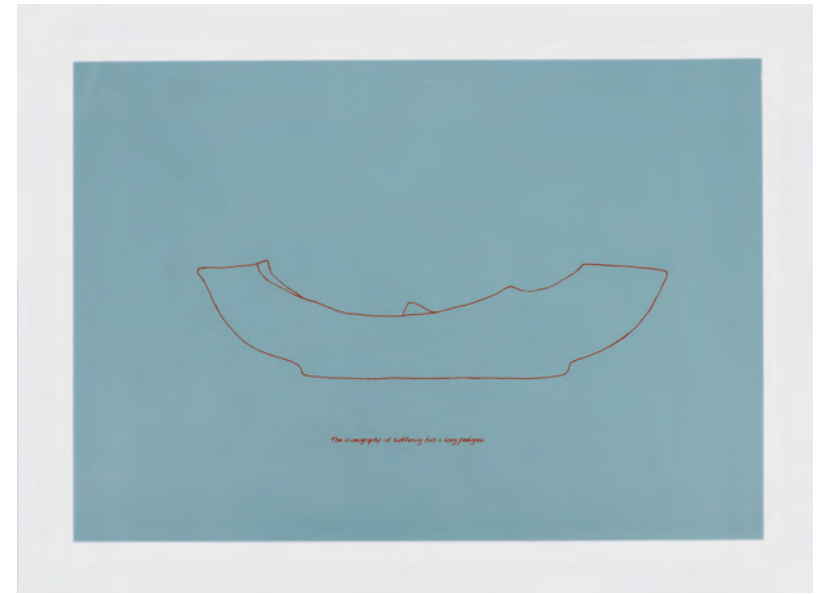
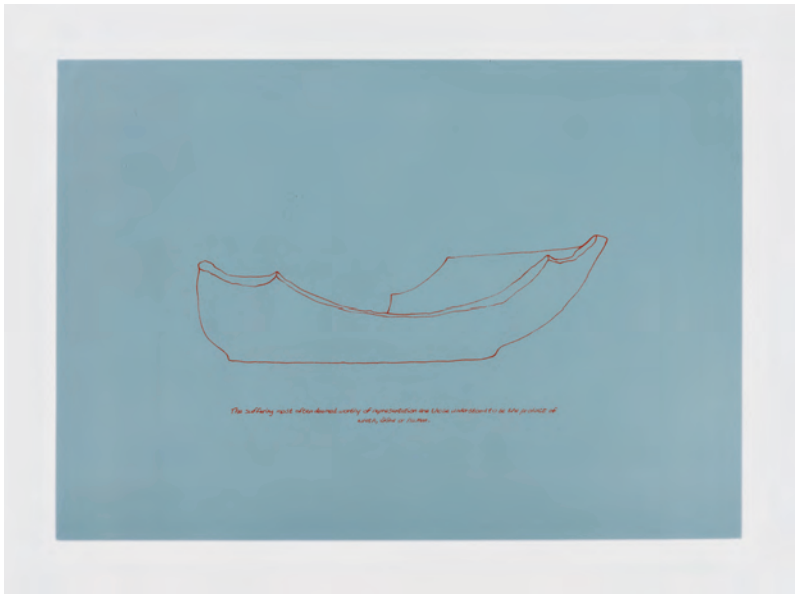


Family *Familia*

2007

Lápiz rojo sobre cartón azul Red pencil on blue cardboard

54 x 72 cm (x 5)



JALAPA, MÉXICO, 1962. VIVE Y TRABAJA ENTRE MÉXICO, PARÍS, FRANCIA Y NUEVA YORK, EE UU Se formó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Ciudad de México (1981-1984), el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1986-1987) y, como artista residente, en Berlín (1995), a través del Deutsche Austausch Dienst —Servicio Alemán de Intercambio Académico—. De una concepción más tradicional de la escultura, Orozco transita hacia una obra en la que fotografía, dibujo, pintura e instalación se cruzan y donde la intervención del artista viene marcada por la sutileza. La simple apropiación, un leve gesto o la alteración de las normas que ordenan nuestros comportamientos son sus herramientas principales para desplegar una eficaz revisión de los mecanismos de conducta en el espacio social o crear metáforas de lo transitorio, revelando una nueva realidad en la que lo imaginario y lo simbólico convergen. Acclamado por su contribución en las bienales de Venecia y Whitney (1995), São Paulo y Berlín (1998), y en las Documenta 10 y 11, Kassel (1997 y 2002), ha expuesto individualmente en Portikus, Fráncfort (1998); en el MoMA, Nueva York (1993); en el Museum of Contemporary Art, Chicago (1994); en el Stedelijk Museum, Ámsterdam (1997 y 2001); en el Musée Nationale d'Art Moderne de la Ville, París (1998); en el Hishhorn Museum and Sculpture Garden, Washington y en la Serpentine Gallery, Londres (2004); el Palacio de Velázquez-MNCARS, Madrid (2005); el Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México y el Ludwig Museum, Colonia (2006) y en The Dallas Museum of Fine Art, Dallas (2008). En 2000 el MOCA, Los Ángeles, organizó la mayor retrospectiva de su trabajo, que viajó al MARCO, Monterey y al Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México. A ésta le ha seguido una revisión completa de su trabajo en el MoMA, Nueva York, la Kunstverein de Basilea, el Centre Georges Pompidou, París y la Tate Modern, Londres (2009-2011).

JALAPA, MEXICO, 1962. LIVES AND WORKS IN MEXICO, PARIS, FRANCE AND NEW YORK, USA Orozco trained at the National Visual Arts School in Mexico City (1981-1984), the Círculo de Bellas Artes, Madrid (1986-1987), and was an artist in residence in Berlin (1995) through the Deutsche Akademische Austausch Dienst [German Service for International Exchange]. Orozco evolved from a more traditional vision of sculpture towards a type of work in which photography, drawing, painting and installation overlapped and in which the artist's intervention is particularly subtle. Simple appropriation, a slight gesture or the alteration of the rules that govern our patterns of behaviour are Orozco's principal tools, which he uses to undertake an effective revision of the mechanisms of behaviour within the social realm or to create metaphors of the transitory, thus revealing a new reality in which the imaginary and the symbolic converge. Acclaimed for his works shown at the Venice and Whitney (1995), São Paulo and Berlin (1998) Biennials and in Documenta 10 and 11, Kassel (1997 and 200), Orozco has held individual exhibitions at Portikus, Frankfurt (1998); the MoMA, New York (1993); the Museum of Contemporary Art, Chicago (1994); the Stedelijk Museum, Amsterdam (1997 and 2001); the Musée Nationale d'Art Moderne de la Ville de Paris (1998); the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington and the Serpentine Gallery, London (2004); the Palacio de Velázquez-MNCARS, Madrid (2005); the Museo del Palacio de Bellas Artes, Mexico City, the Ludwig Museum, Cologne (2006) and the Dallas Museum of Fine Art, Dallas (2008). The MOCA, Los Angeles, held the largest retrospective of his work to date in 2002. It then travelled to the MARCO, Monterey and the Museo Rufino Tamayo, Mexico City. It was followed by a complete overview of his work shown at the MoMA, New York, the Kunstverein Basel, the Centre Georges Pompidou, Paris and Tate Modern, London (2009-2011).



Palmplate I Plato-palmera I
2002
Terracota Terracotta
2,5 x 35,5 Ø cm

Palmplate II Plato-palmera II
2002
Terracota Terracotta
3,5 x 37 Ø cm



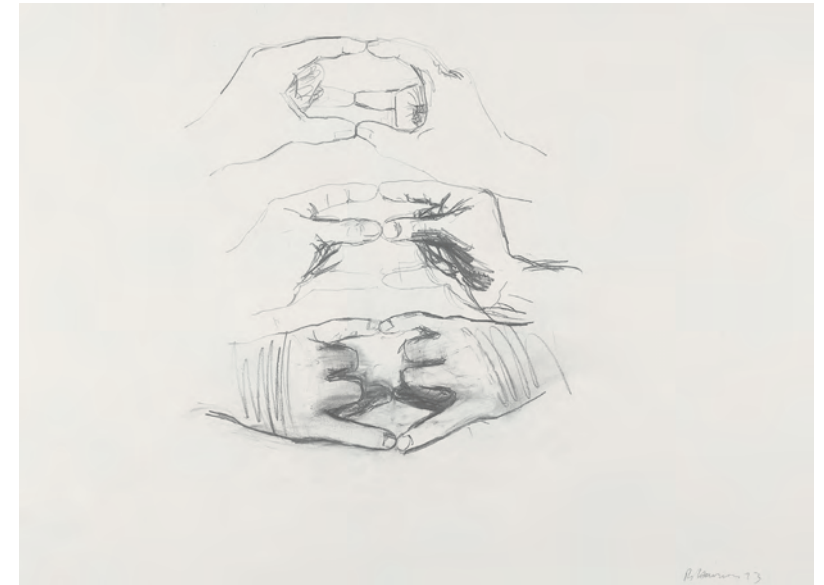
Cementerio I, II, III, IV
Cemetery I, II, III, IV

2002
C-print en papel Fuji Crystal Archive sobre Sintra
C-print on Fuji Crystal Archive paper on Sintra
65 x 98 cm [imagen image]
85,7 x 118,7 cm [papel fotográfico photographic paper]
88 x 121 cm [enmarcada framed]

FORT WAYNE, EE UU, 1941. VIVE Y TRABAJA EN NUEVO MÉXICO, EE UU 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*, en la que 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. En 1966 exponía individualmente en Los Ángeles. Dos años después participaba en la Documenta 4, Kassel [1968, también en las ediciones de 1972 (5) y 1982 (7)] y, en 1969, en la mítica «Live in your Head: When Attitudes Become Form», en la Kunsthalle de Berna. Desde entonces ha mostrado su trabajo en los centros de mayor prestigio, con una primera retrospectiva en 1972 organizada por el LACMA, Los Ángeles y el Whitney Museum of American Art, Nueva York, que viajó por Europa y Estados Unidos. A ésta seguiría la retrospectiva que se exhibió en el MNCARS, Madrid, en The Walker Art Center, Minneapolis, en el MOCA, Los Ángeles, en el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, en el MoMA, Nueva York y en la Kunsthaus de Zúrich (1993-1995), y otras individuales en sedes como el Kunstmuseum de Wolfsburgo, el Centre Georges

Pompidou, París, la Hayward Gallery, Londres y el KIASMA, Helsinki (1997-1999); el DIA, Nueva York (2002); el Ludwig Museum, Colonia (2003); la Tate Modern, Londres (2004); el Museum of Contemporary Art, San Diego (2008) y el MoMA, Nueva York (2010). Distinguido con el Max Beckmann Prize (1990) y el Wolf Prize in Arts (1993), ha recibido en dos ocasiones el León de Oro de la Bienal de Venecia (1999 y 2009).

FORT WAYNE, USA, 1941. LIVES AND WORKS IN NEW MEXICO, USA 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. In 1966 Nauman held a solo exhibition in Los Angeles. Two years later he participated in Documenta 4, Kassel [1968, and in editions 5 of 1972 and 7 of 1982], as well as in the mythical "Live in your Head. When Attitudes became Forms", held at the Kunsthalle Bern, in 1969. Since then his work has been seen in leading institutions worldwide, while his first retrospective was held in 1972, organised by the LACMA, Los Angeles, and the Whitney



Untitled *Sin título*
1993
Grafito sobre papel Graphite on paper
57 x 77 cm

Museum of American Art, New York, then travelling around Europe and the USA. It was followed by the retrospective seen at the MNCARS, Madrid, The Walker Art Center, Minneapolis, the MOCA, Los Angeles, the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, the MoMA, New York and the Kunsthaus Zürich (1993-1995), while solo exhibitions were held at: the Kunstmuseum Wolfsburg, the Centre Georges Pompidou, Paris, the Hayward Gallery, London, and the KIASMA, Helsinki (1997-1999); the DIA, New York (2002); the Ludwig Museum, Cologne (2003); Tate Modern, London (2004); the Museum of Contemporary Art, San Diego (2008) and the MoMA, New York (2010). Awarded the Max Beckmann Prize (1990) and the Wolf Prize in Arts (1993), Nauman has twice received the Golden Lion at the Venice Biennial (1999 and 2009).

LISBOA, PORTUGAL, 1966. VIVE Y TRABAJA EN BERLÍN, ALEMANIA Fue alumno de la escuela Ar.Co de Lisboa (1990-1993), pasó por el Royal College de Londres y posteriormente por la School of Visual Arts de Nueva York (1997-1999). Aunque ha trabajado con la pintura y el vídeo, Queiroz ha hecho del dibujo el medio preferente para desarrollar una cosmogonía singular, generosa en cuanto a posibilidades de significación, pero que se resiste al sentido o la interpretación. Figuración-abstracción, figura-fondo, densidad-dispersión son algunas de las tensiones que en sus dibujos se establecen para generar narrativas sugeridas, donde la transformación se constituye en esencia. Con una carrera artística que se desarrolla fuera de su país, Queiroz se ha movido en circuitos internacionales, exponiendo su obra en muestras colectivas como las celebradas en Le Carré d'Art, Nîmes o en el Museum Boijmans van Beuningen, Róterdam (2001), y ha participado en las bienales de Venecia (2003), São Paulo (2004) y Berlín (2006). Del mismo modo, ha contado con individuales en el circuito galerístico, y también en la Künstlerhaus Bethanien, Berlín (2004); en el Horst-Jansen-Museum, Oldemburgo, en el Museu Serralves, Oporto (2007) y en el Chiado 8-Culturgest, Lisboa (2010).

LISBON, PORTUGAL, 1966. LIVES AND WORKS IN BERLIN, GERMANY Queiroz studied at Ar.Co in Lisbon (1990-1993) then at the Royal College in London and subsequently at the School of Visual Arts in New York (1997-1999). While he has worked with painting and video, Queiroz has made drawing his preferred medium for developing a distinctive cosmology that is rich with meaning but which resists specific interpretation. Figuration-abstraction, figure-background, and density-dispersion are among the tensions that he establishes in his drawings in order to generate suggested narratives in which transformation is the essential element. Queiroz has developed his career outside Portugal. He has exhibited in galleries on the international circuit and has participated in collective exhibitions such as those held at the Le Carré d'Art, Nîmes, and at the Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (2001), and has taken part in the Venice (2003), São Paulo (2004) and Berlín (2006) Biennials. He has also been the subject of solo exhibitions in commercial galleries, as well as those held at the Künstlerhaus Bethanien, Berlin (2004); the Horst-Jansen-Museum, Oldenburg, the Museu Serralves, Oporto (2007) and Chiado 8-Culturgest, Lisbon (2010).

Los dibujos de Jorge Queiroz parecen ser la demostración en dibujo de una fuente inagotable de pequeñas narrativas visuales, alusiones a situaciones cómicas, cuerpos metamorfoseados, espacios extraños, visiones encantadoras o terribles o sólo indiferentes, casi indiscernibles. En su obra parece no existir la evolución, sólo la transformación, la metamorfosis de una cosa en otra, de un lugar en otro, de una hoja en otra.

Evidentemente, existe la posibilidad de vincular la metodología de trabajo de Jorge Queiroz con la influencia de Marcel Broodthaers o algún otro visionario surrealista, trágico y cómico, pero el carácter inconfundible de su práctica exclusiva del dibujo —con esporádicas incursiones en la pintura y el vídeo— derivan de una inteligencia visual que transforma el dibujo en una visceralidad permanente, como si en cada hoja se expusieran las entrañas de todos sus dibujos, los previos y los por venir. De esta forma, una exposición de Jorge Queiroz es una incursión en el interior de su complejo proceso de composición de imágenes a partir de registros que varían entre la figuración de situaciones reconocibles y el *doodle*, entre lo que reconocemos como referencias —las cortinas, los escenarios, los espacios de museos y galerías, los cuerpos— y una maraña de líneas que definen tensiones, trayectos, fracasos o victorias pírricas. Sus dibujos, en su aparente espontaneidad, son mucho más que eso: son casi-mundos, definiéndose continuidades entre las series y en el interior de cada una. Poseen, obviamente, un humor propio, a veces extraño; otras veces son juegos de signos visuales. Son, sobre todo, hilos que pueden recorrerse en esa extraña, difícil, aparentemente intuitiva y muy sofisticada posibilidad de generar, sobre un papel, formas que exorcizan nuestra compulsión de representar.

Ver: Tony Oursler, Mike Kelley.

Jorge Queiroz's drawings seem to be a demonstration in drawing of an inexhaustible source of small visual narratives, allusions to comic situations, transformed bodies, strange spaces, and visions that are magical, terrible, merely indifferent, or almost indiscernible. In his work there seems to be no evolution, only transformation, the metamorphosis of one thing into another, one place into another, one page into another. It is clearly possible to link Jorge Queiroz's working methodology with the influence of Marcel Broodthaers, or any other visionary, surrealising, tragic and comic character. But the unmistakable nature of his exclusive use of drawing (with sporadic incursions into painting and video) stems from a visual intelligence that transforms drawing into a permanent viscosity, as if, on each page, the entrails of all his previous and future drawings were exposed. A Jorge Queiroz exhibition is therefore an incursion into the complex process by which he composes images from annotations that vary between the figuration of recognisable situations and the doodle, between what we recognise as references (curtains, stages, the

spaces of museums and galleries, bodies) and an entanglement of lines that define tensions, routes, defeats or Pyrrhonic victories. In their apparent spontaneity, his drawings are much more than that: they are quasi-worlds, defining continuities between the series and within each one. They obviously possess their own, sometimes strange, humour. At other times, they are plays of visual signs. Above all, they are threads that can be followed in this strange, difficult, apparently intuitive and highly sophisticated way of generating forms that, on the page, exorcise our compulsion to represent. See: Tony Oursler, Mike Kelley.

Sin título Untitled
2007
Lápiz, tinta y pastel oleoso sobre papel
Pencil, ink and oil pastel on paper
30 x 30 cm



Sin título (2) Untitled (2)
2006
Lápices de colores, gouache y pastel sobre papel
Coloured crayons, gouache and pastel on paper
40,5 x 30,3 cm



Sin título Untitled
2007
Lápices de colores, carboncillo y gouache sobre papel
Coloured crayons, charcoal and gouache on paper
40,5 x 30,3 cm



Sin título *Untitled*
2008
Lápiz, gouache y pastel oleoso sobre papel Pencil,
gouache and oil pastel on paper
152 x 174 cm [enmarcada framed]



Sin título *Untitled*
2009
Lápiz, acuarela y gouache sobre papel
Pencil, watercolour and gouache on paper
171 x 152 cm [enmarcada framed]



BÜREN, SUIZA, 1941. VIVE Y TRABAJA EN BERNA, SUIZA Aunque con una decidida vocación artística desde la infancia, Raetz sólo estudió medio año en la Gerrit Rietveld Academie, de Ámsterdam, donde aprendió la técnica del grabado. Su obra, sin embargo, se mueve entre diferentes técnicas y materiales con los que construye imágenes que niegan su sentido de representación. Obras esquivas, en las que la imagen representada que se nos propone se altera con nuestro movimiento. A través de anamorfosis, perspectivas o juegos de espejo, sus esculturas y dibujos recogen el momento del cambio, de la metamorfosis, cuestionando el proceso de identificación de la mirada, explorando la naturaleza subjetiva de la percepción y demostrando que tras la representación no se encuentra la verdad, sólo otra representación. Desde que tuviera su primera individual en el Kunstmuseum de Basilea (1972), ha expuesto en el Kunstmuseum de Lucerna (1975); la Kunsthalle de Berna (1977); la Kunsthalle de Basilea, el Musée d'Arte Moderne de la Ville de París, en Le Nouveau Musée, Villeurbanne, en la Frankfurter Kunstverein, Fráncfort (1983); en la Kunsthau de Zúrich, en la Kölnischer Kunstverein, Colonia, en el Moderna Museet, Estocolmo (1986); en el New Museum, of Contemporary Art, Nueva York (1988); en el IVAM, Valencia (1994); en la Serpentine Gallery, Londres (1994); en la Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1998) y en Le Carré d'Art, Nîmes (2006). Presente en innumerables colectivas, ha participado en las bienales de Tokio (1970), São Paulo (1977, 1998), Venecia (1980, 1988, 2007), Sídney (1990) y en las ediciones 4, 5 y 7 de la Documenta, Kassel (1968, 1972, 1982).

BÜREN, SWITZERLAND, 1941. LIVES AND WORKS IN BERN, SWITZERLAND Although determined since childhood to pursue art, Raetz only studied for six months at the Gerrit Rietveld Academy in Amsterdam, where he learned the technique of engraving. His work, however, moves between different techniques and materials with which he constructs images that deny their representational sense. These are ambiguous works in which the image depicted changes as we move. Through anamorphosis, perspectival constructions and mirror games, Raetz's sculptures and drawings depict the moment of change and metamorphosis, questioning the gaze's process of identification, exploring the subjective nature of perception and demonstrating that behind a representation lies not so much the truth as just another representation. Since his first solo exhibition at the Kunstmuseum Basel, in 1972, Raetz has shown at the Kunstmuseum Lucerne (1975); the Kunsthalle Bern (1977); the Kunsthalle Basel, the Musée d'Arte Moderne de la Ville de Paris, Le Nouveau Musée, Villeurbanne, the Frankfurter Kunstverein, Frankfurt (1983); the Kunsthau Zurich, the Kölnischer Kunstverein, Cologne, the Moderna Museet, Stockholm (1986); the New Museum, New York (1988); the IVAM, Valencia (1994); the Serpentine Gallery, London (1994); the Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon (1998), and Le Carré d'Art, Nîmes (2006). His work has been included in numerous collective exhibitions and he has participated in the Tokyo (1970), São Paulo (1977, 1998), Venice (1980, 1988, 2007), and Sídney (1990) Biennials and in editions 4, 5 and 7 of Documenta, Kassel (1968, 1972, 1982).

SÍ-NO YES-NO
1996
Latón Brass
8 x 11,8 x 15 cm



LISBOA, PORTUGAL, 1948. VIVE Y TRABAJA EN 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, película, vídeo, pintura, grabado—, ésta mantiene siempre una coherencia que hace del deseo y de las cuestiones físicas y de las relaciones que lo rodean el centro de su producción. En los años ochenta su obra se introduce en los circuitos internacionales, de un modo sin precedentes en Portugal, participando en las Documenta 7 y 8, Kassel (1982 y 1987) y en la Bienal de Venecia (1997 y 2001). Entre las exposiciones individuales de su obra destacan las celebradas en el Witte de With, Róterdam (1991); en el Museu Serralves, Oporto y en la Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1992-1993); en el IVAM, Valencia (1994); en la Haus der Kunst, Múnich (1997); en el Hishhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, en el Palacio de Velázquez-MNCARS, Madrid y en la Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1999-2000); en el Museu do Chiado-MNAC, Lisboa (2002); en el Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (2004); en el Museum Dhont-Dhaenens, Deurle (2005); en la Fundación Marcelino Botín, Santander (2006); en el Centro José Guerrero, Granada (2008); en la Estação Pinacoteca, São Paulo (2009), en el CAC, Málaga, el Hammer Museum, Los Ángeles y la Tate Modern, Londres (2010).

LISBON, PORTUGAL, 1948. LIVES AND WORKS IN ESTORIL, PORTUGAL Sarmento 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 issues 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). Notable solo exhibitions of his work include those held at the Witte de With, Rotterdam (1991), the Museu Serralves, Oporto, and the Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon (1992-1993); the IVAM, Valencia (1994); the Haus der Kunst, Munich (1997); the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, the Palacio de Velázquez-MNCARS, Madrid, and the Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon (1999-2000); the Museu do Chiado-MNAC, Lisbon (2002); the Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (2004); the Museum Dhont-Dhaenens, Deurle (2005); the Fundación Marcelino Botín, Santander (2006); the Centro José Guerrero, Granada (2008); the Estação Pinacoteca, São Paulo (2009), the CAC, Malaga, the Hammer Museum, Los Angeles, and Tate Modern, London (2010).

Desde 1992 Julião Sarmento ha venido realizando esculturas, además de sus trabajos de pintura, vídeo, fotografía y dibujo. Se trata casi siempre de cuerpos femeninos, que mantienen una relación muy estrecha con sus cuadros y glosan a menudo las mismas posiciones de los cuerpos, a veces de forma más cercana, con la repetición de gestos y situaciones. La escultura *I love you too much*, de 2006, presenta vínculos muy próximos con un cuadro homónimo que se presentó en la misma exposición —*Withholding Works 1994-2006*, en la Fundación Marcelino Botín, en Santander— y que también pertenece a la Colección Helga de Alvear. El elemento común entre las esculturas reside en el hecho de que ninguna tiene rostro, un tema omnipresente en sus cuadros. La caja en la que se sienta una figura femenina se parece a una caja para transportar obras de arte, y el hecho de que el rostro esté cubierto con un saco suscita una sospecha sobre el secreto de su identidad, lo que viene a tematizar la supresión de la imagen que está siempre presente en sus obras. Nosotros somos el espacio que ocupamos, pero sobre todo el espacio que mantenemos entre nosotros y los demás. La fisicalidad de nuestras relaciones sociales y afectivas puede medirse según la distancia que protege nuestra intimidad o que ofrece nuestro cuerpo a la intimidad con el otro. De esta forma, la trayectoria de Sarmento le ha llevado a una depuración gradual que se refleja en la sutileza del dibujo, en el contorno de las figuras femeninas que deja entrever el contorno del cuerpo. Por otro lado, y de forma cada vez más intensa, sus imágenes mantienen con nosotros una relación más física, actuando como catalizadores de nuestros impulsos o como pantallas de nuestros deseos, lo que resulta particularmente evidente en el caso de las esculturas. Sarmento crea un dispositivo en el cual una mujer *performa* un gesto o una situación para un ausente. Este ausente es sustituido por el espectador, que, literalmente, vive el espacio de esa ausencia como sustituto, como intruso. Se trata de poner a prueba la capacidad performativa del cuerpo, aunque para eso tenga que ser mutilado, exhibir su transgresión o, pura y simplemente, ver borrada su identidad.

Ver: Francis Allÿs, John Baldessari, Mike Kelley.

Since 1992, in addition to his work in painting, video, photography, and drawing, Julião Sarmento has been creating sculptures. Almost always female bodies, they are closely related to his paintings, frequently depicting the same bodily positions, sometimes more exactly, repeating gestures and situations. The sculpture *I Love You Too Much* (2006) possesses very close links with a painting of the same name that was shown at the same exhibition (*Withholding Works 1994 – 2006*, presented at the Fundação Marcelino Botín in Santander) and which also belongs to the Colección Helga de Alvear. His sculptures are united by the fact that none of them has a face, revisiting an omnipresent theme of his paintings. The box on which the female figure is sitting is similar to a packing case for works

of art and the fact that her face is covered with a bag arouses suspicion over the secrecy of her identity, thereby thematising the suppression of the image that his work always enacts. We are the space that we occupy but, above all, we are the space that we maintain between ourselves and others and the physicality of our social and affective relations can be measured in the distance that protects our intimacy or offers our body up to intimacy with others. Thus, on the one hand, Sarmento's career has led to a progressive refinement that is reflected in the subtlety of his drawings and in the outline of the female figures that allow us to predict the outline of the body. On the other hand, however, with increasing intensity, his images have a more physical relationship to us, acting as catalysts for our impulses or as screens for our desires, a fact which is particularly clear in the case of his sculptures. Sarmento creates a device in which the woman *performs* a gesture or a situation for an absent other. This absent other is replaced by the spectator, who (literally) lives the space of this absence as a proxy or an intruder. It is therefore a question of testing the performative ability of the body, even if, to do so, the body has to be mutilated, its violation has to be staged, or, purely and simply, its identity has to be erased. See: Francis Allÿs, John Baldessari, Mike Kelley.



I Love you too much *Te quiero demasiado*

2006

Técnica mixta sobre lienzo Mixed technique on paper

190,5 x 190,5 x 6 cm

*I Love you too much (with Crate) Te quiero demasiado
(con caja de embalaje)*

2006

Figura de fibra de vidrio y resina sintética, vestido
de tela, arpillera de yute, caja de madera y papel de
periódico Fibre-glass and synthetic resin figure dressed
in cloth; hessian; wooden box and newspaper print

200 x 200 cm [caja box]

133 x 45 x 70 cm [figura figure]



AMBERES, BÉLGICA, 1959. VIVE Y TRABAJA EN CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO En 1986 finaliza los estudios de arquitectura, que cursó en Tournai y Venecia, y este mismo año se traslada a Ciudad de México donde comienza su carrera como artista plástico. Con un *corpus* artístico complejo y diverso, que recorre la *performance*, la fotografía, el dibujo, el *collage* o el vídeo y en el que el proceso adquiere un papel fundamental, Alÿs ha profundizado en aspectos relacionados con las realidades social y política, abordando cuestiones relativas a las fronteras, el localismo y la globalización, las áreas de conflicto y comunidad y los beneficios y perjuicios del progreso.

Presente en importantes colectivas, ha participado también en reconocidos encuentros internacionales, como las bienales de La Habana (1994, 2000), São Paulo (1998, 2004, 2010), Estambul (1999, 2001), Venecia (1999, 2001, 2007) y Sydney (2004, 2008). Individualmente su obra se ha mostrado en la Kunsthauus de Zúrich y MNCARS, Madrid (2003); en el Kunstmuseum de Wolfsburgo, el Musée des Beaux-Arts, Nantes, el MACBA, Barcelona y el Museo de San Ildefonso, Ciudad de México (2004-2006); en The Israel Museum, Jerusalén (2005); en Portikus, Fráncfort, en el MALBA, Buenos Aires y en el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (2006); en la Dia Art Foundation, Nueva York, en el LACMA, Los Ángeles, en el MNCARS, Madrid (2007-2010); en el IMMA, Dublín, en la Tate Modern, Londres, en el WIELS, Bruselas y en el MoMA, Nueva York (2010-2011). En 2004 recibió el premio blueOrange de la Martin-Gropius-Bau de Berlín, al que siguieron el The Vincent Award (2008) y el Biennial Award of Contemporary Art, del Bonnefantenmuseum, Maastrich (2010).

ANTWERP, BELGIUM, 1959. LIVES AND WORK IN MEXICO CITY, MEXICO Alÿs finished his training as an architect in Tournai and Venice in 1986 and that same year moved to Mexico City where he embarked on his career as a visual artist. Alÿs has produced a complex and varied body of work that encompasses performance, photography, drawing, collage and video and in which process plays a key role. He has focused on issues within contemporary society and politics, looking at questions relating to frontiers, the local versus globalisation, conflict zones, community and the advantages and disadvantages of progress.

Alÿs's work is to be found in major collections and he has also taken part in leading international events such as the La Habana (1994, 2000); São Paulo (1998, 2004, 2010); Istanbul (1999, 2001); Venice (1999, 2001, 2007) and Sydney (2004, 2008) Biennials. His work has been shown individually at the Kunsthauus Zurich and the MNCARS, Madrid (2003); the Kunstmuseum Wolfsburg, the Musée des Beaux-Arts, Nantes, the MACBA, Barcelona, the Museo de San Ildefonso, Mexico City (2004-2006); the Israel Museum, Jerusalem (2005); Portikus, Frankfurt, MALBA, Buenos Aires, and the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (2006); the Dia Art Foundation, New York, LACMA, Los Angeles, the MNCARS, Madrid (2007-2010); the IMMA, Dublin, Tate Modern, London, WIELS, Brussels and the MoMA, New York (2010-2011). In 2004 he was awarded the blueOrange Prize by the Martin-Gropius-Bau in Berlin, followed by The Vincent Award (2008) and the Biennial Award of Contemporary Art from the Bonnefantenmuseum, Maastricht (2010).



Untitled *Sin título*

1995

Collage de papel de periódico, lápiz negro sobre papel vitela y óleo sobre lienzo

Collage of newspaper print, black pencil on wove paper and oil on canvas

43 x 42 cm [enmarcada framed]



Untitled (Study for "El Soplón")

Sin título (Estudio para «El Soplón»)

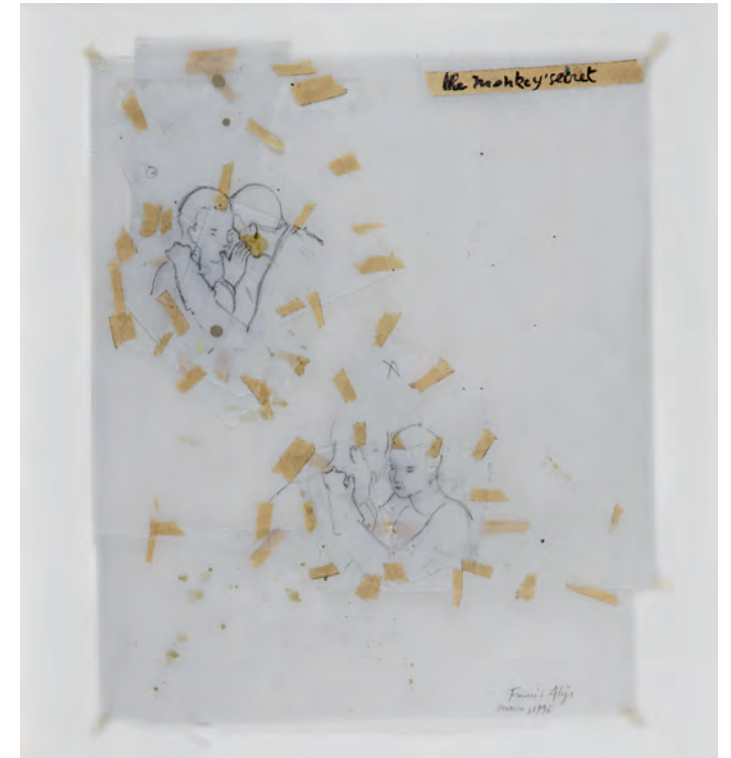
1994-1999

Collage de lápiz negro sobre papel vitela,

metacrilato y cinta de pintor Collage in black

pencil on wove paper, perspex and painter's tape

41 x 33 cm [enmarcada framed]



Untitled (The Monkey' Secret)

Sin título (El secreto del mono)

1996

Collage de lápiz negro sobre papel vitela,

metacrilato y cinta de pintor Collage of black

pencil on wove paper, perspex and painter's

tape

34,4 x 29,3 cm [enmarcada framed]

Hércules errata Wandering Hercules

2007

4 dibujos a lápiz y cera sobre papel y díptico al óleo sobre madera

4 drawings in pencil and wax on paper and diptych in oil on wood

Óleos Oils: 12,7 x 18 cm

Dibujos Drawings: 40,9 x 29 cm; 40,8 x 31,8 (x3) [enmarcados framed]



DETROIT, EE UU, 1954. VIVE Y TRABAJA EN LOS ÁNGELES, EE UU 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.

Participó en las Documenta 9 y 10, Kassel (1992, 1997) y en las bienales del Whitney Museum (2002) y Lyon (2003), además de formar parte en importantes colectivas como «Les artistes américains et le Louvre», París, en 2006. Las exposiciones individuales han sido constantes a lo largo de su carrera desde 1979. Ha expuesto individualmente en la Kunstverein de Hamburgo (1895); en el MACBA, Barcelona, el Rooseum Center for Contemporary Art, Malmö y el Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (1997); en el Museum Boijmans Van Beuningen, Róterdam (1998); en MAGASIN, Grenoble (1999); en la Tate Liverpool (2004) y en el WIELS, Bruselas (2008). En 1993 tuvo lugar su primera retrospectiva, celebrada en el Whitney Museum of American Art, Nueva York. En 1985 obtuvo el premio National Endowment for the Arts Visual Artists Fellowship Grant, en 2003 el John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship y, ya en 2006, el Wolfgang Hahn Prize.

DETROIT, USA, 1954. LIVES AND WORKS IN LOS ANGELES, USA 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.

Kelley has taken part in Documenta 9 and 10, Kassel (1992, 1997) and in the Whitney Museum (2002) and Lyon (2003) Biennials. He has shown in major collective exhibitions including “Les artistes américains et le Louvre”, Paris, 2006. Kelley has held numerous solo exhibitions since 1979. He has held individual exhibitions at the Kunstverein Hamburg (1895); the MACBA, Barcelona, the Rooseum Center for Contemporary Art, Malmö and the Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (1997); the Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (1998); MAGASIN, Grenoble (1999); Tate Liverpool (2004) and the WIELS, Brussels (2008). The first retrospective of his work was held at the Whitney Museum of American Art, New York, in 1993. In 1985 Kelley obtained a National Endowment for the Arts Visual Artists Fellowship Grant and a John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship in 2003, while in 2006 he was awarded the Wolfgang Hahn Prize.

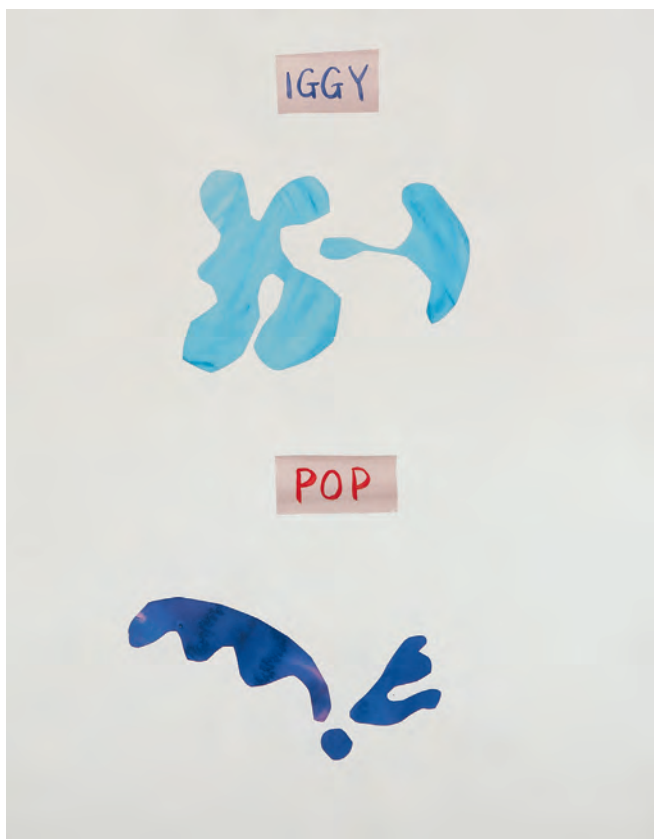


Battle in the Heavens *Batalla en los cielos*

1996

Técnica mixta sobre papel Mixed technique on paper

66 x 51 cm

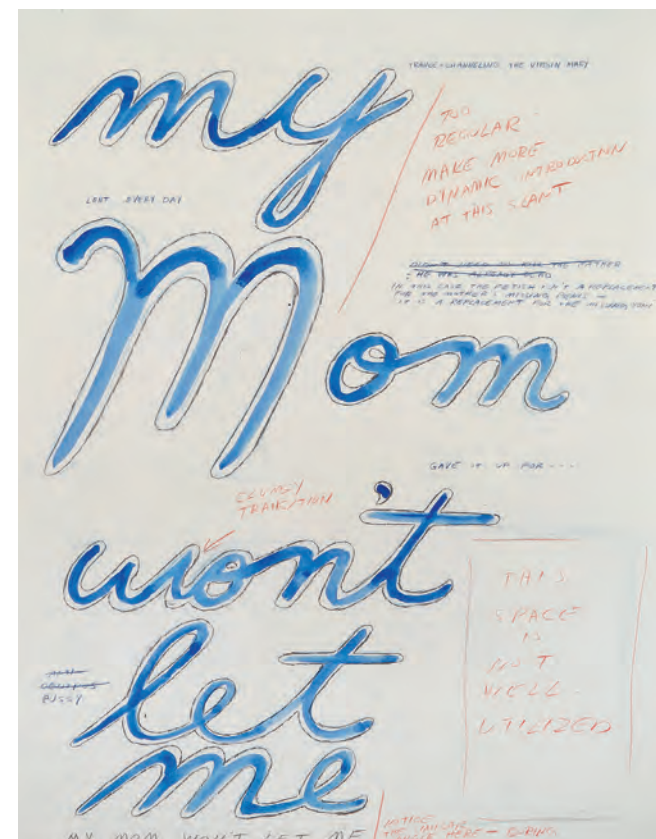


Interpretative Portrait *Retrato interpretativo*

1996

Técnica mixta sobre papel Mixed technique on paper

66 x 51 cm



Handwriting Exercise *Ejercicio de escritura manual*

1996

Técnica mixta sobre papel Mixed technique on paper

66 x 51 cm

DORTMUND, ALEMANIA, 1953 - VIENA, AUSTRIA, 1997
 Una vida intensa, durante la que probó suerte en diversos campos, le lleva a cursar estudios artísticos en la Escuela Superior de Bellas Artes de Hamburgo, en 1979. Inicia entonces una prolífica carrera que, a pesar de su brevedad, deja tras de sí un enorme *corpus* artístico que no hace distinción entre disciplinas artísticas, materiales u objetos, ni entre fuentes artísticas, literarias o sociales, del pasado y del presente. Recorrida por el humor y el sarcasmo, su obra se funde con su vida en tanto la lleva a sus últimas consecuencias abordando, con el mismo carácter transgresor y polémico con el que encaró su vida, preguntas acerca de los procesos de la producción y el mercado del arte, la responsabilidad del artista con la sociedad y los convencionalismos que en todos los ámbitos nos limitan, llevando a cabo un penetrante análisis de la sociedad y el arte de nuestro tiempo. Como resumen de su importante trayectoria el MoMA le dedicó una retrospectiva en 2009. Prepararon el camino otras exposiciones, entre las que destacaron las celebradas en las siguientes sedes: Kölnischer Kunstverein, Colonia y SFMoMA, San Francisco (1991); MOMAS, Syros (1993); Museum Boijmans van Beuningen, Róterdam (1994); Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach (1997); Centre Georges Pompidou, París (2002); ZKM, Karlsruhe y Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (2003); MNCARS, Madrid (2004) y Tate Modern, Londres (2006). Igualmente destacable fue su participación en la Bienal de Venecia (1988, 2003) y en la Documenta 10, Kassel (1997).

DORTMUND, GERMANY, 1953 – VIENNA, AUSTRIA, 1997
 Kippenberger's intense existence, during which he ranged across a wide variety of fields, took him to Hamburg to pursue art studies at the Higher School of Fine Arts in 1979. At that point he embarked on a prolific career which, despite its short duration, left behind a vast body of work that makes no distinction between disciplines, materials and objects or between artistic, literary and social sources from the past and present. Permeated with humour and irony, Kippenberger's work fused with his life, both of which he took to their ultimate consequences. Using the same transgressive and polemical approach with which he approached life itself, in his artistic activities Kippenberger focused on issues concerning the processes of production and the art market, the artist's responsibility to society and the conventions that inhibit us in all areas of life. The result is a penetrating analysis of society and the art of our time.

The MoMA presented an overview of his important career in the form of an individual exhibition in 2009. Others had led the way, including those held at the Kölnischer Kunstverein, Cologne, and the SFMoMA, San Francisco (1991); the MOMAS, Syros (1993); the Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (1994); the Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach (1997); the Centre Georges Pompidou, Paris (2002); the ZKM, Karlsruhe, and the Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (2003); the MNCARS, Madrid (2004) and Tate Modern, London (2006). Equally notable was his participation in the Venice Biennial (1988, 2003) and in Documenta 10 (1997).



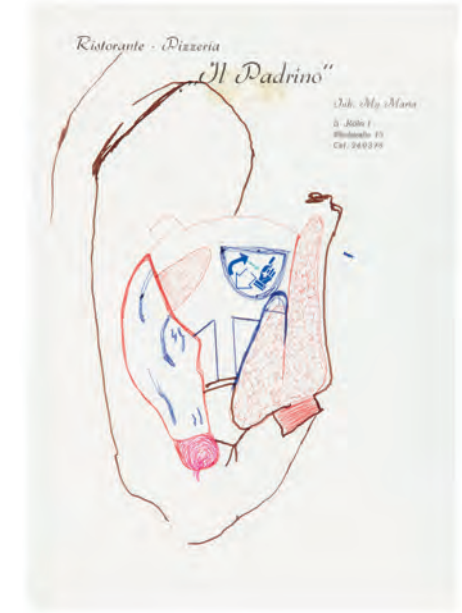
Sin título (Restaurante Arciduca)

Untitled (Ristorante Arciduca)

1988

Técnica mixta en papel con membrete del restaurante Arciduca Mixed technique on paper with the letterhead of the Arciduca restaurant

30 x 21 cm



Sin título (Restaurante Il Padrino)

Untitled (Ristorante Il Padrino)

1988

Técnica mixta en papel con membrete del restaurante Il Padrino Mixed technique on paper with the letterhead of the Il Padrino restaurant

30 x 21 cm

HÉLIO OITICICA. RÍO DE JANEIRO, BRASIL, 1937-1980 / NEVILLE D'ALMEIDA. BELO HORIZONTE, BRASIL, 1941. VIVE Y TRABAJA EN RÍO DE JANEIRO Oiticica es uno de los representantes más innovadores y experimentales de la vanguardia carioca. Ligado al Grupo Frente, y posteriormente al Grupo Neoconcreto, a principios de los sesenta abandona toda relación con el espacio artístico tradicional para dar cuerpo a una obra en la que confluyen el radicalismo de la época, la cultura popular brasileña y realidades vinculadas al «subdesarrollo». A través de sus *Bólides*, *Penetráveis*, *Manifestações Ambientais* y *Parangolés* y, más tarde, de sus experiencias cinematográficas *Quase-cinema*, articula su obra en torno a la experiencia del espectador y a la noción de manifestación cultural colectiva, que será germen del Tropicalismo.

Su exposición individual más importante en vida tuvo lugar en la Whitechapel Art Gallery, Londres (1969), a la que siguieron, con carácter póstumo, las habidas en el Paço Imperial, Río de Janeiro (1986); el Museu de Arte Contemporânea de la USP, São Paulo (1987) y la organizada por el Proyecto Oiticica en sedes como el Witte de With, Róterdam, la Galerie Nationale du Jeu de Paume, París, la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, la Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa y el Walker Art Center, Minneapolis (1992-1993). Asistió también a numerosas ediciones de la Bienal de São Paulo y a la Documenta 11, Kassel (1997).

Neville d'Almeida es guionista, actor, escritor y artista plástico, pero sobre todo destaca como realizador. Estudió en el Centro de Estudios Cinematográficos de Belo Horizonte y fue uno de los fundadores del Centro Mineiro de Cinema Experimental. Dirigió más de diez películas y varios documentales que, debido a su osadía y carácter polémico, fueron censurados y prohibidos durante la dictadura militar.

En los años setenta, durante su estancia en Nueva York, realizó junto con Oiticica cinco de los nueve bloques que integran la serie *Cosmococas*, fotografías y películas no narrativas elaboradas a partir de diapositivas, acompañadas de una banda sonora amplificada y proyectadas en ambientes pensados para disolver la relación pasiva entre el espectador y la proyección y anular asimismo los vínculos entre imagen fija y móvil, y entre arte y cultura popular, articulando de nuevo cuestiones sobre la subjetividad y los modos de producción.

Las *Cosmococas* se han presentado en el Wexner Center for the Arts, Ohio, la Kölnischer Kunstverein, Colonia (2001); en la Whitechapel Art Gallery, Londres y New Museum of Contemporary Art, Nueva York (2002) y MALBA, Buenos Aires (2005).

HÉLIO OITICICA. RIO DE JANEIRO, BRAZIL, 1937-1980 / NEVILLE D'ALMEIDA. BELO HORIZONTE, BRAZIL, 1941. LIVES AND WORKS IN RIO DE JANEIRO Oiticica was one of the most innovative and experimental figures within the Rio de Janeiro avant-garde. Associated with the Grupo Frente and later with the Grupo Neoconcreto, in the early 1960s he abandoned any connection with the traditional art scene to produce a body of work in which the radicalism of the period combined with popular Brazilian culture and with the consequences of social underdevelopment. Through his *Bólides*, *Penetráveis*, *Manifestações Ambientais* and *Parangolés*, and later with his creations in film entitled *Quase-cinema*, Oiticica articulated his work around the experience of the viewer and the notion of a collective manifestation of culture, which would give rise to his *Tropicalismo*.

The most important solo exhibition devoted to Oiticica's work during his lifetime was the one at the Whitechapel Art Gallery, London (1969), followed after his death by

those held at the Paço Imperial, Rio de Janeiro (1986); the Museu de Arte Contemporânea of the USP, São Paulo (1987), and the one organised by the Proyecto Oiticica and shown at: the Witte de With, Rotterdam, the Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, the Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, the Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, and the Walker Art Center, Minneapolis (1992-1993). Oiticica also participated in numerous editions of the São Paulo Biennial and in Documenta 11, Kassel (1997). Neville d'Almeida is a script-writer, actor, writer and visual artist, but is best known as a producer. He studied at the Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte and was one of the founders of the Centro Mineiro de Cinema Experimental. He has directed more than ten films and various documentaries, the audacious, polemical nature of which led them to be censored and banned during the military dictatorship. In the 1970s during his time in New York, d'Almeida worked with Oiticica on five (out of a total of nine) of the sections that constituted the series *Cosmococas*. These were photographs and non-narrative films put together from slides and accompanied by an amplified sound track. They were shown in spaces that aimed to break down the passive relationship between the viewer and the projection and thus to do away with the connections between fixed and moving image and between art and popular culture, once again articulating issues regarding subjectivity and modes of production. The *Cosmococas* have been seen at the Wexner Art Center for the Arts, Ohio, the Kölnischer Kunstverein, Cologne, the New Museum, New York (2001); the Whitechapel Art Gallery, London, the New Museum, New York (2002) and the MALBA, Buenos Aires (2005).

El conjunto de fotografías genéricamente tituladas *Cosmococas*, resultado de la colaboración entre Hélio Oiticica y el cineasta Neville d'Almeida, fueron producidas como parte de la instalación *Quase-cinema*, de 1973. De hecho, las imágenes fotográficas, en las que un diseño hecho con cocaína maquilla retratos de figuras icónicas de la cultura contemporánea —Marilyn Monroe, Jimmy Hendrix, Luis Buñuel— fueron, en primer lugar, diapositivas que, proyectadas en ambientes diseñados por Oiticica y Neville d'Almeida, llevaban a cabo una versión contracultural y psicodélica de una arqueología del cine. La noción de *Quase-cinema* apunta, de hecho, hacia una noción ampliada del cine, en un sentido muy cercano a las estrategias de proyección múltiple que configuraron la relación con la imagen proyectada surgida en Estados Unidos durante las décadas de los sesenta y setenta, fundamentales para la construcción de la idea de espacio cinematográfico que marcaría una parte muy importante de la producción videográfica contemporánea. Su conversión en imagen fotográfica viene, sin embargo, a destacar el carácter sutil de los dibujos realizados con cocaína y las complejas relaciones semánticas que ocurren sobre la constelación de objetos icónicos de las imágenes: la línea que corta el ojo de Buñuel como una referencia a la secuencia inicial de *Un perro andaluz*, las pinturas de guerra sobre el rostro de Jimmy Hendrix o el borrado de la boca en la imagen de Marilyn, por ejemplo. El atlas de referencias que evocan estos dibujos, en su materia contracultural e irónica, constituye un momento impactante en la ampliación de la noción de espacio vivido de la obra de arte, pero también de la construcción de significados indiscernibles del material utilizado para su producción.

Ver: Mike Kelley, Lawrence Weiner.

The series of photographs generically entitled *Cosmococas*, the result of a collaboration between Hélio Oiticica and the filmmaker Neville d'Almeida, were produced as part of the installation *Quase-cinema* in 1973. In fact, the photographs, in which a drawing rendered in cocaine is applied as make-up over the images of iconic figures in contemporary culture (Marilyn Monroe, Jimi Hendrix, Luis Buñuel), were initially slides that, projected in environments conceived by Oiticica and Neville d'Almeida, gave rise to a counter-cultural and psychedelic version of an archaeology of the cinema. The notion of *Quasi-Cinema* actually points to a notion of expanded cinema, in a sense that comes very close to the strategies of multiple projection that configured the relationship with the projected image that appeared in the United States during the 1960s and 70s, which were essential in constructing the idea of cinematic space that would come to leave a profound mark on contemporary video production. Their rendering as photographic images highlights the subtle nature of the drawings in cocaine and the complex semantic relations that they produce with regard to the constellation of iconic subjects featured in the images – as in the line that



13/CC2 (*Onobject / Cosmococa Programa-in-Progress*)

1973/2003

C-print montado en aluminio C-print mounted on aluminium

76,3 x 113,8 cm

cuts Buñuel's eye (which functions as a reference to the opening shot of *Un perro andaluz*), the war paintings on the face of Jimi Hendrix, or the erasure of Marilyn Monroe's mouth, for example. The atlas of references that these drawings evoke in their counter-cultural and ironic subject matter constitutes a defining moment in the broadening not only of the notion of the lived space of the work of art but also of the construction of meanings that are indiscernible from the material object used for their production.

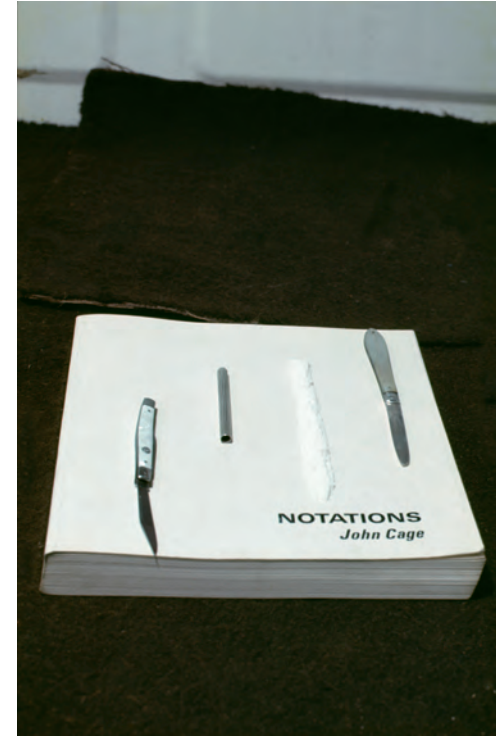
See: Mike Kelley, Lawrence Weiner.



7/CC5 Hendrix War / Cosmococa Programa-in-Progress
1973/2003
C-print montado en aluminio C-print mounted on
aluminium
113,8 x 76,3 cm



32/CC3 (Malleryn / Cosmococa Programa-in-Progress)
1973/2003
C-print montado en aluminio C-print mounted on
aluminium
113,8 x 76,3 cm



36/CC4 (Nocagions / Cosmococa Programa-in-Progress)
1973/2003
C-print montado en aluminio C-print mounted on
aluminium
113,8 x 76,3 cm



7/CC1 (Trashiscapes / Cosmococa Programa-in-Progress)
1973/2003
C-print montado en aluminio C-print mounted on
aluminium
113,8 x 76,3 cm

CALIFORNIA, EE UU, 1931. VIVE Y TRABAJA EN SANTA MÓNICA, CALIFORNIA Entre 1949 y 1953 estudia en el San Diego State College, California, y ha sido profesor en el California Institute of the Arts, Valencia (1970-1988), y en la University of California (1996-2007). Tradicionalmente considerado como uno de los artistas conceptuales más reconocidos e influyentes gracias a su trabajo pionero en las investigaciones sobre el uso del texto, Baldessari es también un artista de raigambre pop, con una acción no menos innovadora en el campo de la apropiación de imágenes. Entre estas corrientes artísticas, y usando los más variados soportes, Baldessari procede a la desmitificación de los procesos de creación y autoría, y se interroga constantemente acerca de cuestiones como el sentido, el lenguaje y la representación. Ha participado en eventos como la Documenta (1968, 1972 y 1982) o las bienales de Venecia (2003) y Whitney (1983, 2008). Entre la larga lista de exposiciones individuales merecen ser mencionadas las del New Museum, Nueva York (1981, itinerante); MNCARS, Madrid (1989, itinerante); MOCA, Los Ángeles (1990, itinerante); MoMA, Nueva York (1994); Serpentine Gallery, Londres (1995); Witte de With, Róterdam y MACBA, Barcelona (1998); Sprengel Museum, Hanóver (2000) y MUMOK, Viena (2005), además de las retrospectivas en la Tate Modern, Londres, el MACBA, Barcelona, el MOCA, Los Ángeles y el Metropolitan Museum, Nueva York (2009-2011). Ha sido reconocido con más de veinte premios, el más reciente el León de Oro en la 53 Bienal de Venecia (2009).

CALIFORNIA, USA, 1931. LIVES AND WORKS IN SANTA MONICA, CALIFORNIA Between 1949 and 1953 Baldessari studied at the San Diego State College, California. He then taught at the California Institute of the Arts, Valencia (1970-1988) and at the University of California (1996-2007). Traditionally considered one of the most prestigious and influential conceptual artists through his pioneering work on the use of the text, Baldessari can also be related to Pop Art through his no less innovative work in the field of image appropriation. Active within these artistic trends and using a wide range of supports, Baldessari de-mystifies processes of creation and authorship and engages in an ongoing questioning of issues such as meaning, language and representation. He has participated in events such as Documenta (1968, 1972 and 1982) and the Venice (2003) and Whitney (1983, 2008) Biennials. Notable among the lengthy list of solo exhibitions to have been devoted to him are those held at the New Museum, New York (1981, travelling), the MNCARS, Madrid (1989, travelling); the MOCA, Los Angeles (1990, travelling); the MoMA, New York (1994); the Serpentine Gallery, London (1995); the Witte de With, Rotterdam, and the MACBA, Barcelona (1998); the Sprengel Museum, Hanover (2000) and the MUMOK, Vienna (2005), as well as retrospectives at Tate Modern, London, the MACBA, Barcelona, the MOCA, Los Angeles and the Metropolitan Museum, New York (2009-2011). He has been awarded more than twenty prizes, the most recent being the Golden Lion at the 53rd Venice Biennial (2009).

En los últimos años, la pintura de John Baldessari ha estado marcada por dos niveles de transformación: por un lado, ganó en tridimensionalidad, en la medida en que sus obras empezaron a incluir distintos planos, hendidos o resaltados, o mediante planos de color recortados, construyendo una versión escultórica de la, cada vez más presente, invocación de Matisse en su pintura. Por otro lado, fragmentó el cuerpo en series temáticas alrededor de los elementos que identifican el rostro: narices, ojos y orejas, o brazos y rodillas, etc... La cuestión de la fragmentación del cuerpo ya estaba presente en su permanente interés en los *Slapstick movies*, o la forma en la que la semántica del cuerpo y del gesto surge en ellos de forma adulterada y paradójica. Ahora es el propio cuerpo el que surge fragmentado, ganando relieve en la contradicción entre los planos de color —casi podríamos ver una alusión a Milton Avery— y la volumetría de la imagen fotográfica, o viceversa. Este juego complejo apunta hacia una nueva dimensión de su reflexión sobre lo fotográfico y lo pictórico, producida desde un conocimiento exhaustivo de la ontología de los elementos de la imagen, trabajando a partir de las diferentes instancias de materialidad que la pintura y la fotografía convocan.

Ver: Ángela de la Cruz, Francis Allÿs, Julião Sarmento.

Over the past few years, John Baldessari's painting has been undergoing changes on two levels: on the one hand, it has acquired three-dimensionality, to the extent that his works have sometimes come to include several hollowed-out or overlaid planes, or cut-out planes of colour, constructing a sculptural version of the (increasingly evident) invocation of Matisse in his work. On the other hand, he has fragmented the body into thematic series around the identifying elements of the face (noses, eyes and ears, or arms and knees etc.). The question of the fragmentation of the body was already evident in his constant interest in slapstick movies, or the way in which the semantics of the body and the gesture appear adulterated and paradoxical in them. Now it is the body itself which appears fragmented, gaining relief in the opposition between the planes of colour (and we can almost see an allusion to Milton Avery) and the volumetry of the photographic image, or vice versa. This complex game points to a new dimension of his reflection on the photographic and the pictorial, produced from a vast knowledge of the ontology of the elements of the image, working on the basis of the different instances of materiality invoked by painting and photography.

See: Ángela de la Cruz, Francis Allÿs, Julião Sarmento.



The Duress Series: Person Talking to Another Person (About to be Struck on Head by a Third Person) / Person Throwing Another Person into a Chute (with Onlooker) Serie Duress: Una persona hablando con otra persona (a punto de ser golpeada en la cabeza por una tercera persona)/Una persona empujando a otra por una rampa (con espectador)

2003

Acrílico sobre impresión fotográfica digital y Sintra Acrylic over digital and Sintra photographic print

152 x 152 cm (x 2)

154,4 x 308,8 x 5,8 cm [total]

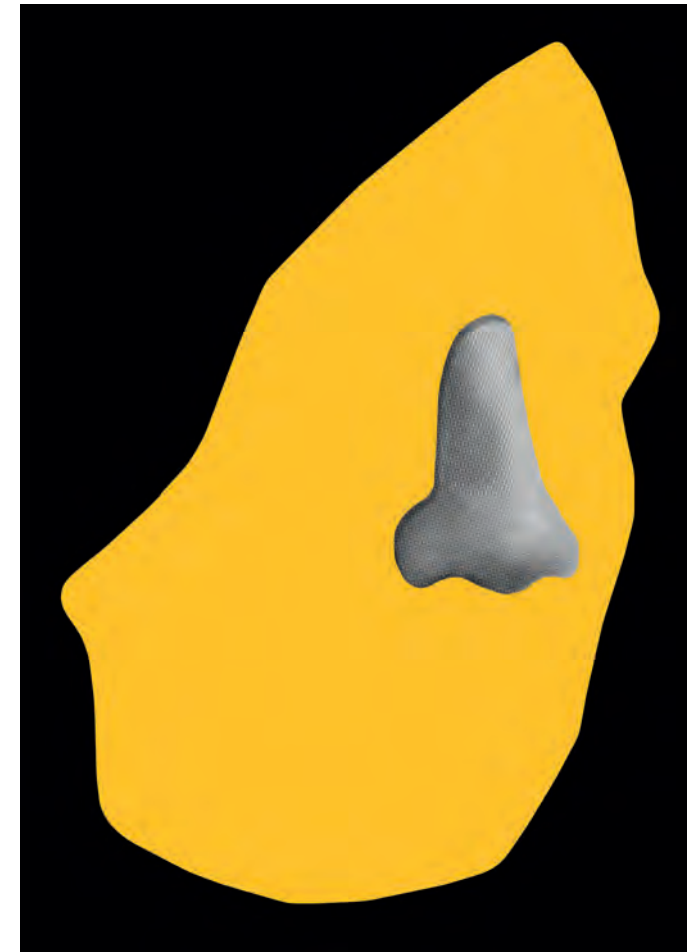
Noses & Ears, etc.: Head with Nose Narices y orejas, etc....:

Cabeza con nariz

2006

Acrílico sobre impresión fotográfica digital 3D laminada
con Lexan y Sintra Acrylic over digital, 3D photographic
print laminated with Lexan and Sintra

155,8 x 109,7 cm



LA CORUÑA, ESPAÑA, 1965. VIVE Y TRABAJA EN LONDRES, REINO UNIDO Después de cursar Filosofía en Santiago de Compostela, se traslada a Londres para estudiar arte en el Chelsea College of Art (1989-1990), en el Goldsmiths College (1991-1994) y en la Slade School of Art (1994-1996). En el contexto artístico de mediados de los noventa, en que de nuevo se promulga la crisis de la pintura, la artista articula un lenguaje propio en el que transgrede los límites de la pintura, tanto formales como en cuanto a espacio de representación. El resultado es una obra con una doble condición, pictórica y escultórica, donde el objeto/pintura es antropomórfico, alusivo o metafórico. Partiendo de referencias históricas que van desde el monocromatismo moderno hasta el Conceptualismo, pasando por el Minimalismo o el *support-surface*, resalta la objetualidad de la pintura a través de la deconstrucción y de una acusada gestualidad para explorar un campo de representación metafóricamente ligado al mundo real, a su violencia diaria y al exceso de producción.

Desde 1993 y hasta 2004 su obra se introduce en el contexto internacional fundamentalmente a través de circuitos galerísticos. El salto a las instituciones públicas no se produce hasta 2004 cuando su obra se muestra en el MARCO de Vigo y el IMMA de Dublín. En 2005 un problema de salud le obliga a abandonar su carrera hasta el verano de 2009, fecha en la que regresa imprimiendo a su obra todo el vigor inicial, pero aligerándola y tornándola más clara y directa. Desde 2005 ha expuesto en el CAAC, Sevilla (2005); la Culturgest, Lisboa (2006) y el Camden Arts Centre, Londres (2010). Por la exposición en este último centro fue elegida finalista para los Turner Prize.

LA CORUÑA, SPAIN, 1965. LIVES AND WORKS IN LONDON, UK After reading Philosophy at the University of Santiago de Compostela, De la Cruz moved to London to study art at the Chelsea College of Art (1989-1990), Goldsmiths College (1991-1994) and the Slade School of Art (1994-1996). In the context of the 1990s art scene, which witnessed a new crisis of painting, De la Cruz evolved a distinctive idiom that went beyond the limits of painting, both formally and with regard to the representational space. The result is a body of work that is both painterly and sculptural in which the object/painting is anthropomorphic, referential and metaphorical. From the starting point of historical references that range from modern monochromatic painting to Conceptualism and from Minimalism to the support/surface, De la Cruz emphasises the material nature of painting through deconstruction and violent gesture in order to explore a field of representation that is metaphorically linked to the real world, its habitual levels of violence and its excessive production. From 1993 to 2004 De la Cruz's work was present on the international art circuit through gallery exhibitions. Her work first appeared in institutions in 2004 with exhibitions at the MARCO in Vigo and the IMMA in Dublin. In 2005 health problems obliged her to stop working until the summer of 2009, when she returned with renewed vigour, albeit with work that is lighter, clearer and more direct. Since 2005 she has exhibited at the CAAC, Seville (2005); the Culturgest, Lisbon (2006) and at the Camden Arts Centre, London (2010), the exhibition for which she was selected as a finalist for the Turner Prize.

La trayectoria de Ángela de la Cruz realiza una intensa cartografía de las relaciones entre pintura, corporalidad y espacialidad, centrandose una parte significativa de la reflexión alrededor de la pintura de los últimos veinte años porque, al reflejar las contradicciones que se han venido produciendo en la práctica y el análisis de la pintura, se proyecta en una dimensión que se sumerge intensamente en la historia del arte del siglo XX, pero también porque, con aguda inteligencia, comprende la potencia corporalmente metafórica de sus construcciones pictóricas, definiendo campos de lectura múltiple de su trabajo. Las pinturas de grandes lienzos monocromáticos violentamente quebrados, la utilización de lienzo suelto en partes de sus obras, o el acoplamiento de muebles como mesas, sillas, armarios o pianos, revelan tanto una conciencia de la historia de la pintura desde el modernismo, como se conectan a una tradición de fisicalidad presente en las vanguardias rusas, al tratar lo cotidiano de forma poética, a veces con un acento claramente político o con una intensa resonancia social. El trabajo de Ángela de la Cruz representa una forma contemporánea y militante de entender el trabajo artístico, no como una forma de ilustrar las vicisitudes de la pintura o la imagen pictórica, sino para definir una posibilidad constructiva dentro del amplio campo semántico de la pintura y su «alter ego histórico», la escultura, marcando un territorio de intervención que, atento a la compulsión metafórica del arte contemporáneo, permite un uso de la pintura que no pacta con la invasión del discurso fenomenológico, ni tampoco con la fácil metáfora sociológica o antropológica. El carácter intensamente corporal de su trabajo define una posibilidad performativa para la pintura, estableciendo vínculos complejos con la escultura y la espacialidad, pero también construyendo una poética del peso, la fractura y la elaboración, a veces con reminiscencias autobiográficas. Las obras de Ángela de la Cruz se sitúan, en consecuencia, en un vértice en que la actividad pictórica muestra su fuerza más intensa: ni por la persistencia de la imagen de inspiración fotográfica, ni por la metáfora social directa, sino por un realismo «corporalizado» que se traslada al espectador, una especie de cotidianeidad que utiliza la violencia, el antropomorfismo y la teatralidad como experiencia y pensamiento. Ver: John Baldessari, Gordon Matta-Clark, José Damasceno.

Ángela de la Cruz's career enacts an intense mapping of the relations between painting, corporality, and spatiality, focussing to a significant extent on the painting of the last twenty years, not only because, by revealing the contradictions that have been invested in the practice and analysis of painting, she casts herself into a dimension that plunges intensively into the history of twentieth-century art, but also because, with acute intelligence, she understands the corporally metaphorical power of her pictorial constructions, defining multiple fields of reading in relation to her work. The paintings of violently

smashed up monochromatic canvases, the use of canvases unsupported by stretcher bars in corner works, the coupling of pieces of furniture, such as tables, chairs, cupboards or pianos, not only reveal an awareness of the history of painting since modernism but also link to a tradition of physicality found in the Russian avant-gardes and poetically address the quotidian in a way that is sometimes politically committed or imbued with an intense social resonance. Ángela de la Cruz's work represents a contemporary and militant way of understanding artistic work, not as a way of illustrating the vicissitudes of painting or the pictorial but as a way of defining a constructive possibility within the broad semantic field of painting and its "historical alter ego", sculpture, marking out a territory of intervention which, being attentive to the metaphorical compulsion of contemporary art, enables the use of a form of painting that compromises neither with the invasion of the phenomenological discourse nor with the easy sociological or anthropological metaphor. The intensively corporal character of her work defines a performative possibility for painting, establishing complex links with sculpture and spatiality and also constructing a poetics of weight, fracture, and performance, with occasional autobiographical echoes. Ángela de la Cruz's works are therefore situated in a vertex in which pictorial activity possesses its most intense force: not through the persistence of the photographically inspired image, nor through direct social metaphor, but through a corporealised realism that is invested in the spectator, a sort of vernacularity that uses violence, anthropomorphism and theatricality as experience and thought.

See: John Baldessari, Gordon Matta-Clark, José Damasceno.

Clutter with Wardrobes *Revoltijo con armarios*

2004

Tres armarios de madera Three wooden wardrobes

163 x 120 x 85 cm



Deflated 19 (Turquoise) Desinflado 19 (turquesa)
2010
Acrílico y óleo sobre tela Acrylic and oil on linen
180 x 153 cm



LISBOA, PORTUGAL, 1934. VIVE Y TRABAJA EN LISBOA
 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 dentro del contexto artístico portugués, exponiendo por primera vez en solitario en 1967. Entre las muestras individuales dedicadas a su obra desde entonces destacan las de la Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1983, 1987 y 2005), la Fundação Serralves, Oporto (1995) y el CCB, Lisboa (2004). A finales de los setenta inició su trayectoria internacional, participando en exposiciones colectivas e individuales. Sin embargo, su reconocimiento aparece ligado a su lanzamiento en España en 1997, con la exposición individual que se le dedicó en la Casa de América. A partir de ahí ha expuesto constantemente, tanto en España —CGAC, Santiago de Compostela y MEIAC, Badajoz (2000); Centre d'Art de Santa Mónica, Barcelona (2005) y Fundación Telefónica, Madrid (2008)—, como en Europa y Estados Unidos, para lo que fue fundamental su presencia en las bienales de São Paulo (1979), Venecia (1982 y 2005), Estambul (1997) o Sidney (2004), y en la exposición en el Drawing Centre, Nueva York (2004).

LISBON, PORTUGAL, 1934. LIVES AND WORKS IN LISBON
 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. Among the individual shows devoted to her work since then, particularly notable are those held at the Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon (1983, 1987 and 2005), the Fundação Serralves, Oporto (1995), and the CCB, Lisbon (2004). In the late 1970s Almeida became known internationally, participating in group and solo exhibitions. Her reputation seems to have been particularly enhanced following the solo exhibition held in Spain at the Casa de América in Madrid in 1997. Since then she has exhibited regularly, both in Spain—at the CGAC, Santiago de Compostela and the MEIAC, Badajoz (2000); the Centre d'Art de Santa Mónica, Barcelona (2005) and Fundación Telefónica, Madrid (2008)—as well as in Europe and the USA. Her participation in Biennials has been particularly important, including São Paulo (1979), Venice (1982 and 2005), Istanbul (1997) and Sidney (2004), as well as the exhibition held at the Drawing Centre, New York (2004).

La serie *O abraço* (2006) de Helena Almeida resulta singular dentro de su trayectoria. Usándose como objeto de sus imágenes desde 1969 —cuando, por primera vez, se hizo fotografiar vestida con lienzo—, la obra de Helena Almeida es, desde sus comienzos, un proceso permanente de pensar la condición de la imagen, su propia condición como artista-mujer, la ironía de los procesos de representación, la espacialidad y su relación con el cuerpo a través de su imagen en blanco y negro captada en su propio taller. Estas imágenes fueron tomadas, a lo largo de estos cuarenta y dos años, por Artur Rosa, su compañero y cómplice en este gigantesco proyecto artístico que, tan sólo una vez, en 1979, aparece en un conjunto de fotografías integradas en la serie *Sente-me, ouve-me, vê-me*. Sólo ahora, treinta y dos años después, reaparece en este abrazo en el que los cuerpos se funden en una masa escultórica. Tal y como ocurría en algunos trabajos —en concreto, en las series de 2003—, la imagen fotográfica se convierte en escultura, o en su negativo, como un agujero negro que se abre en la superficie de la imagen. Ahora, no obstante, la mirada exterior que posibilitaba la imagen está dentro de ella, en su interior y, por ello, las imágenes transmiten una intimidad sin testigos y se presentan ante nosotros en su coreografía tan física y material. Esta materia no cuenta con ningún tercer interviniente y por ello, no existe nadie entre nosotros y su profundidad. Ver: Jürgen Klauke.

Helena Almeida's series *O abraço* (2006) is particularly unique in her career. Having used herself as the subject of her images since 1969 (when she photographed herself for the first time dressed in canvas), Helena Almeida's work has constituted a permanent process of reflecting on the condition of the image, her own condition as a female artist, the irony of processes of representation, and spatiality and its relationship with the body via the black-and-white image captured in the same spot in her studio. For the past forty-two years, the images have been captured by Artur Rosa, her companion and accomplice in this enormous artistic project, who has appeared only once, in 1979, in a group of photographs belonging to the series *Sente-me, ouve-me, vê-me*. Only now, thirty-two years later, is he reappearing in this embrace in which the bodies fuse in a sculptural mass. As in several earlier works (specifically, the 2003 series), the photographic image is transformed into sculpture, or into its negative, like a black hole that opens up in the surface of the image. Now, however, the exterior gaze that made the image possible is inside it, in its interior. For this reason, the images are imbued with an unwitnessed intimacy, placed in front of us in their powerfully physical and material choreography. This subject matter has no third person which might have mediated it and for this reason there is no one between us and its depth.

See: Jürgen Klauke.

O abraço El abrazo The Embrace

2006

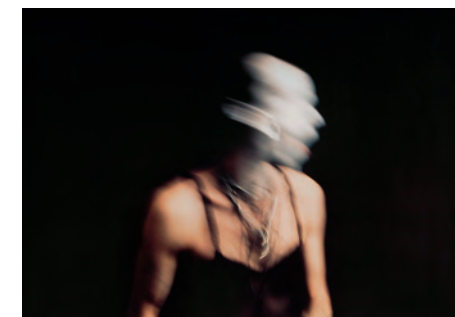
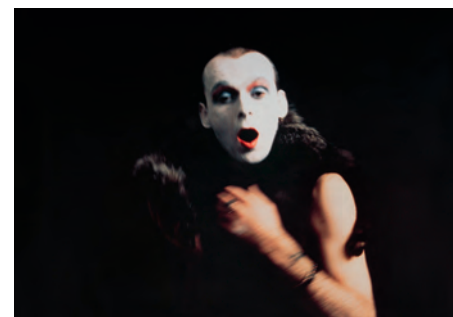
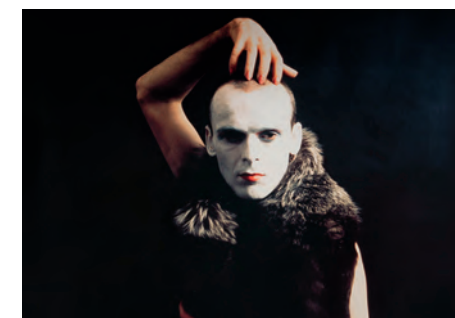
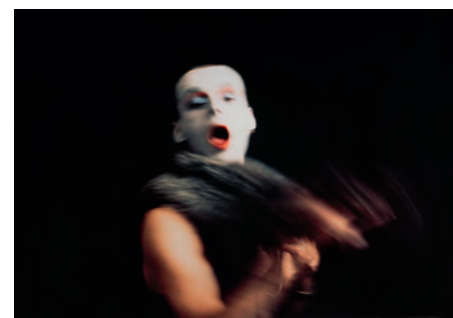
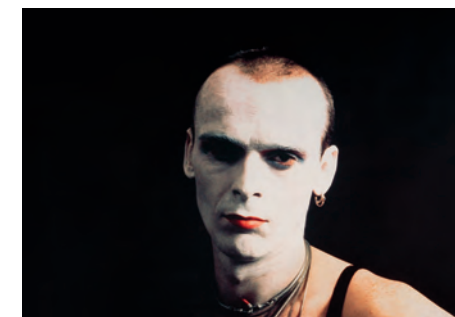
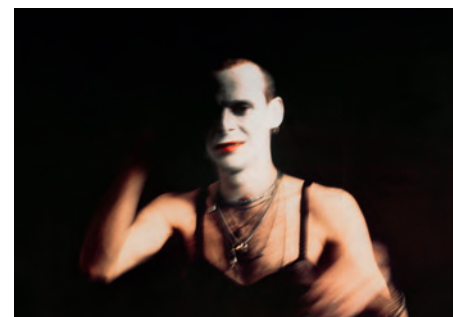
7 fotografias b/n sobre papel 7 b/w photographs on paper
180 x 100 cm (x 7) [enmarcada framed]





KLIDING, ALEMANIA, 1943. VIVE Y TRABAJA EN COLO-
 NIA, ALEMANIA Formado en artes gráficas en las es-
 cuelas de Arte y Diseño de Colonia—Kölner Werk-
 schulen—(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 pro-
 pio cuerpo como asunto de su obra,—enlazando con
 el Body Art—, de la fotografía como disciplina artís-
 tica autónoma y de los principios del arte procesual
 y conceptual. Emplea diferentes soportes, entre los
 que destacan el dibujo, las series fotográficas de au-
 to-*performances* y foto-secuencias, *performance* y ví-
 deo. Una mirada crítica recorre su obra, humorística
 o provocadora, cuestionando los principios masculi-
 no/femenino y las convenciones sociales sobre el gé-
 nero, colocando al espectador en un papel voyeurista
 o enfrentándolo a sus deseos reprimidos. Su tempra-
 na participación en eventos como la Documenta
 (1977), la Bienal de Sidney y Performance, Múnich
 (1979), y la Bienal de Venecia (1980) atestiguan su rá-
 pido alcance del éxito. A esta última bienal seguirán
 importantes individuales, principalmente en Alema-
 nia, como las de la Badischer Kunstverein, Karlsruhe;
 la Hamburger Kunstverein, Hamburgo; el Museum
 Boijmans van Beuningen, Róterdam; el Museum Lud-
 wig, Colonia y la Neue Nationalgalerie, Berlín (1986);
 la Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden y el Kunstmu-
 seum Düsseldorf (1992); la Kunst und Ausstellungshalle
 der Bundesrepublik Deutschland, Bonn; el Staatliches
 Russisches Museum, San Petersburgo y la Hamburger
 Kunsthalle (2001); el Museum Moderner Kunst, Passau
 (2006) y el ZKM, Karlsruhe, y Kunstmuseum der Mo-
 derne, Salzburgo (2010).

KLIDING, GERMANY, 1943. LIVES AND WORKS IN
 COLOGNE, GERMANY 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—thus linking him with Body
 Art—, of photography as an independent artistic disci-
 pline, and of the principles of procedural and concep-
 tual art. He consequently worked on different sup-
 ports, notably drawing, photographic series of
 auto-*performances* and photo-sequences, perfor-
 mance and video. Klauke’s 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 con-
 fronting them with their repressed desires. Klauke’s
 rapid rise to success is evident in his participation in
 events such as Documenta (1977), the Sidney Biennial, Per-
 formance, Munich (1979), and the Venice Biennial (1980).
 Among important solo exhibitions, mainly held in
 Germany, are those at: the Badischer Kunstverein,
 Karlsruhe; the Hamburger Kunstverein, Hamburg; the
 Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam; the Mu-
 seum Ludwig, Cologne, and the Neue Nationalgalerie,
 Berlin (1986); the Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden,
 and the Kunstmuseum Düsseldorf (1992); the Kunst und
 Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland,
 Bonn; the State Russian Museum, Saint Petersburg, and
 the Hamburger Kunsthalle (2001); the Museum Moder-
 ner Kunst, Passau (2006), the ZKM, Karlsruhe, and
 the Kunstmuseum der Moderne, Salzburg (2010).



Ziggy Stardust

1974

Fotografías a color sobre papel montado en aluminio

Colour photographs on paper mounted on aluminium

30 x 40 cm (x 6)

31,5 x 41,5 cm (x 6) [enmarcadas framed]

31,5 x 249 cm [medida total total size]

SÃO PAULO, BRASIL, 1961. VIVE Y TRABAJA EN SÃO PAULO Realiza su formación artística en la Fundación Armando Álvares Penteado, de São Paulo, y en años sucesivos la completa con becas y residencias en otros centros educativos y artísticos. Partiendo de un productivo juego de repetición y diferencia, Leirner construye una obra basada en el acto de coleccionar objetos banales o devaluados producto de la sociedad de consumo, que presenta después en exquisitas y elegantes instalaciones, o transformadas en obras de carácter escultórico. La procedencia de los objetos relaciona su obra con el arte Pop, mientras que la seriación la acerca al Minimalismo. Brancusi es también una referencia. Sin embargo, el halo poético y la dimensión autobiográfica que preside estas obras las aleja de toda referencia anterior y acentúa su naturaleza de representación del continuo intercambio de ideas, información, dinero y objetos entre naciones e individuos.

La obra de Leirner, ampliamente consolidada en su país, ha contando con exposiciones individuales en el MAM, São Paulo (2001); el Centro Cultural Banco de Brasil, Río de Janeiro (2002); el MAM, Pampulha (2006) o el Centro Universitário da USP-Maria Antônia, São Paulo (2008), y ha participado en varias ocasiones en la Bienal de São Paulo (1983, 1989, 1994). Pero el artista también ha sido objeto de reconocimiento en el exterior, como demuestran las individuales celebradas en el Walker Art Center, Minneapolis, el MoMA, Oxford y el ICA, Boston (1991); el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (1992); el Centre d'Art Contemporain, Ginebra (1993); el The Bohem Foundation, Nueva York (1998); en el Miami Art Museum, Miami (2003, 2004), o su participación en las bienales de Venecia (1990, 1997) y Liverpool (1999), y en la Documenta 11, Kassel (1992).



SÃO PAULO, BRAZIL, 1961. LIVES AND WORKS IN SÃO PAULO Leirner trained at the Fundação Armando Álvares Penteado in São Paulo, completing his training over the following years with grants and artists' residencies in other educational and art centres. From the starting point of a productive game of repetition and difference, Leirner constructs a body of work based on the act of collecting banal or devalued objects that are the products of consumer society. He presents them in elegant, beautifully made installations or transformed into works of a sculptural nature. The origin of these objects relates Leirner's work to Pop Art, while their serialisation brings him close to Minimalism. Another reference point in his work is Brancusi. Nonetheless, the poetic aura and autobiographical dimension that prevails in these creations distances them from any previous references and emphasises the fact that they are representations of the continual

exchange of ideas, information, money and objects between nations and individuals. Leirner's work, which is widely recognised in Brazil, has been the subject of solo exhibitions at the MAM, São Paulo (2001); the Centro Cultural Banco de Brasil, Rio de Janeiro (2002); the MAM, Pampulha (2006), and the Centro Universitário da USP-Maria Antônia, São Paulo (2008), while he has participated on several occasions in the São Paulo Biennial (1983, 1989, 1994). His work has also been recognised abroad with solo exhibitions held at the Walker Art Center, Minneapolis, the MoMA, Oxford, and the ICA, Boston (1991); the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (1992); the Centre d'Art Contemporain, Geneva (1993); the Bohem Foundation, New York (1998); the Miami Art Museum, Miami (2003, 2004), in addition to his participation in the Venice (1990, 1997) and Liverpool (1999) Biennials and in Documenta 11, Kassel (1992).

Nice to meet you (Round) Encantado de conoerte (Ronda)
1997
 Tarjetas, madera, metacrilato y aluminio Cards, wood, perspex and aluminium
 5 x 160 x 2,5 cm

NEWCASTLE, REINO UNIDO, 1967. VIVEN Y TRABAJAN EN LONDRES, REINO UNIDO Jane estudió en el Duncan of Jordanstone College of Art, Dundee, y Louise en el Newcastle Polytechnic, y juntas acabaron su formación en la Goldsmiths University, Londres (1990-1992) y en Berlín (1996). Cuestiones acerca de la identidad y la relativa pérdida de control que provocan estados alterados de consciencia estaban en la base de sus obras iniciales. Posteriormente su trabajo se ampliaría a asuntos relacionados con la recepción de la imagen y las inevitables brechas que puede generar su manipulación narrativa. La arquitectura de viejos espacios de fuerte carga simbólica de carácter político, militar o represor, o la fabulación cinematográfica de los mismos, han articulado sus películas y fotografías, sumergidas en un tiempo suspendido que envuelve al espectador. Recientemente han incorporado la escultura como un elemento más dentro de ese diálogo arquitectónico. Consideradas como parte de la generación de la Young British Artists, han participado en colectivas como la Bienal de Estambul (2001), en exposiciones como «Charged Space», en el SFMoMA, San Francisco (2007) o «Out of Time», en el MoMA, Nueva York (2006), además de en festivales cinematográficos. En 2009 su película *Songs for my mother* fue premiada en el festival londinense de cortos Cinema Extreme. Finalistas al Turner Prize (1999), han expuesto individualmente en la Kunstverein de Hanóver, el Kunstraum de Múnich, el Centre d'Art Contemporain, Ginebra y el Kunst-Werke, Berlín (1997); la Kunsthalle de Hamburgo y el Milwaukee Art Museum, Milwaukee (1998); la Serpentine Gallery, Londres (1999); el Dallas Museum of Art (2000); el BALTIC, Gateshead y la Kunsthaus de Bregenz (2003); el De Appel, Ámsterdam (2004); el Musée d'Art Contemporain, Montreal, British Film Institute Gallery, Southbank (2009), y la Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa y el CGAC, Santiago de Compostela (2010).

NEWCASTLE, UK, 1967. THEY LIVE AND WORK IN LONDON, ENGLAND Jane studied at the Duncan of Jordanstone College of Art, Dundee, while Louise trained at Newcastle Polytechnic. Together they completed their training at Goldsmith's College, London (1990-1992), and in Berlin (1996). Issues concerning identity and the relative loss of control that result in altered states of consciousness provided the basis for their earliest works. They subsequently broadened their scope to encompass the reception of the image and the inevitable breaches that its narrative manipulation can bring about. The architecture of old buildings with pronounced political, military or repressive associations and the translation of these spaces into cinematic fiction have articulated their films and photographs, immersed in a suspended time that envelops the viewer. They have recently started to include sculpture as an additional element within this architectural dialogue. Considered part of the generation of Young British Artists, Jane and Louise Wilson have participated in collective events such as the Istanbul Biennial (2001), in exhibitions such as "Charged Space" at the SFMoMA (2007) and "Out of Time" at the MoMA, New York (2006), and in film festivals. In 2009 their film *Songs for my mother* won a prize at Cinema Extreme, the London festival for short films. Turner Prize finalists (1999), they have been the subject of exhibitions at the Kunstverein Hannover, the Kunstraum Munich, the Museum of Contemporary Art, Geneva, and Kunst-Werke, Berlin (1997); the Kunsthalle Hamburg, and the Milwaukee Art Museum, Milwaukee (1998); the Serpentine Gallery, London (1999); the Dallas Museum of Art (2000); BALTIC, Gateshead, and the Kunsthaus Bregenz (2003); De Appel, Amsterdam (2004); the Musée d'Art Contemporain, Montreal, the British Film Institute Gallery, Southbank (2009), the Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon and the CGAC, Santiago de Compostela (2010).



Measure obsolescere I, II, III and IV

2009

Bronce esmaltado Enamelled bronze

183 x 2,5 x 0,5 cm



Stills From The Kubrick-Ealing Archive. Civilian Activities, Maciek Play Situations *Fotos del Archivo Kubrick-Ealing. Actividades civiles, Maciek Play Situations*

2010

4 fotografías digitales b/n sobre papel 4 b/w digital photographs on paper

28 x 19 cm; 29 x 27 cm; 28 x 23 cm; 29 x 31 cm



Stills From The Kubrick-Ealing Archive. House Interiors, Apartments and Slum Interiors

Fotos del Archivo Kubrick-Ealing. Interiores de casas, interiores de pisos y viviendas insalubres

2010

4 fotografía digital b/n sobre papel

4 b/w digital photographs on paper

30 x 30 cm (x3); 27 x 27 cm



Stills From The Kubrick-Ealing Archive. Civilian Vehicles, Streets and Sings *Fotos del Archivo Kubrick-Ealing. Vehículos civiles, calles y señales*

2010

4 fotografías digitales b/n sobre papel

4 b/w digital photographs on paper

26 x 26 cm (x 2); 26 x 27 cm; 27 x 28 cm



Stills From The Kubrick-Ealing Archive. Bus, Tram, Train, Bike
Fotos del Archivo Kubrick-Ealing. Bus, tren, bici
 2010
 4 fotografías digitales b/n sobre papel 4 b/w digital
 photographs on paper
 28 x 21,5 cm; 28 x 22,5 cm; 28 x 22 cm; 28 x 21 cm



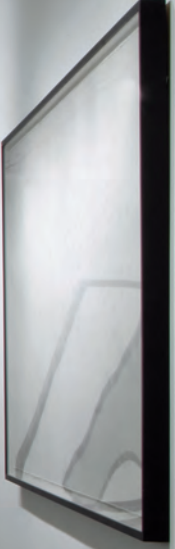
Stills From The Kubrick-Ealing Archive. Specific Scenes
Fotos del Archivo Kubrick-Ealing. Escenas específicas
 2010
 5 fotografías digitales b/n sobre papel 5 b/w digital
 photographs on paper
 27 x 19 cm; 23 x 27 cm; 33 x 22 cm; 26 x 36 cm; 23 x 28 cm



Stills From The Kubrick-Ealing Archive. Props and Dressing
Fotos del Archivo Kubrick-Ealing. Atrezzo y decoración
 2010
 4 fotografías digitales b/n sobre papel 4 b/w digital
 photographs on paper
 31 x 24 cm; 30 x 25 cm; 31 x 24,5 cm; 31 x 25 cm



Stills From The Kubrick-Ealing Archive. Shops, Offices
& Street Vendors Fotos del Archivo Kubrick-Ealing.
tiendas, oficinas y vendedores ambulantes
 2010
 4 fotografías digitales b/n sobre papel
 4 b/w digital photographs on paper
 29 x 23 cm (x 2); 29 x 28 cm; 28 x 29 cm



NUEVA YORK, EE UU, 1943-1978 Matta-Clark, artista ineludible para la comprensión del arte desarrollado en las últimas cuatro décadas, se formó en literatura en la Université de La Sorbonne, París, y en arquitectura en la Cornell University, Ithaca, pero decidió dedicarse al arte, dejándonos en poco más de ocho años un trabajo de inusitada complejidad y riqueza. Centrado en lo no objetual, su obra recurrió a las acciones más diversas, desde la intervención en edificios abandonados que transformaba para dotarles de un nuevo significado a la fundación de un restaurante (el *Food*) regentado por artistas, donde se celebraba el acto mismo de cocinar, o desde la *performance* al uso de piezas recicladas. Su obra encontró expresión material en los cuadernos preparatorios y en las fotografías y grabaciones que realizó, manteniendo intacto el proyecto que los animaba. La arquitectura y el espacio público constituyeron el terreno donde evidenciar las implicaciones políticas y sociales y las contradicciones que manifiestan como espacio de poder, poniendo al descubierto las incoherencias del capitalismo tardío. Antes de su muerte prematura, expuso individualmente en el MCA, Chicago (1978), donde más tarde se le volvería a dedicar una exposición, ya póstuma (1985), que viajó al Brooklyn Museum, Nueva York, al Stedelijk Museum, Ámsterdam, al Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach y a la Kunsthau de Basilea. A esta siguieron otras importantes retrospectivas en el IVAM, Valencia y la Serpentine Gallery, Londres (1993); el PS1, Nueva York, el MACBA, Barcelona y la Generali Foundation, Viena (1998); el MNCARS, Madrid (2006); el Whitney Museum of American Art, Washington (2007) y The Pulitzer Foundation for the Arts, San Luis (2010). Su obra también estuvo presente en eventos como las ediciones 5 y 6 de la Documenta, Kassel (1972, 1977) y en importantes colectivas, antes y después de su muerte.

NEW YORK, USA, 1943-1978 Matta-Clark is a key figure for an understanding of the art of the last four decades. He studied literature at the Sorbonne, Paris, and architecture at Cornell University, Ithaca. He decided, however, to focus on art, producing an unusually complex and stimulating body of work in the space of just over eight years. Focusing on the non-objectual, Matta-Clark's oeuvre made use of a wide variety of approaches, from interventions in abandoned buildings, which he transformed in order to give them new meaning, to the opening of a restaurant (the "Food") run by artists in which the very act of cooking was the focus, as well as performance and the use of recycled objects. His work found its material expression in the preparatory notebooks, photographs and recordings that he made and which ensured the survival of the project to which they related. Architecture and the public space were the terrain in which he expressed political and social implications and contradictions, revealing the incoherencies of late capitalism. Before his premature death Matta-Clark held a solo exhibition at the MCA, Chicago (1978), where he would subsequently be the subject of another, posthumous exhibition (1985) that travelled to the Brooklyn Museum, New York, the Stedelijk Museum, Amsterdam, the Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, and the Kunsthau Basel. It was followed by other major exhibitions at the IVAM, Valencia, and the Serpentine Gallery, London (1993); PS1, New York, the MACBA, Barcelona, and the Generali Foundation, Vienna (1998); the MNCARS, Madrid (2006); the Whitney Museum of American Art, Washington (2007), and The Pulitzer Foundation for the Arts, San Luis (2010). He also took part in art events such as editions 5 and 6 of Documenta, Kassel (1972, 1977), while his work was included in important group exhibitions, before and after his death.



Untitled (Energy Tree) Sin título (árbol de energía)

1972-1973

Lápiz, tinta negra, rotuladores y crayón sobre papel

Pencil, black ink, felt-tip pens and crayon on paper

57,1 x 72,2 cm



Sin título (Energy Tree) Sin título (árbol de energía)

1972-1973

Lápiz, tinta negra y rotuladores sobre papel

Pencil, black ink and felt-tip pens on paper

55 x 55 cm



Splitting Partición

1974

Collage de 2 fotografías a color sobre cartón
Collage of 2 colour photographs on cardboard

24,4 x 10,6 cm [collage]



Splitting Partición

1974

Collage de 2 fotografías a color sobre cartón
Collage of 2 colour photographs on cardboard

19 x 16 cm [collage]

45,7 x 34,5 cm [enmarcada framed]



Splitting Partición

1974

Collage de 2 fotografías a color sobre cartón
Collage of 2 colour photographs on cardboard

15,6 x 12,5 cm [collage]

37,5 x 32,5 cm [enmarcada framed]



Splitting Partición

1974

Collage de 3 fotografías a color sobre cartón
Collage of 3 colour photographs on cardboard

30,5 x 11,8 cm [collage]



Day's End El final del día
1975
Cibachrome
40,5 x 51 cm



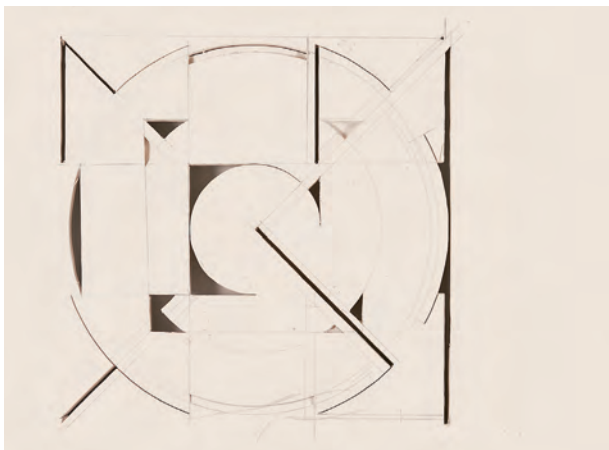
Proposal Rooftop cutting for Düsseldorf Propuesta de corte de tejado para Düsseldorf
1977
2 Fotografías b/n con cortes 2 b/w photographs with cuts
18,5 x 23,5 cm (x 2)
29,5 x 36 cm (x 2) [enmarcadas framed]



Cut Drawing
1975-1976
Lápiz sobre papel recortado
Pencil on cut paper
71,8 x 97,8 cm

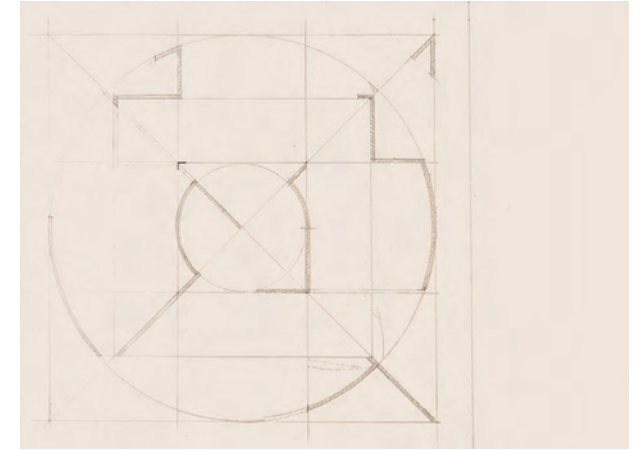


Study for a Cut Drawing
1975-1976
Lápiz sobre papel
Pencil on paper
72,1 x 98,3 cm

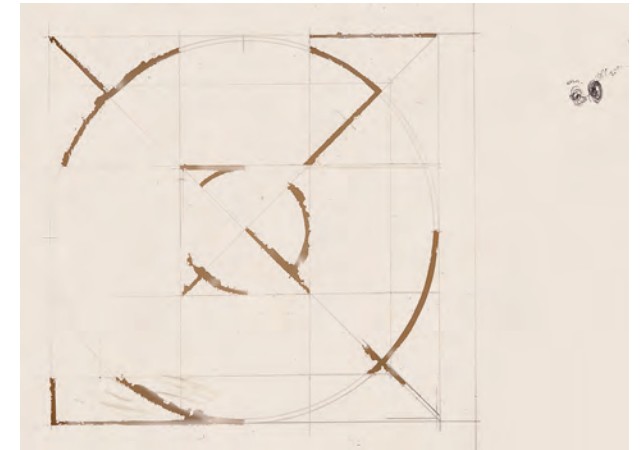


Cut Drawing
1975-1976
Lápiz y tinta negra sobre papel recortado
Pencil and black ink on cut paper
72,1 x 98,3 cm

Cut Drawing
1975-1976
Lápiz sobre papel recortado
Pencil on cut paper
72,1 x 98,3 cm



Cut Drawing
1975-1976
Lápiz sobre papel recortado
Pencil on cut paper
72,1 x 98,3 cm



Wall Incision / Cut Drawing Pad
Incisión en la pared / Block de "Cut Drawing"
1975-1976
Lápiz sobre papeles recortados
Pencil on pieces of cut paper
72,5 x 97,5 x 2,3 cm





Office Baroque
1977
Cibachrome
101,5 x 76 cm [enmarcada framed]



Office Baroque
1977
Cibachrome
76,5 x 102 cm [enmarcada framed]



*Reality Properties: Fake Estates, "Maspeth Lawn", Block 2366,
Lot 241 Propiedades reales: falsos bienes, «Maspeth Lawn»,
bloque 2366, lote 241*

1978

Collage con fotografías b/n, escrituras, fotografía b/n y
plano Collage with b/w photographs, texts, b/w photograph
and map

70 x 145,8 cm; 68 x 70 cm [enmarcadas framed]

WASHINGTON, EE UU, 1923. VIVE Y TRABAJA EN NUEVA YORK, EE UU Aunque estudió química, biología y matemáticas, su interés por el arte le llevó a formarse con Amédée Ozenfant (1886-1966). Tras dedicarse al diseño de muebles, a finales de los años cincuenta comienza a pintar, y ya en los sesenta inicia su característica producción escultórica basada en la desfuncionalización y en el análisis de las estructuras de la percepción, partiendo de la base de la decepción. Vinculado al arte Pop por el uso de objetos utilitarios y de materiales industriales, la solidez y geometrismo de sus trabajos lo acercan al Minimalismo.

Con una larga carrera pública que comenzó en 1959, Artschwager ha estado presente en eventos como la Documenta 8, Kassel, la Skulptur Projekte, Münster y la Bienal de Whitney (1987), e individualmente en el MoMA, Nueva York (1970). Desde entonces ha mostrado su obra en el Museum of Contemporary Art, Chicago (1973); la Kunstverein de Hamburgo (1978); el Institute of Contemporary Art, Filadelfia (1979); el CAPC, Burdeos, el Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven y la Kunsthalle de Basilea (1985); el Whitney Museum of American Art, Whitney, el MoMA, Nueva York, el Palacio de Velázquez-MNCARS, Madrid y el Centre Georges Pompidou, París (1988); la Fondation Cartier, París (1994); la Serpentine Gallery, Londres (2001); la Pinakothek der Moderne, Múnich (2002); el MOCA, Miami, el Kunstmuseum Winterthur de Winterthur (2003) o el Tang Museum, Nueva York (2006).

WASHINGTON, USA, 1923. LIVES AND WORKS IN NEW YORK, USA Artschwager initially studied chemistry, biology and mathematics but his interest in art encouraged him to study with Amédée Ozenfant (1886-1966). Following a period designing furniture, in the late 1950s Artschwager began to paint and in the following decade started to produce his characteristic sculpture based on stripping the object of its function and on the analysis of perceptual structures from the starting point of deception. Associated with Pop Art through its use of everyday objects and industrial materials, the solidity and geometrical nature of Artschwager's sculpture brings it close to Minimalism. With a long career that began in 1959, Artschwager has been represented at events such as Documenta 8, Kassel, Skulptur Projekte, Münster and the Whitney Biennial (1987), as well as being the subject of an individual exhibition at the MoMA, New York (1970). Since that date his work has been shown at the Museum of Contemporary Art, Chicago (1973); the Kunstverein Hamburg (1978); the Institute of Contemporary Art, Philadelphia (1979); the CAPC, Bordeaux, the Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, and the Kunsthalle Basel (1985); the Whitney Museum of American Art, New York, the MoMA, New York, the Palacio de Velázquez-MNCARS, Madrid, and the Centre Georges Pompidou, Paris (1988); the Fondation Cartier, Paris (1994); the Serpentine Gallery, London (2001); the Pinakothek der Moderne, Munich (2002); the MOCA, Miami, the Kunstmuseum Winterthur (2003) and the Tang Museum, New York (2006).

Mirror Espejo

1991

Formica y esmalte sobre Madera

Formica and enamel on wood

217,5 x 84 x 20 cm



LA HABANA, CUBA, 1967. VIVE Y TRABAJA EN LA HABANA Representante de una nueva generación de artistas cubanos que ha crecido bajo el régimen de Fidel Castro y vivido la caída del comunismo soviético, desde principios de los noventa Garaicoa usa el espacio vivencial de las ciudades, en especial de 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 que vuelca en diferentes soportes: instalaciones, maquetas, fotografías, dibujos arquitectónicos o vídeos. Estudia termodinámica en el Instituto Hermanos Gómez, y artes visuales en el Instituto Superior de Arte, La Habana (1989-1994). Desde 1991 y hasta 2001 toma parte en el principal acontecimiento artístico de su país, la Bienal de La Habana. También ha participado en eventos internacionales como las bienales de São Paulo (1998), Venecia (2005, 2009) y Moscú (2005), y en la Documenta (2002). Individualmente ha expuesto en el Bronx Museum of the Arts, Nueva York (2001); en la Maison Européenne de la Photographie, París (2002); en el Palazzo Delle Papesse, Siena (2004); en el MOCA, Los Ángeles (2005); en el Royal Ontario Museum, Canadá (2006) y en el ICA, Filadelfia (2007). En la actualidad prepara un proyecto para 2010 en el IMMA, Dublín. En 2005 fue galardonado con el XXXIX International Contemporary Art Prize, Montecarlo.

(LA HAVANA, CUBA, 1967) LIVES AND WORKS IN LA HAVANA 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. Garaicoa studied thermodynamics at the Instituto Hermanos Gómez and visual arts at the Instituto Superior de Arte, La Havana (1989-1994). Between 1991 and 2001 he participated in Cuba's most important artistic event, the La Havana Biennial. He has also taken part in international events such as the São Paulo (1998), Venice (2005 and 2009) and Moscow (2005) Biennials, and in Documenta (2002). He has held solo exhibitions at the Bronx Museum of the Arts, New York (2001); the Maison Européenne de la Photographie, Paris (2002); the Palazzo Delle Papesse, Siena (2004); the MOCA, Los Angeles (2005); the Royal Ontario Museum, Canada (2006), and the ICA, Philadelphia (2007). For 2010 he is preparing a project at the IMMA, Dublin. In 2005 he was awarded the XXXIX International Contemporary Art Prize, Monte Carlo.



Noticias recientes (España) Recent News (Spain)

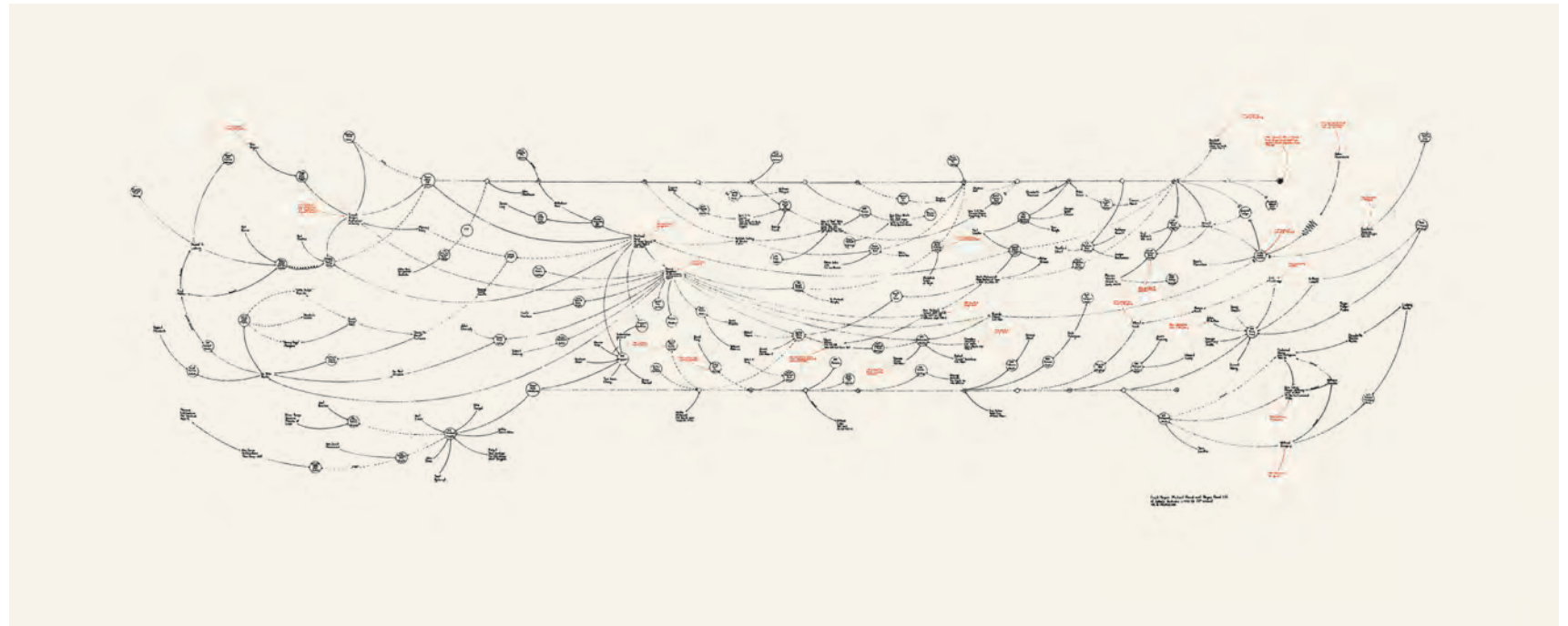
2007

Fotografías b/n laminadas en metacrilato con impactos de bala de 9 mm Parabellum B/w photographs laminated in perspex with holes from 9mm Parabellum bullets

145 x 220 cm (x 2)

NUEVA YORK, EE UU, 1951-2000 Formado en Historia del Arte por la Universidad de Siracusa (1974), antes de ser artista ejerció como investigador para la exposición «Teapot Dome to Watergate», como comisario en el Contemporary Arts Museum, en Houston (1974-1976) y como archivista en la biblioteca pública de dicha ciudad. Entonces, comenzó a reunir una cantidad ingente de información sobre las redes globales de corrupción política, social y económica contemporáneas que transfirió a diagramas a gran escala. Denominados «estructuras narrativas», en ellos establece con complejidad cartográfica la relación clandestina entre nombres, fechas y hechos en un sistema perfectamente codificado. Este «arte de la conspiración» ha alimentado la leyenda en torno a su suicidio y ha desviado la atención sobre los aspectos estrictamente artísticos de su obra, relacionados con la relectura que lleva a cabo del dibujo, la actualización de la pintura de historia, ahora centrada en flujos económicos y de información, o la obra como proceso y su naturaleza hipertextual.

Poco antes de su traslado a Nueva York en 1997, comenzó a mostrar públicamente su obra en exposiciones colectivas, y también individuales, entre las que destacan las celebradas en el Lawndale Art and Performance Center, Houston (1996); en el Museum of Contemporary Art, Chicago (1998) y el Sorenson Center for the Arts (2000). Tras su suicidio se le dedicaron dos importantes retrospectivas: la primera recorrió el Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca, el Cleveland Museum of Contemporary Art, Cleveland, The Drawing Center, Nueva York y el Grinnell College, Grinnell entre 2003 y 2005; la otra se expuso en el Museum of Contemporary Art, Leipzig (2008-2009).



NEW YORK, USA, 1951-2000 Lombardi trained in art history at the University of Syracuse (1974). Before becoming an artist, he was a researcher for the exhibition “Teapot Dome to Watergate”, a curator at the Contemporary Arts Museum, Houston (1974-1976) and an archivist in the public library of that city. At that point he began to assemble a vast amount of information on global networks of political, social and financial corruption, which he set out in the form of large-scale diagrams. Entitled “narrative structures”, they set out with cartographic accuracy the clandestine relationship between names, dates and facts in a perfectly codified system. This “art of conspiracy” has fed the legend surrounding Lombardi’s suicide and has detracted attention from the strictly artistic aspects of his work, which relate to his re-reading of drawings and

a rethinking of history painting that focused on economic flow and information, as well as the work of art as process and its hyper-textual nature.

Shortly before he moved to New York in 1997, Lombardi began to exhibit his work in collective and solo exhibitions. Among the latter were those held at the Lawndale Art and Performance Center, Houston (1996); the Museum of Contemporary Art, Chicago (1998), and the Sorenson Center for the Arts (2000). Following his suicide he was the subject of two major retrospectives: the first shown at the Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca, the Cleveland Museum of Contemporary Art, Cleveland, The Drawing Center, New York, and the Grinnell College, Grinnell, between 2003 and 2005; while the second was held at the Museum of Contemporary Art, Leipzig (2008-2009).

Frank Nugan, Michael Hand and Nugan Hand Ltd. of Sidney, Australia. ca. 1972-80 (8th Version) Frank Nugan, Michael Hand and Nugan Hand Ltd. de Sidney, Australia. Hacia 1972-80 (8ª versión)

1998

Grafito y lápiz rojo sobre papel Graphite and red pencil on paper

140 x 326 cm

RÍO DE JANEIRO, BRASIL, 1964. VIVE Y TRABAJA EN RÍO DE JANEIRO Estudió en el Museu de Arte Moderna y en la Escola de Artes Visuais Parque Lage, de Río de Janeiro (1994-1997) y realizó cursos de intervención urbana y escultura con Cleber Machado y Roberto Moriconi en el MAM de São Paulo. A principios de los años noventa comenzó a desarrollar un particular concepto de escultura basado en consideraciones espaciales y en la inmersión del espectador en la obra a través de todos sus sentidos, concepto que derivó en las sensuales formas de naturaleza orgánica de sus *Naves*, o en sus *Humanoids*, esculturas que el espectador puede «vestir». Sin abandonar estas preocupaciones, recientemente ha iniciado un trabajo con materiales sólidos recortados que encajan entre sí, combinando la memoria celular con el carácter lúdico de los juegos infantiles.

Desde que expusiera por primera vez fuera de su país, en 1995, su obra ha estado presente constantemente en certámenes como las bienales de Sidney (1998), São Paulo (1998, 2010) o Venecia (2001), así como en colectivas e individuales. Entre las últimas destacan las organizadas en el MAM, São Paulo (1992, 2010); el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, México y la Serpentine Gallery, Londres (1998); el Contemporary Art Museum, Houston (1999); el ICA, Londres (2000); el CGAC, Santiago de Compostela y el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (2001); la Kunsthalle de Basilea (2002); el CCSP, São Paulo (2004); el Centre d'Art Contemporain, París (2005); la Malmö Konsthall, Malmö (2006); el MOCA, Miami y el MIMOCA, Maragume (2007); el MACRO, Roma (2008); el Drill Hall, Nueva York, el Musée des Beaux-Arts, Nantes (2009); el Contemporary Arts Center, Cincinnati y el MoMA, Nueva York (2010).

RIO DE JANEIRO, BRAZIL, 1964. LIVES AND WORKS IN RIO DE JANEIRO Neto studied at the Museu de Arte Moderna and at the Escola de Artes Visuais Parque Lage in Rio de Janeiro (1994-1997). He participated in courses on urban intervention and sculpture with Cleber Machado and Roberto Moriconi at the MAM, São Paulo. In the 1990s Neto began to develop a particular concept of sculpture based on spatial issues and on the immersion of the viewer in the work through all the senses, a concept that gave rise to the sensual, organic forms of his *Ships* and his *Humanoids*, sculptures that the viewer can “wear”. Without abandoning these concerns, Neto has recently started to work with solid materials that are cut out and which fit together, combining cellular memory with the playful nature of children’s games.

Since his first exhibition held outside Brazil in 1995, Neto’s work has been regularly included in events such as the Sydney (1998), São Paulo (1998, 2010) and Venice (2001) Biennials and in group and solo exhibitions. Important solo exhibitions include those organised by the MAM, São Paulo (1992, 2010); the Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, Mexico, and the Serpentine Gallery, London (1998); the Contemporary Art Museum, Houston (1999); the ICA, London (2000); the CGAC, Santiago de Compostela and the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (2001); the Kunsthalle Basel (2002); the CCSP, São Paulo (2004); the Centre d’Art Contemporain, Paris (2005); the Malmö Konsthall, Malmö (2006); the Miami MOCA and the MIMOCA, Maragume (2007); the MACRO, Rome (2008); the Drill Hall, New York, the Musée des Beaux-Arts, Nantes (2009), the Contemporary Arts Center, Cincinnati, and the MoMA, New York (2010).



Sin título Untitled

1999

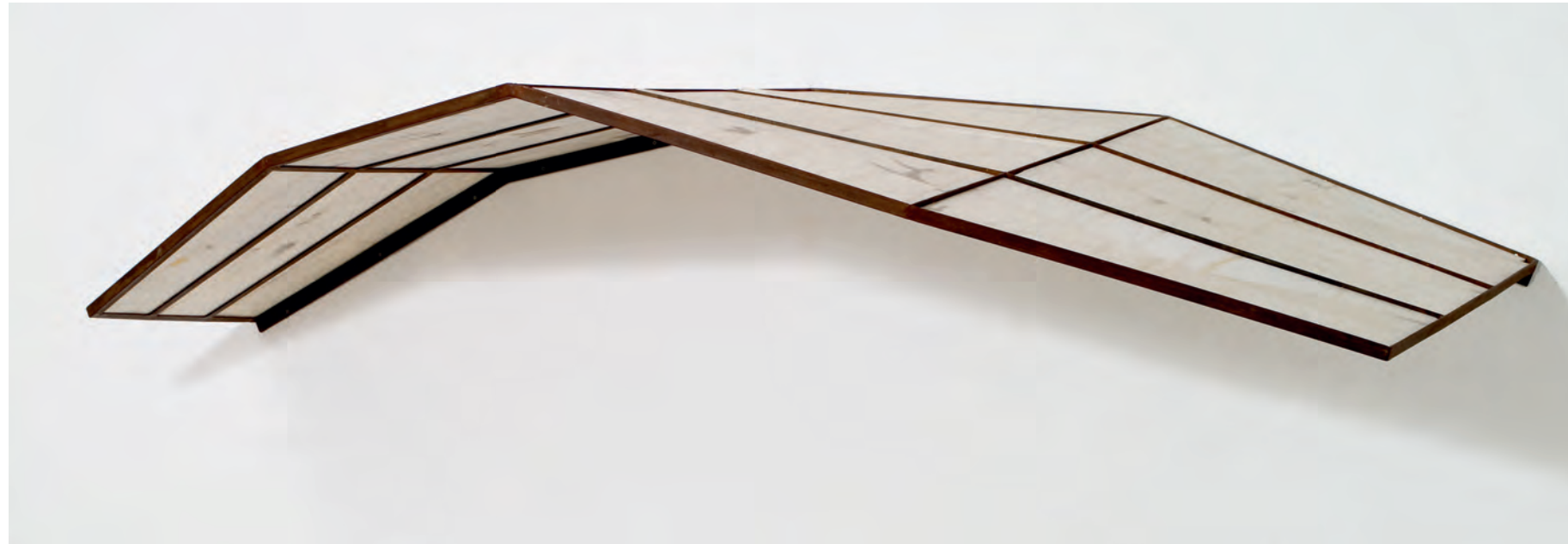
Tul de licra, medias de poliamida, arena y especias (cúrcuma y clavo)

Lycra tulle, polyamide tights, sand and spices (turmeric and cloves)

Medidas variables Variable dimensions

SAN SEBASTIÁN, ESPAÑA, 1956. VIVE Y TRABAJA EN MADRID, ESPAÑA Tras estudiar dibujo y cerámica en Barcelona (1977-1979), parte hacia Londres para formarse en la Chelsea School of Art (1980). La Nueva Escultura Inglesa será referente fundamental de su trabajo, al que unirá la tradición centro-europea de escultura-arquitectura como espacio poético. Estos referentes serán la base de su obra, en la que los diferentes materiales, la luz, la arquitectura y la experiencia física y psicológica del espectador se convertirán en elementos fundamentales para la creación de sus esculturas-espacios, representaciones simbólicas de sentimientos, con las cuales contribuyó a la renovación del panorama escultórico español.

En 1985 realiza su primera exposición individual en la Galería Cómicos de Lisboa y tras exponer en el CAPC de Burdeos en 1987, su presencia se hace regular en colectivas e individuales en Europa y Norteamérica, sobre todo después de exponer en la Bienal de Venecia (1993, ya había participado en 1986). Entre las exposiciones individuales centradas en su trabajo destacan las de la Kunsthalle de Berna (1991); el Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, el Palacio de Velázquez-MNCARS, Madrid y el Museo Guggenheim, Bilbao (1997-1998); la que viajó al Museu Serralves, Oporto, a la Whitechapel, Londres y al IMMA, Dublín (2002-2003); la organizada en el Museum Ludwig, Colonia y, más recientemente, la presentada en la Fondazione Arnaldo Pomero, Milán (2009).



SAN SEBASTIÁN, SPAIN, 1956. LIVES AND WORKS IN MADRID, SPAIN After studying drawing and ceramics in Barcelona (1977-1979), Iglesias left for London and trained at the Chelsea School of Art (1980). The New English Sculpture would be a key reference point for her work, combined with the central-European tradition of sculpture-architecture as a poetic space. These approaches constitute the basis of her work, in which different materials, light, architecture and the viewer's physical and psychological experience are fundamental to the creation of her sculpture-spaces that constitute symbolic representations of emotions. Through this work Iglesias has contributed to the renaissance of the Spanish sculptural scene.

In 1985 Iglesias held her first individual exhibition at the Galería Cómicos in Lisbon. Having shown at the CAPC in Bordeaux in 1987 she became a regular presence in group and solo exhibitions in Europe and the USA, particularly after her participation in the Venice Biennial (1993), having previously shown there in 1986. Important individual exhibitions devoted to her work have been held at the Kunsthalle Bern (1991); the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, the Palacio de Velázquez-MNCARS, Madrid, and the Museo Guggenheim, Bilbao (1997-1998); the exhibition that was seen at the Museu Serralves, Oporto, the Whitechapel, London, and the IMMA, Dublin (2002-2003); the one organised by the Museum Ludwig, Cologne, and, more recently, the one shown at the Fondazione Arnaldo Pomero, Milan (2009).

Sin título Untitled

1993

Hierro y alabastro Iron and alabaster

30 x 310 x 121 cm

OPORTO, PORTUGAL, 1957. VIVE Y TRABAJA EN LISBOA, PORTUGAL Tras estudiar pintura en la Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (1975-1981), se convierte en los años ochenta en el principal protagonista de la renovación escultórica en Portugal al cuestionar la idea de monumento a través de la relectura de modelos arcaicos y de estructuras arquitectónicas abordadas a partir de la fragmentación y la superposición. Ya en los noventa, principios de la escultura como peso/levedad, densidad/vacío o equilibrio/inestabilidad articulan una escultura que cruza formas geométricas primordiales con objetos cotidianos. Posteriormente, las geometrías rigurosas y la frialdad del hierro abren paso, combinados con cristales y espejos, a la desconstrucción formal del objeto, a su expansión en el espacio y a la interpelación del espectador. Sus últimos trabajos, sin abandonar estos preceptos, abordan los límites entre escultura, pintura y dibujo.

Desde que realizara su primera exposición en 1983 ha mostrado individualmente su trabajo en el Centro de Arte Moderna, Lisboa (1994, 2006); en el Museu da Cidade, Lisboa (1999); en el CCB, Lisboa (2002), y en la Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2007). Internacionalmente ha estado presente en las bienales de São Paulo (1987) y Venecia (1995) y ha tenido gran proyección en España, gracias a muestras como la del CGAC, Santiago de Compostela (2003), y en Brasil, donde ha expuesto en el MAMAM, Recife (2005); el MAM, Río de Janeiro, el MAM Pampulha, Belo Horizonte (2006) y en la Pinacoteca de São Paulo (2007, 2009).

OPORTO, PORTUGAL, 1957. LIVES AND WORKS IN LISBON, PORTUGAL After studying painting at the School of Fine Arts in Lisbon (1975-1981), in the 1980s Croft became the principal figure in the revival of sculpture in Portugal when he questioned the idea of the monument through a re-reading of archaic models and architectural structures, which he interpreted in terms of fragmentation and superimposition. By the 1990s, the concepts of sculpture as weight/weightlessness, density/void and balance/instability were used to articulate a type of sculpture that combined primordial geometric forms with everyday objects. He subsequently used this rigorous geometry and the coldness of iron in combination with plates of glass and mirrors to formally deconstruct the object, expand it in space and engage in dialogue with the viewer. Croft's most recent works continue to involve these ideas but now focus on the limits between sculpture, painting and drawing.

Since his first exhibition in 1983, Croft has been the subject of solo exhibitions at the Centro de Arte Moderna, Lisbon (1994, 2006); the Museu da Cidade, Lisbon (1999); the CCB, Lisbon (2002), and the Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon (2007). Outside Portugal, he has participated in the São Paulo (1987) and Venice (1995) Biennials and has enjoyed particular recognition in Spain following exhibitions such as the one held at the CGAC, Santiago de Compostela (2003), as well as in Brazil, where he has exhibited at the MAMAM, Recife (2005); the MAM, Rio de Janeiro, the MAM Pampulha, Belo Horizonte (2006) and the Pinacoteca de São Paulo (2007, 2009).

A lo largo de los últimos años, la escultura de José Pedro Croft ha venido desplazándose desde una tónica que incidía en el objeto escultórico, es decir, en lo que está delante de nosotros como una entidad, hacia un enfoque arquitectónico que escapa siempre al carácter físico de los materiales y las piezas, para centrarse en el proceso perceptivo del espectador, siempre inconcluso. El juego de planos de las esculturas de José Pedro Croft es fenomenológicamente complejo, pero paradójicamente sencillo en tanto dispositivo. Sus esculturas se convierten en experiencias complejas para el espectador, perdido en el sistema de reflejos de las imágenes que resultan del sistema de planos, líneas y transparencias que proponen. Así, cuando nos hallamos ante una escultura de Croft, la percepción del espacio circundante, la relación entre interior y exterior y las propias nociones de escala y peso se producen de una forma alterada, como si fueran máquinas perceptivas. En los últimos tiempos, la arquitectura se ha transformado en el «otro» del trabajo de Croft. En particular, porque el sutil entendimiento del espacio arquitectónico, la comprensión de que la escultura posee siempre, también, un valor de uso como arquitectura, confiere a su trabajo la capacidad de desestabilizar el espacio. Ahora bien, este proceso de desequilibrio, de multiplicación de planos partiendo de superficies reflejantes, o de producción de un conflicto entre la masa y el vacío disponible de las estructuras de acero que utiliza, propone una multiplicidad de puntos de vista y relaciones con el espectador en el espacio. Existen aquí dos líneas de influencia que parecen destacarse en su trayectoria: una procedente del modernismo de las primeras vanguardias y próxima al vorticismismo (corriente muy breve del arte británico, que tuvo cierta importancia entre 1913 y 1915), y otra, más recientemente, relacionada con trabajo de Robert Smithson. Esta última conexión es particularmente intensa en relación con las *Enantiomorphic Chambers*, esculturas que Smithson inició en 1965. En varios de sus ensayos, Smithson argumenta que la escultura es, por necesidad, una actividad de desorganización del espacio, definiéndose precisamente desde la multiplicidad funcional de puntos de vista que puede proponer al espectador, él mismo un habitante del espacio donde se encuentra la escultura, que es, necesariamente, un espacio arquitectónico. En el interior del laberinto de las esculturas de Croft, en la virtualidad del reflejo que hace sumergirse en el interior de la escultura, se cuestionan nuestras convicciones sobre la realidad del espacio vivido, como si el interior y el exterior, lo que está arriba y lo que está abajo, quedaran sumergidos por esta manipulación del espacio. En este juego cinematográfico de campo/contracampo escultóricos, la mayoría de las nociones que podemos evocar provienen precisamente del cine —primeros planos, planos-secuencia, *travellings*—, como si se tratara de una teoría cinemática de la escultura, o una idea de cine físico y tridimensional a través de la escultura. En sus esculturas sin interior ni exterior, en las que las paredes reflejadas engullen lo que les llega, haciendo que la geometría euclidiana deje de ser eficaz, está contenido un proceso de montaje, una película del espacio arquitectónico problemático, extraño y sensible.

Ver: Gordon Matta-Clark, Candida Höfer.

Over the past few years, José Pedro Croft's sculpture has shifted its emphasis away from the sculptural object, or rather, what is before us as an entity, to the relationship with architecture that always escapes the physical character of the materials and works to focus on the spectator's always incomplete perceptive process. The play of planes in José Pedro Croft's sculptures is phenomenologically complex but paradoxically simple as a device. His sculptures result in complex experiences for the spectator, who is lost in the system of reflected images arising from the arrangement of planes, lines and transparencies that they propose. Thus, when we are faced with one of Croft's sculptures, the perception of the surrounding space, the relationship between interior and exterior, and the notion of scale and weight are produced in a modified manner, as if they were perceptive machines. Recently, architecture has transformed itself into the "other" in Croft's work, specifically because the subtle comprehension of architectural space, the understanding that sculpture also always possesses a use value as architecture, has been granting his work an ability to destabilise space. This process of disequilibrium, by which planes are multiplied from reflecting surfaces, or a conflict is produced between mass and the empty space available in the steel structures that he uses, proposes a multiplicity of points of view and relations with the spectator in space. There are two lines of influence here which seem to emerge in his work: the first, stemming from the modernism of the early avant-garde movements, which can be related to vorticism (a very brief movement in British art that was prominent between 1913 and 1915), as well as, more recently, the work of Robert Smithson. This latter connection is particularly intense in the relationship with the *Enantiomorphic Chambers*, sculptures that Smithson began in 1965. In various essays Smithson defends the notion that sculpture is necessarily an activity by which space is disrupted, defining itself precisely on the basis of the functional multiplicity of viewpoints that it can propose to the spectator, who is himself a co-inhabitant of the space where the sculpture resides, which is necessarily an architectural space. Within the labyrinth of Croft's sculptures, in the virtuality of the reflection that makes us plunge inside the sculpture, our convictions about the reality of lived space are questioned, as if the interior and the exterior, the above and below, were submerged by this manipulation of space. In this cinematographic play of sculptural fields/reverse fields, the majority of the notions that we can invoke stem precisely from cinema – close-ups, long takes, tracking shots – as if we were dealing with a cinematic theory of sculpture, or an idea of physical and three-dimensional cinema *via* sculpture. In his sculptures, which possess neither insides nor outsides, and in which the mirrored walls swallow up what is transmitted to them in order to render Euclidean geometry ineffective, a montage process is contained, a film of problematic, strange and sensitive architectural space.

See: Gordon Matta-Clark, Candida Höfer.



Sin título Untitled

2003

4 piezas de hierro, cristal y espejos

4 pieces of iron, glass and mirrors

245 x 155 x 125 cm; 225 x 215 x 150 cm;

246 x 277 x 238 cm; 221 x 180 x 200 cm



EBERSWALDE, ALEMANIA, 1944. VIVE Y TRABAJA EN COLONIA, ALEMANIA Cursa sus estudios en la Kunstakademie de Düsseldorf, entre 1973 y 1976 sobre cine con Ole John, y entre 1976 y 1982 sobre fotografía con Bernd y Hilla Becher. La decisiva influencia de estos últimos conducirá a Candida Höfer a pasar de una fotografía de naturaleza más social practicada en los años setenta, a otra marcada por la desnudez, la simplicidad y la objetividad plasmadas en espacios de representación y utilidad pública, desprovistos de toda presencia humana, trabajo que la ha convertido en una de los máximos representantes de la Nueva Escuela de Fotografía Alemana.

Desde que en 1975 comenzara a exponer individualmente, su obra ha sido objeto de exposiciones en Portikus, Fráncfort (1992); la Hamburger Kunsthalle, Hamburgo (1993); la Kunstverein de Wolfsburgo (1998); la Kunstverein de Basilea (1999) y The Museum of Contemporary Photography, Chicago (2000). Una gran retrospectiva de su obra se expuso en Seattle, Philadelphia, Utah y Tennessee (2006-2007). También ha contado con individuales en el Musée du Louvre, París, el IMMA, Dublín, el CCB, Lisboa (2006); el Caixa Forum, Barcelona (2007); el ZKM, Karlsruhe (2008); el Museo di Capodimonte, Nápoles y el Museum Morsbroich, Leverkusen (2009), así como en el MARCO, Vigo y el CAAC, Sevilla (2010). Además de participar en la Documenta 11, Kassel (2002), ha representado a Alemania, junto a Martin Kippenberger en la Bienal de Venecia (2003).

EBERSWALDE, GERMANY, 1944. LIVES AND WORKS IN COLOGNE, GERMANY Höfer studied film with Ole John at the Kunstakademie in Düsseldorf from 1973 to 1976 then studied photography with Bernd and Hilla Becher between 1976 and 1982. The key influence of the latter led her to evolve from the photography with a social emphasis that she had produced in the 1970s to images characterised by bareness, simplicity and objectivity, set in symbolic public spaces devoid of any human presence. This work has made Höfer one of the leading names within the New School of German Photography. Since 1975 when she began to hold solo exhibitions, Höfer's work has been seen at Portikus, Frankfurt (1992); the Hamburger Kunsthalle, Hamburg (1993); the Kunstverein Wolfsburg (1998); the Kunstverein Basel (1999) and the Museum of Contemporary Photography, Chicago (2000). A major retrospective of her work was seen in Seattle, Philadelphia, Utah and Tennessee (2006-2007), and she has also held individual exhibitions at the Musée du Louvre, Paris, the IMMA, Dublin, and the CCB, Lisbon (2006); the Caixa Forum, Barcelona (2007); the ZKM, Karlsruhe (2008); the Museo di Capodimonte, Naples, the Museum Morsbroich, Leverkusen (2009) the MARCO, Vigo, and the CAAC, Seville (2010). In addition to taking part in Documenta 11, Kassel (2002), she represented Germany at the Venice Biennial (2003), together with Martin Kippenberger.

En la Documenta 11, Candida Höfer presentó el conjunto de fotografías *Zwölf: Die Bürger von Calais*. Se trataba de un análisis de los doce ejemplares de la escultura de Rodin *Les Bourgeois de Calais*, repartidos por el mundo (de Seúl a Pasadena), que la artista alemana fotografió en los museos y plazas públicas en los que se encuentran. La pieza de Rodin es uno de los momentos fundacionales de la escultura moderna. Encargada por la ciudad de Calais como invocación de un momento doloroso (de hecho, una derrota) como consecuencia de la Guerra de los Cien Años, la obra se terminó en 1889. Haciendo referencia al sacrificio de un grupo de burgueses que dieron su vida a cambio de que la ciudad de Calais no fuera devastada por los ejércitos de Eduardo III, la obra de Rodin fue diseñada como una escultura sin pedestal, colocando las figuras al nivel del suelo. Contrariando una regla esencial de la estatuaría y la ontología del monumento, la obra representa un momento fundamental de conversión de la estatuaría en escultura, y es asimismo una pieza seminal en la edificación de una idea moderna de espacio público, además de tratarse de un monumento a una derrota, justo lo contrario de la lógica normal de victoria que preside la edificación monumental. En el contexto de la obra de Candida Höfer la dimensión política del espacio público encuentra aquí un momento fundador, pero también una dimensión comparativa por la multiplicidad de localizaciones en las que la obra se inserta en la actualidad.

Ver: José Pedro Croft, Gordon Matta-Clark, Ángela de la Cruz.

At Documenta 11, Candida Höfer exhibited the series of photographs *Zwölf: Die Bürger von Calais*. It is a survey of twelve copies of Rodin's sculpture *Les Bourgeois de Calais*, which the German artist photographed in the museums and public squares where it can be found all over the world (from Seoul to Pasadena). Rodin's piece is one of the founding works of modern sculpture. Commissioned by the city of Calais as an invocation of a painful moment (in fact, a defeat) following the Hundred Years' War, the work was completed in 1889. Making reference to the sacrifice made by a group of bourgeois who offered their own lives in exchange for the sparing of the city of Calais by the armies of Edward III, Rodin's work was conceived as a sculpture without a pedestal, placing the figures on the level of the ground. Going against an essential rule of statuary and of the ontology of the monument, it is an essential moment in the conversion of statuary into sculpture, as well as a seminal piece in the construction of a modern idea of public space, besides being a monument to a defeat, in contrast to the normal logic of victory that governs the erection of monuments. Within the context of Candida Höfer's work, the political dimension of public space finds its founding moment here, along with a comparative dimension arising from the broad range of situations in which the work can currently be found.

See: José Pedro Croft, Gordon Matta-Clark, Ángela de la Cruz.



NY Carlsberg Glyptotek Copenhagen I
2000
C-print
207 x 152 cm



Villa Medici Roma I Villa Medici, Rome

2001

C-print

152 x 152 cm

VANCOUVER, CANADÁ, 1960. VIVE Y TRABAJA EN VANCOUVER Desde que acabó sus estudios en 1982, se ha posicionado como una de las figuras más reconocidas del panorama internacional contemporáneo, gracias a un complejo trabajo de desconstrucción de la fotografía, el vídeo y el cine. En ello ha contribuido su actividad como teórico, profesor y comisario de exposiciones. Asociado a la Escuela de Vancouver, su obra rebasa los límites de la misma. El fracaso de la utopía moderna, la obsolescencia tecnológica o la memoria colectiva son algunos de los asuntos que aborda en trabajos de compleja estructura y excelencia técnica. En sus obras introduce una nueva temporalidad, a base de técnicas de edición y proyección, generadoras de combinaciones y permutaciones que suscitan inesperadas reflexiones críticas sobre historia y subjetividad. En 1981 realiza su primera individual y, desde entonces, ha expuesto en el Centre Georges Pompidou, París, el MNCARS, Madrid, la Kunsthalle de Zúrich y el Witte de With, Rotterdam (1994); en el Museum Haus Lange and Muséus Haus Esters, Krefeld (1996); en el Museum of Contemporary Art, Chicago (1997); en la Fondation Cartier, París, De Pont Museum, Tilburg, en el MOCA, Los Ángeles (1999); en la Serpentine Gallery, Londres (2002); la Württembergischer Kunstverein and Staatsgalerie, Stuttgart (2007) y en el Mongin Art Center, Seúl (2009). Con su participación en colectivas y eventos internacionales como las bienales de Whitney (1995), Sidney (1990, 1996, 2000), São Paulo (2002) o Venecia (1990, 2001, 2005), el Skulptur Projekte, Münster (1997) y las Documenta 9, 10 y 11, Kassel (1992, 1997, 2001), su obra se ha integrado en los circuitos cinematográficos, donde el artista encuentra igualmente reconocimiento, como prueba la concesión del premio del Festival Internacional de Cine de Vancouver (2006), galardón que se une a otros, como el Arnold Bode Prize (2001), el Hnatyshyn Foundation Award (2007) y el Bell Award in Video (2008).

VANCOUVER, CANADA, 1960. LIVES AND WORKS IN VANCOUVER Since he completed his studies in 1982 Stan Douglas has become one of the leading figures in the world of contemporary art thanks to a complex body of work involving the deconstruction of photography, video and film, in which his activities as a theoretician, teacher and exhibition curator play a part. Associated with the School of Vancouver, Douglas's work goes beyond the limits of that school. The failure of the modern utopia, technological obsolescence and collective memory are among the issues that he investigates in works of complex structure and technical virtuosity. Douglas introduces a new sense of time into his work through editing and projection processes, which generate combinations and permutations that provoke unexpected critical reflections on history and subjectivity. Douglas held his first solo exhibition in 1981 and since then has been represented at the Centre Georges Pompidou, Paris, MNCARS, Madrid, the Kunsthalle Zurich and Witte de With, Rotterdam (1994); the Museum Haus Lange and Museum Haus Esters, Krefeld (1996); the Museum of Contemporary Art, Chicago (1997); the Cartier Foundation, Paris, the De Pont Museum, Tilburg, the MOCA, Los Angeles (1999); the Serpentine Gallery, London (2002); the Württembergischer Kunstverein und Staatsgalerie, Stuttgart (2007), and the Mongin Art Center, Seoul (2009). Through his participation in collective, international events such as the Whitney (1995), Sidney (1990, 1996, 2000), São Paulo (2002) and Venice (1990, 2001, 2005) Biennials, Skulptur Projekte, Münster (1997) and Documenta 9, 10 and 11, Kassel (1992, 1997, 2001), Douglas's work has assumed its place in international film circles where he is equally recognised, winning, for example, the Vancouver Film Festival International Prize (2006). Other prizes include the Arnold Bode Prize (2001), the Hnatyshyn Foundation Award (2007) and the Bell Award in Video (2008).

La fotografía de la librería MacLeod's, una referencia básica para los bibliófilos de Vancouver, se presentó por primera vez en el contexto de la exposición *Klatsassin*, organizada por la Wiener Secession. La exposición consistía en la representación de una película particularmente compleja, que construía una ficción alrededor de una revuelta que tuvo lugar en Canadá en el siglo XIX, liderada por un jefe de la tribu Tsilhqot'in. La película, construida de forma reticular, constituye un ensayo en el que las diferencias lingüísticas, los distintos recuerdos de los participantes, la narración de la revuelta, de la captura y del juicio se cuentan desde los diversos puntos de vista de los participantes, lo que produce —como la literatura de Lawrence Durrell— un palimpsesto de recurrencias a partir del cual la verdad siempre es el resultado precario de un mapa de contingencias. En el contexto de la exposición, la fotografía de la librería MacLeod's —que puede compararse a la neoyorquina *Strand*— surge como un lugar babélico, en el que todas las lenguas, todas las memorias, todos los restos de las producciones culturales coexisten en una jerarquía indescifrable que sólo puede restablecerse a partir de un ejercicio ficticio. Una librería es el correlato asistemático de una biblioteca, en el que el saber se encuentra catalogado, inventariado y estabilizado. La posibilidad de interacciones y vínculos se deja aquí a la capacidad de investigación arqueológica: ahí podrá surgir el lastre de aquello que Aby Warburg denominaba la «memoria cultural».

Ver: Candida Höfer, Jane & Louise Wilson, Allan Sekula.

The photograph of MacLeod's bookshop, an essential landmark for Vancouver bibliophiles, was presented for the first time at the exhibition *Klatsassin*, produced by the Vienna Secession. The exhibition consisted of the presentation of a particularly complex film that constructs a fiction around a nineteenth-century revolt led by a Tsilhqot'in chief. The film, as intricately constructed as a web, constitutes an essay in which linguistic differences, the various memories of the participants, and the story of the revolt, capture and trial are told from the multiple viewpoints of the various participants, producing, as in the literature of Lawrence Durrell, a palimpsest of recurrences from which the truth is always the precarious product of a map of contingencies. In the context of the exhibition, the photograph of MacLeod's bookshop – which is perhaps the equivalent of the Strand in New York – emerges as a Babel in which all languages, all memories, and all remnants of cultural productions co-exist in an indecipherable hierarchy that can only be restored through a fictional exercise. The bookshop is the asystematic correlative of the library, where knowledge is catalogued, inventoried and stabilised. Here, the possibility for inferences and connections is left to the ability of archaeological inquiry, in the midst of which the foundations of what Aby Warburg called “cultural memory” might arise.

See: Candida Höfer, Jane and Louise Wilson, Allan Sekula.



McLeod's Books, Vancouver

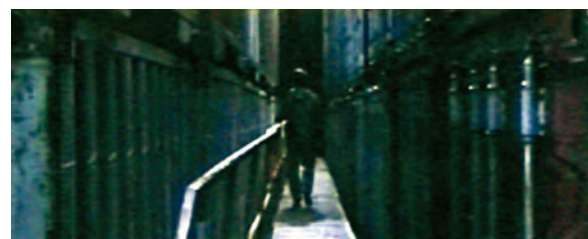
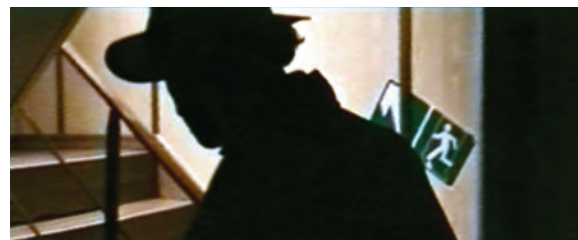
2006

Laserchrome sobre aluminio Laserchrome on aluminium

130 x 260 cm [imagen image]

173 x 300 cm [papel fotográfico photographic paper]

178 x 305 cm [enmarcada framed]



Journey Into Fear Viaje al miedo

2001

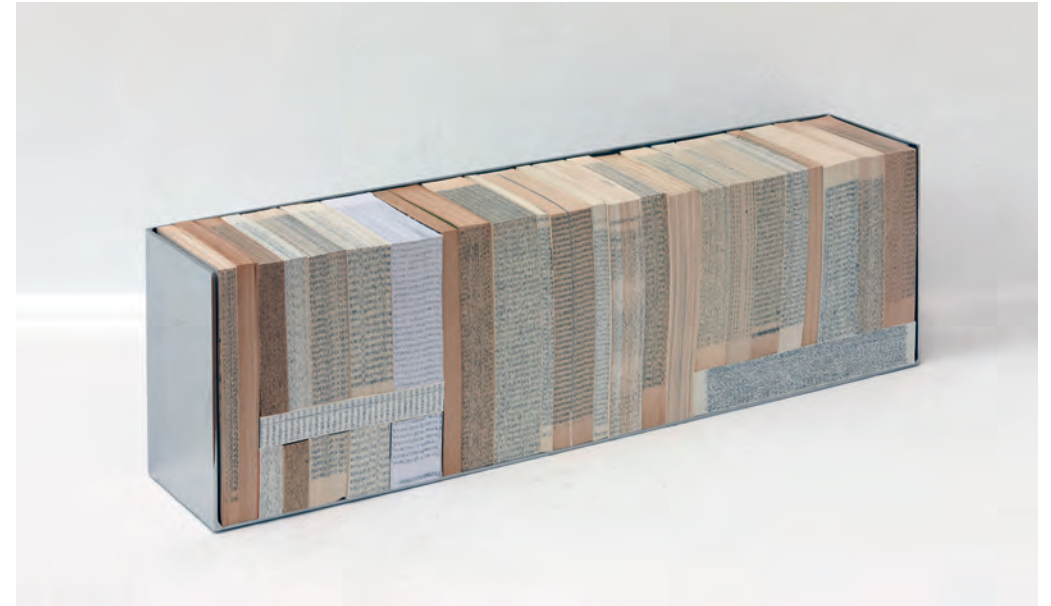
DVD formato 16:9 con sonido estéreo DVD format 16:9 with stereo sound

30 diálogos de 15' 04" 30 dialogues of 15 minutes 4 seconds

452'[duración total] 452 minutes [total duration]

MONTIJO, PORTUGAL, 1962. VIVE Y TRABAJA EN LISBOA, PORTUGAL Tras estudiar en la Escola de Artes Decorativas António Arroio, pasó por Ar.Co, Lisboa (1981-1982) y posteriormente por la Escola de Belas-Artes de Lisboa (1983-1987). Desde el inicio de su carrera las relaciones entre lo individual y lo colectivo que articulan su trabajo han partido de la noción de lugar y de esenciales representaciones de perfección para cuestionar su imposibilidad en el cortocircuito social subyacente tanto a sus esculturas como a sus instalaciones o fotografías. En esta búsqueda, el paisaje ha ido ganando protagonismo, así como las relaciones con el espacio urbano y la arquitectura, dando lugar a intervenciones en espacios públicos en Portugal y Tenerife. Con una carrera fundamentalmente portuguesa, que inició a mediados de los años ochenta con presencia en galerías y algunos de los principales acontecimientos colectivos lusos, su internacionalización se ha centrado básicamente en España, donde está presente en varias colecciones públicas, y ha expuesto en exposiciones colectivas y galerías. Entre sus muestras individuales recientes cabe mencionar las habidas en la Culturgest, Lisboa (2003), el CCB, Lisboa (2003 y 2007) o el Museu da Electricidade, Lisboa (2009).

MONTIJO, PORTUGAL, 1962. LIVES AND WORKS IN LISBON, PORTUGAL Following her studies at the António Arroio School of Decorative Arts, Fragateiro spent time at Ar.Co, Lisbon (1981-1982) and at the Lisbon School of Fine Arts (1983-1987). From the outset of her career her work has revolved around the idea of relationships between the individual and the group, from the starting point of the idea of place and of classic representations of perfection that are used to question whether perfection is possible within the context of a short-circuited society, an idea that underlies her sculptures, installations and photographs. Within this quest, landscape has become increasingly important as has the relationship with the urban space and with architecture, giving rise to interventions in public spaces in Portugal and Tenerife. Fragateiro has principally developed her career in Portugal, starting in the mid-1980s with gallery exhibitions and her participation in leading Portuguese art events. Her international activities primarily focus on Spain, where she is represented in various public collections and has exhibited in collective exhibitions and in galleries. Recent solo exhibitions include those held at the Culturgest, Lisbon (2003), the CCB, Lisbon (2003, 2007) and the Museu da Electricidade, Lisbon (2009).



Não ler 5 No leer 5 Do not read 5

2008

Acero inoxidable y libros recortados Stainless steel

and cut-up books

18 x 60 x 12 cm

RHEYDT, ALEMANIA, 1969. VIVE Y TRABAJA EN RHEYDT Pasa por varias academias de arte, entre ellas las de Múnich y Hamburgo (1989-1992). Desde que comienza a trabajar en *Haus u r*—algo así como casa primigenia—en 1985, no ha cesado la labor de construcción y reconstrucción de su casa, utilizando procesos de ocultación, superposición, escala, aislamiento y desplazamiento de elementos estructurales y de revestimiento. Después los fotografía y registra en vídeo. Ha intervenido y reproducido réplicas de edificios o espacios de habitación que, como lugares transitables por el espectador, se someten a juegos de reconocimiento y percepción, desorientando a los espectadores o haciéndoles experimentar sensaciones claustrofóbicas. En la raíz de su obra se encuentran cuestiones políticas, sociales y religiosas a menudo polémicas. Aunque su trayectoria artística se desarrolla básicamente en Alemania, ha participado en la Bienal de Venecia, donde obtuvo el León de Oro en 2001; también en muestras colectivas e individuales en ciudades europeas y americanas: Museum Haus Lange, Krefeld (1994, 1997); Kunsthalle de Berna y Künstlerhaus, Stuttgart (1996); Portikus, Frankfurt (1997); Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach (1999, 2008, 2009); Musée d'Art Moderne de la Ville, París (1998); Kabinett für Aktuelle Kunst, Bremerhaven (1999, 2001, 2005, 2010); Wiener Secession, Viena (2000); Hamburger Kunsthalle, Hamburgo; MOCA, Los Ángeles, y Aspen Art Museum, Aspen (2003); Museu Serralves, Oporto (2005); Bonner Kunstverein, Bonn (2006); La Maison Rouge, París; MACRO, Roma y Fondazione Bevilacqua La Masa, Venecia (2008) y Dommuseum, Salzburg (2009).

RHEYDT, GERMANY, 1969. LIVES AND WORKS IN RHEYDT Schneider studied at various academies of art, including Munich and Hamburg (1989–1992). Since he began work on *Haus u r* [Primal House] in 1985 he has continuously engaged in a process of construction and re-construction of his house, using procedures of concealment, superimposing, scale, isolation and shifting of the structural elements and surfaces. Schneider then photographs this work and records it on video. He has created and reproduced replicas of buildings and living spaces in which the viewer moves around and is thus subject to processes of recognition and perception that result in sensations of disorientation or claustrophobia. Underlying Schneider's work are political, social and religious issues of a frequently polemical nature. While his career has mainly developed in Germany, Schneider has exhibited at the Venice Biennial, where he was awarded the Golden Lion in 2001. He has been involved in group and solo exhibitions in various European and American cities, in museums including: the Museum Haus Lange, Krefeld (1994, 1997); the Kunsthalle Berne, and the Künstlerhaus Stuttgart (1996); Portikus, Frankfurt (1997); the Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach (1999, 2008, 2009); the Musée d'Art Moderne de la Ville, Paris (1998); the Kabinett für Aktuelle Kunst, Bremerhaven (1999, 2001, 2005, 2010); the Wiener Secession, Vienna (2000); the Hamburger Kunsthalle, Hamburg; the MOCA, Los Angeles, and the Aspen Art Museum, Aspen (2003); the Museu Serralves, Oporto (2005), the Bonner Kunstverein, Bonn (2006); La Maison Rouge, Paris; the MACRO, Rome, and Fondazione Bevilacqua La Masa, Venice (2008), and the Dommuseum, Salzburg (2009).



Total isolierter, toter raum. Giesenkirchen **Habitación muerta, totalmente aislada. Giesenkirchen** Totally isolated, dead Room. Giesenkirchen
1989-1991/2000
8 fotografías a color 8 colour photographs
18 x 13 cm (x 8)
42 x 32 cm (x 8) [enmarcadas framed]

EDINBURGO, REINO UNIDO, 1956. VIVE Y TRABAJA EN LONDRES, REINO UNIDO Formada en escultura en la Chelsea School of Art and Design (1997-2000) y en el Royal College of Art (2000-2002), Collis ha abierto una nueva vía de trabajo que invierte procesos que se han tornado habituales en el arte. Interesada en revisar estereotipos relacionados con la percepción, el valor y la plusvalía artesanal de las obras de arte, la artista propone objetos cotidianos marcados por el desgaste y el tiempo, o procedentes de los preparativos y/o restos del montaje de una exposición. Pero en su trabajo nada es lo que parece y, tras una mirada detenida, el espectador descubre preciosos y meticulosos trabajos de artesanía realizados con materiales nobles y valiosos. No son restos sino productos finales que reeducan la mirada y exponen las contradicciones que rodean a la producción y el mercado de la obra de arte.

La obra de Collis ha sido ampliamente difundida en exposiciones individuales en galerías inglesas, y recientemente se ha empezado a introducir en otros países, como demuestra su selección para «The Armory Show», Nueva York (2010). Ha estado presente en muestras colectivas como «Out of the Ordinary», en el Victoria and Albert Museum, Londres y la Tullie House, Carlisle (2009); «Bizarre Perfection», en The Israel Museum, Jerusalén (2009), o «Apparently Invisible», en el The Drawing Center, Nueva York (2009).

EDINBURGH, SCOTLAND, 1956. LIVES AND WORKS IN LONDON, UK Collis trained in sculpture at the Chelsea School of Art and Design (1997-2000) and at the Royal College of Art (2000-2002). Her work involves a new approach that inverts traditional artistic practices. Interested in rethinking stereotypes relating to perception, the value of art and the value added by craft processes, Collis presents everyday objects altered by wear and the passing of time or ones that derive from the process of preparing an exhibition or from its leftover material. Nothing, however, is what it seems in her work and any viewer who pays close attention to it will discover meticulous and exquisite craft procedures that use high quality, costly materials. These are not leftovers but rather end products that re-educate the gaze and reveal the contradictions inherent to the production and marketing of works of art. Collis's work has been included in numerous individual exhibitions in British galleries and she has recently started to show in other countries. She was, for example, selected for participation in "The Armory Show", New York (2010). Her work has been seen in collective exhibitions such as "Out of the Ordinary", Victoria and Albert Museum, London, and Tullie House, Carlisle (2009); "Bizarre Perfection", The Israel Museum, Jerusalem (2009), and "Apparently Invisible", The Drawing Center, New York (2009).



Since I Fell for You + Why We Dream II Desde que me enamoré de ti + Por qué soñamos II
2007/2009

Madera de nogal, caoba, sicomoro, iroko, arce y peral, albura de nogal, lapislázuli, plata, bronce y hoja de platino/Tejido de algodón y bordado de seda Walnut, sycamore, iroko, maple and pear wood, walnut burl, lapislazuli, silver, bronze and sheet platinum/Cotton cloth and silk embroidery

22 x 152 x 8 cm Medidas variables Variable dimensions

CAPPELLE SUL TAVO, ITALIA, 1940. VIVE Y TRABAJA EN CAPPELLE SUL TAVO Coetáneo del Arte Povera, Spalletti se separa de este movimiento al desarrollar un trabajo que se debate entre las ideas minimalistas y la tradición renacentista italiana. A medio camino entre la pintura y la escultura, su obra se basa en la simplicidad de formas y volúmenes geométricos elementales, las relaciones entre color, forma y espacio, la técnica del impasto y las sutiles alteraciones en las superficies. A partir de ahí crea trabajos de una materialidad sensual que amplía los juegos de dimensionalidad y establece un productivo diálogo entre presencia y ausencia, claridad y presencia física, levedad y peso, en expresiones que se acercan a lo sublime. Recientemente ha extendido estas propuestas a la concepción atmosférica del espacio de exposición. Aunque comenzó tarde a exponer —no tuvo su primera individual hasta 1975—, alcanzó renombre internacional tras representar a su país en la Bienal de Venecia (1982, 1993, 1995, 1997) y participar en la Documenta (1982 y 1992) y en Skulptur Projekte (1987). A partir de ahí se mostraron individuales de su obra en el Musée d'Art Moderne de la Ville, París (1991); el IVAM, Valencia (1992); el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (1993); el MuHKA, Amberes (1995); el Musée d'Art Contemporain, Lyon (1996); el Musée d'Art Moderne et Contemporain, Estrasburgo (1998); la Villa Medici, Roma (1999, 2006) y Fundación la Caixa, Madrid (2000). Exitosas fueron la instalación en el Henry Moore Institute, Leeds (2005), y la reciente exposición en el Kleve Kurhaus Museum, Kleve (2009).

CAPPELLE SUL TAVO, ITALY, 1940. LIVES AND WORKS IN CAPPELLE SUL TAVO A contemporary of Arte Povera, Spalletti broke away from that movement in order to develop a type of work that moves between Minimalist ideas and the Italian Renaissance tradition. Midway between painting and sculpture, his work is based on the simplicity of forms and elemental geometric volumes, the relations between colour, form and space, the technique of impasto and subtle modifications to the surfaces. From this starting point he creates works of a sensual materiality that expand the idea of dimension. The result is a productive dialogue between presence and absence, clarity and physical presence, and lightness and weight that gives rise to an approximation to the Sublime. He has recently expanded these concepts to offer an atmospheric concept of the exhibition space. While Spalletti began to exhibit at a relatively late stage—his first solo exhibition took place in 1975—he achieved international renown after he represented Italy at the Venice Biennial (1982, 1993, 1995, 1997) and took part in Documenta (1982 and 1992) and Sculptur Projekte (1987). Since then he has been the subject of individual exhibitions at: the Musée d'Art Moderne de la Ville, Paris (1991); the IVAM, Valencia (1992); the Solomon R. Guggenheim Museum, New York (1993); the MuHKA, Antwerp (1995); the Musée d'Art Contemporain, Lyon (1996); the Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg (1998); the Villa Medici, Rome (1999, 2006), and Fundación la Caixa, Madrid (2000). His installations at the Henry Moore Institute, Leeds (2005), and the recent exhibition at the Kleve Kurhaus Museum, Kleve (2009) were highly acclaimed.



Tiepido, Celeste **Claro, Celeste**
2005
Impasto de color sobre tabla Colour
impasto on panel
40 x 40 x 4,1 cm

Grigiazzurro Gris azulado
2001
Impasto de color y pan de oro sobre tabla
Colour impasto and gold leaf on panel
150 x 150 x 4,2 cm



NUEVA YORK, EE UU, 1942. VIVE Y TRABAJA EN NUEVA YORK Artista fundamental para entender algunos de los derroteros de 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 con insistencia 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, videos, *performances*, piezas de sonido, papel, pósters o instalaciones de palabras en el espacio público o de exposición. Desde que mostrara su obra en 1965 en la galería de Seth Siegelau, promotor neoyorkino del arte conceptual, la obra de Weiner ha formado parte de colectivas fundamentales en la historia reciente del arte, y ha participado en eventos como las bienales de Whitney y Estambul (1995), Skulptur Projekte, Münster (1997) y Venecia (1972, 1984, 2003, 2007), o las ediciones 5 y 7 de la Documenta, Kassel (1972, 1982). Además, ha sido objeto de importantes exposiciones individuales y retrospectivas, destacando entre las más recientes las celebradas en las siguientes sedes: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (1990); ICA, Londres y DIA, Nueva York (1991); SFMoMA, San Francisco y CAPC, Burdeos (1992); Walker Art Center, Minneapolis (1994); IVAM, Valencia y Ludwig Museum, Colonia (1995); Museum Boijmans van Beuningen, Róterdam (1996); Kunstmuseum de Wolfsburg (2000); Palacio de Cristal-MNCARS, Madrid (2001); Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México (2004);

Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (2006); MOCA, Los Ángeles, Whitney Museum of American Art, Nueva York, Haus der Kunst, Múnich, K21, Düsseldorf y CAC, Málaga (2007) y The Power Plant, Toronto (2009).

NEW YORK, USA, 1942. LIVES AND WORKS IN NEW YORK 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 repeatedly 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, posters and installations of words in public spaces or exhibitions. Since 1965 when he first exhibited with Seth Siegelau, the New York promoter of Conceptual art, Weiner’s work has appeared in collective exhibitions of groundbreaking importance for the recent history of art. He has also participated in events such as the Whitney and Istanbul Biennials (1995), Skulptur Projekte, Münster (1997), the Venice Biennial (1972, 1984, 2003, 2007), and editions 5 and 7 of Documenta, Kassel (1972, 1982). Weiner has been the subject of major solo exhibitions and retrospectives, of which recent ones include: the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (1990); the ICA, London, and the DIA, New York (1991); the SFMoMA, San Francisco, and the CAPC, Bordeaux (1992); the Walker Art Center,

Minneapolis (1994); the IVAM, Valencia, and the Ludwig Museum, Cologne (1995), the Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (1996); the Kunstmuseum Wolfsburg (2000); the Palacio de Cristal-MNCARS, Madrid (2001); the Museo Rufino Tamayo, Mexico City (2004); the Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (2006); the MOCA, Los Angeles, the Whitney Museum of American Art, New York, the Haus der Kunst, Munich, K21, Düsseldorf, and the CAC, Malaga (2007) and The Power Plant, Toronto (2009).

A lo largo de los últimos cincuenta años la obra de Lawrence Weiner ha sido un largo paseo por los márgenes de la escultura, de la corporalidad, del universo cinematográfico y de la materialidad del mundo a través del lenguaje transformado en una poética pragmática. Sus trabajos, que utilizan frases, palabras organizadas en el espacio, se dirigen al cuerpo, creando un ambiente de imposible catalogación, pero que posee un enorme poder de compromiso personal por parte del espectador. En el conjunto de su obra, el uso del lenguaje ha recorrido innumerables instancias semánticas, ya sea apelando al poder metafórico del juego contextual, ya sea remitiendo a una literalidad aparente, o bien utilizando juegos de sentido particularmente complejos. En cualquiera de los casos, el núcleo de la potencialidad del proyecto artístico de Lawrence Weiner se traspone con el objetivo de establecer un ambiente —lo que él denomina una *mise-en-scène*— en el cual la escala de los textos colocados en el suelo o en las paredes, su color, la relación mutua, así como con la “fisicalidad” de la arquitectura o con las contingencias del espacio urbano definen una posibilidad de experiencia «corporalizada» para el espectador. En este establecimiento de un campo en el que las divisiones entre cuerpo y sentido, entre este y la resolución formal dejan de ser relevantes —porque la noción de experiencia, según John Dewey, es el campo movilizador del espectador—, se define un campo de acción política permanentemente motivado por la convicción de que el arte es un ejercicio de autonomía compartida. A lo largo de los años, Weiner ha venido alternando

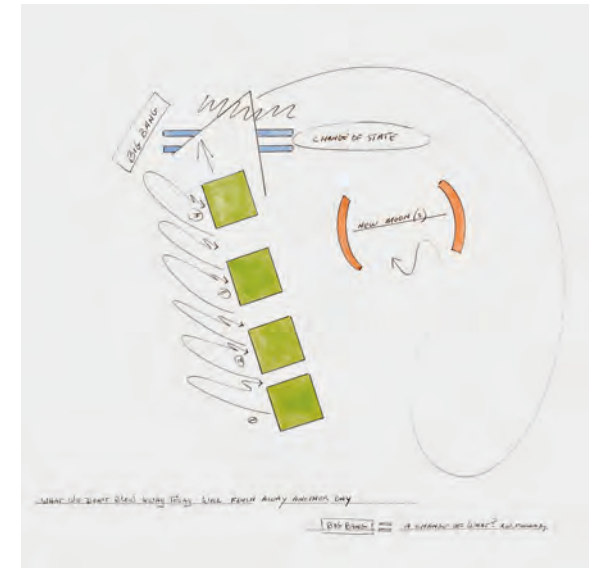
sus proyectos expositivos, sus intervenciones urbanas, el uso del libro como soporte, las obras sonoras realizadas para la radio o en disco y los diseños, con lo que constituye una extensa obra cinematográfica. Los diseños de Lawrence Weiner son mapas de su pensamiento, casi versos de sus piezas ambientales en el momento de la gestación. A veces son acciones, otras veces son guiones para sus películas. En este sentido, su trabajo, al llevar consigo el peso político del hecho de compartir —presente en la posibilidad del espectador, en el interior de la obra, que se vive como una situación física— incide en la materialidad del mundo.

Ver: Mike Kelley, Dan Graham, Gordon Matta-Clark, Mark Lombardi, Bruce Nauman.

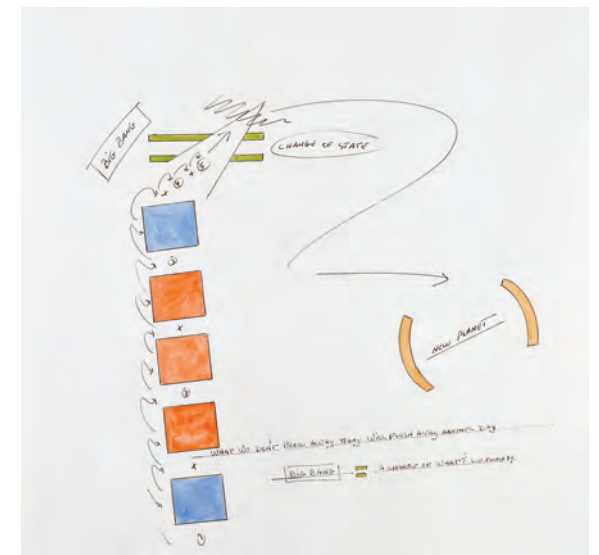
Over the past fifty years, Lawrence Weiner's work has been a long trip through the margins of sculpture, corporality, film, and the materiality of the world through language transformed into a pragmatic poetics. Those works of his that use phrases, words arranged in space, are addressed to the body, creating an atmosphere that is impossible to classify but which possesses the enormous power of the spectator's personal engagement. In his work as a whole, the use of language has involved countless semantic instances, whether to evoke the metaphorical power of the contextual game, or to refer to an apparent literalness, or to make use of particularly complex plays on meaning. In any of these cases, the central focus of the possibilities brought about by Lawrence Weiner's artistic project is transposed to the creation of an environment (what he calls a *mise-en-scène*) in which the scale of the texts placed on the ground or on the walls, their colour, their relationship to each other and to the physicality of the architecture or the contingencies of the urban space, define an opportunity for the spectator to undergo a corporealised experience. In establishing a field in which the cleavages between body and meaning, and between meaning and formal resolution, cease to be relevant – because the notion of experience, in the sense used by John Dewey, is the field that mobilises the spectator – a field of political action is defined that is permanently driven by the conviction that art is an exercise in shared autonomy. Over the years, Weiner has been alternating his exhibition projects, his urban interventions, his use of the book as a support, his sound works created for radio or discs and his drawings with a now extensive body of film work. Lawrence Weiner's drawings are maps of his thought, almost like versions of his environmental pieces at the moment of gestation. At times they are follow-ups. At other times, they are scripts for his films, maps of thought. In this respect, because it carries with it the political weight of sharing (evident in the spectator's chance to experience it as a physical situation within the piece), his work focuses on the materiality of the world.

See: Mike Kelley, Dan Graham, Gordon Matta-Clark, Mark Lombardi, Bruce Nauman.

A Change of What (New Moons)
Un cambio de qué (Nuevas lunas)
 1989
 Lápiz, tinta y acuarela sobre papel
 Pencil, ink and watercolour on paper
 50 x 50 cm



A Change of What (New Planet)
Un cambio de qué (Nuevo planeta)
 1989
 Lápiz, tinta y acuarela sobre papel
 Pencil, ink and watercolour on paper
 50 x 50 cm

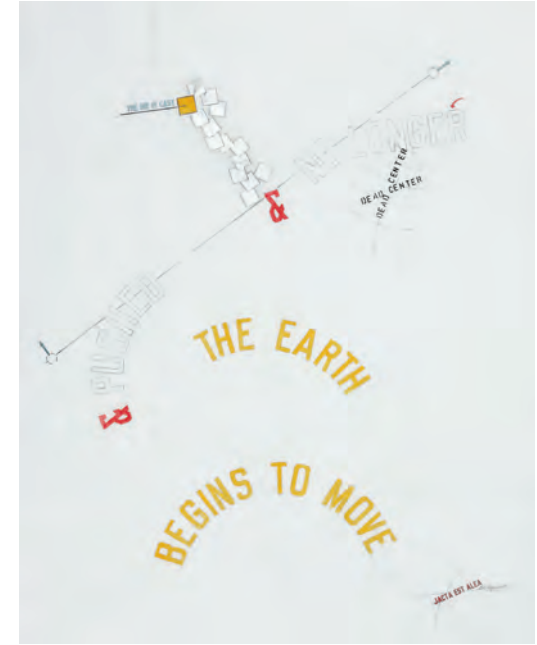




The World Stopped Twirling *El mundo dejó de girar*
 2006
 Técnica mixta sobre papel Mixed technique on paper
 100 x 80 cm [enmarcada framed]



The World Stood Still *El mundo se detuvo*
 2007
 Técnica mixta sobre papel Mixed technique on paper
 100 x 80 cm [enmarcada framed]



The Earth Begins to Move *La tierra se empieza a mover*
 2007
 Técnica mixta sobre papel Mixed technique on paper
 100 x 80 cm [enmarcada framed]

MICHAEL ELMGREEN. COPENHAGUE, DINAMARCA, 1961. VIVE Y TRABAJA EN BERLÍN, ALEMANIA/INGAR DRAGSET. TRONDHEIM, NORUEGA, 1969. VIVE Y TRABAJA EN BERLÍN, ALEMANIA Sin formación específica en el campo del arte—Elmgreen era poeta multimedia y Dragset trabajaba con un grupo de teatro experimental—, comenzaron a realizar sus primeros *happenings* y *performances* en 1995 dentro de la tradición Fluxus de Allan Kaprow y Carolee Schneeman. Pronto se trasladaron a Berlín, donde comenzaron a realizar un trabajo convincente, basado en acciones, instalaciones y ambientes de fuerte carga social y política, encaminados a alterar la convencional percepción de espacios públicos para cuestionar los mecanismos de control ideológico, proponer el uso de galerías y museos como lugar de experiencias y contribuir al debate sobre las minorías sexuales, todo ello con referencias frecuentes al Minimalismo y al diseño escandinavo. Unas veces actúan desde la ironía, como revelan las muestras de su obra celebradas en la siguientes sedes: la Kunsthalle de Zúrich; Statens Museum für Kunst, Copenhague (2001); Portikus, Frankfurt (2003); el Sprengel Museum, Hanóver; la Tate Modern, Londres y el Museum Folkwang, Essen (2004); la Bothen Foundation, Nueva York y la Marfa, Texas (2005), y la Serpentine Gallery, Londres (2006). Otras parten de un desasosiego existencial, como ponen de manifiesto las celebradas en la Malmö Konsthall, Malmö (2007), en el Centre Georges Pompidou, París y en el MUSAC, León (2009). Su proyección internacional se ha fortalecido con la participación en Skulptur Projekte, Münster (2008), y las bienales de Berlín (1998), Estambul (2001), São Paulo (2002) y Venecia (2003, 2009), en cuya última edición han comisariado los pabellones danés y noruego. En 2002 recibieron el prestigioso Preis der Nationalgalerie für Junge Kunst, de la Hamburger Bahnhof, de Berlín.

MICHAEL ELMGREEN. COPENHAGEN, DENMARK, 1961. LIVES AND WORKS IN BERLIN, GERMANY/INGAR DRAGSET. TRONDHEIM, NORWAY, 1969. LIVES AND WORKS IN BERLIN, GERMANY Without any specific training in art—Elmgreen was a multimedia poet and Dragset was involved with an experimental theatre group—they began to create their first happenings and performances in 1995 within the Fluxus tradition of Allan Kaprow and Carolee Schneeman. They soon moved to Berlin where they began to produce a convincing body of work based on actions, installations and environments, characterised by a marked social and political emphasis and aimed at modifying the conventional perception of public spaces in order to question mechanisms of ideological control and to contribute to the debate on sexual minorities. Their work makes use of frequent references to Minimalism and Scandinavian design. On occasions they deploy irony, as to be seen in the works exhibition in the exhibitions held at the Kunsthalle Zurich, the Statens Museum für Kunst, Copenhagen (2001); Portikus, Frankfurt (2003); the Sprengel Museum, Hanover; and the Tate Modern, London, the Museum Folkwang, Essen (2004); the Bothen Foundation, New York, and the Marfa, Texas (2005), and the Serpentine Gallery, London (2006). On other occasions their starting point is existential angst, as in the work shown at the Malmö Konsthall, Malmö (2007), the Centre Georges Pompidou, Paris, and at the MUSAC, León (2009). They become more widely known internationally following their participation in the Skulptur Projekte, Münster (2008), and the Berlin (1998), Istanbul (2001), São Paulo (2002) and Venice (2003, 2009) Biennials, in the last edition of which they curated the Danish and Norwegian pavilions. In 2002 Elmgreen & Dragset received the prestigious Preis der Nationalgalerie für Junge Kunst awarded by the Hamburger Bahnhof in Berlin.



The Brightness of Shady Lives **El resplandor de las vidas turbias**

2005

364 C-print en marcos de polipiel blanco y estanterías de madera 364 C-prints in frames made of white imitation leather and wooden shelving

Dimensiones variables Variable dimensions



LANSING, MICHIGAN, EE UU, 1953. VIVE Y TRABAJA EN NUEVA YORK, EE UU Después de pasar por la Michigan State University, el Minneapolis College of Art and Design y beneficiarse del Whitney Independent Study Program, acaba sus estudios en el CAL Arts, de California, en 1979. A partir de la década siguiente su trabajo se mueve en el punto de intersección entre fotografía, arquitectura y escultura, para dar cuerpo a una obra que adopta el simulacro como estrategia encaminada a introducir al espectador en ambientes ambiguos y evocativos que producen un efecto de extraña familiaridad. Sus fotografías de inhabitadas maquetas instauran el juego entre ilusión y realidad como vehículo para crear un método crítico de representación que inyecta narrativas políticas e históricas, que van desde los efectos de la globalización hasta las relaciones de control social.

A menudo relacionado con el grupo Pictures Generation, Casebere ha participado en colectivas realizadas en los más renombrados museos internacionales y en eventos como la bienales de Venecia (1996), Sevilla (2006) o Whitney (2010). Individualmente ha mostrado su obra en el Museum of Photographic Art, San Diego (1990); el Birmingham Museum of Art (1991); el Contemporary Museum of Art, Venecia, el CGAC, Santiago de Compostela y el MoMA, Oxford (1999), o en el Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland, el Musée d'Art Contemporain, Montreal, y el Indianapolis Museum of Art, Indiana (2002-2003). Su contribución a la fotografía le ha hecho merecedor de numerosos premios, entre ellos, el otorgado por la John Simon Guggenheim Memorial Foundation (1995).

LANSING, MICHIGAN, USA, 1953. LIVES AND WORKS IN NEW YORK, USA After studying at the Michigan State University, the Minneapolis College of Art and Design and through the Whitney Independent Study Program, Casebere completed his training at the CAL Arts in California in 1979. From the 1980s his work has been located at the intersection of photography, architecture and sculpture and Casebere has produced an oeuvre that uses simulacrum as a strategy that aims to introduce the viewer into ambiguous, evocative realms that produce the effect of a disturbing familiarity. His photographs of uninhabited architectural models use the interplay of illusion and reality as a vehicle for evolving a critical method of representation that involves political and historical narratives, ranging from the effects of globalisation to the relationship between types of social control.

Frequently associated with the Pictures Generation group, Casebere has taken part in collective exhibition held at the world's leading museums and in events such as the Venice (1996), Seville (2006) and Whitney (2010) Biennials. His work has been the subject of solo exhibitions at the Museum of Photographic Art, San Diego (1990); the Birmingham Museum of Art (1991); the Contemporary Museum of Art, Venice, the CGAC, Santiago de Compostela, the MoMA, Oxford (1999), and the Cleveland Center for Contemporary Art, the Musée d'Art Contemporain, Montreal, and the Indianapolis Museum of Art, Indiana (2002-2003). Casebere has received numerous prizes for his contribution to photography, including the John Simon Guggenheim Memorial Foundation (1995).



Monticello # 2

2001

C-print de archivo digital laminado con metacrilato

C-print from a digital file laminated with perspex

120 x 150 cm



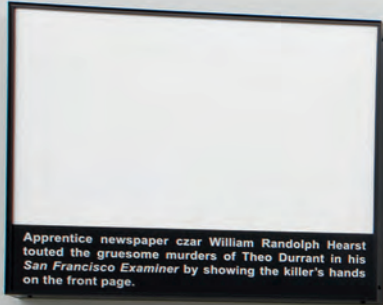
Yellow Hallway # 2 Vestibulo amarillo # 2

2001

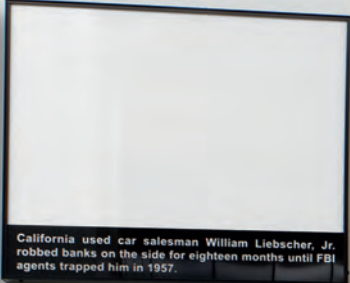
C-print de archivo digital laminado con metacrilato

C-print from a digital file laminated with perspex

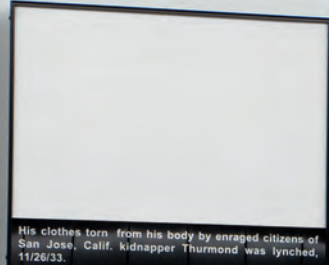
120 x 150 cm



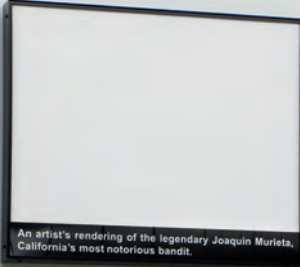
Apprentice newspaper czar William Randolph Hearst touted the gruesome murders of Theo Durrant in his *San Francisco Examiner* by showing the killer's hands on the front page.



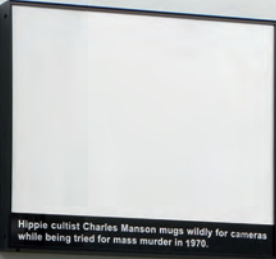
California used car salesman William Liebscher, Jr. robbed banks on the side for eighteen months until FBI agents trapped him in 1957.



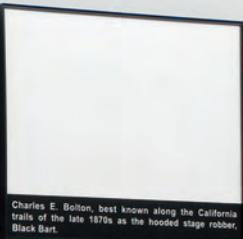
His clothes torn from his body by enraged citizens of San Jose, Calif. kidnapper Thurmond was lynched, 11/26/33.



An artist's rendering of the legendary Joaquin Murietta, California's most notorious bandit.



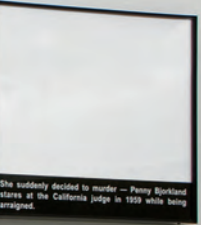
Hippie cultist Charles Manson mugs wildly for cameras while being tried for mass murder in 1970.



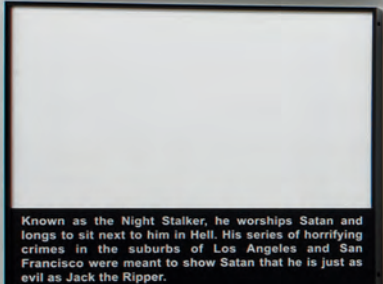
Charles E. Bolton, best known along the California trails of the late 1870s as the hooded stage robber, Black Bart.



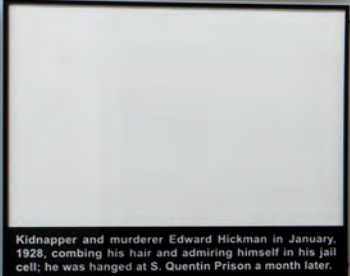
The Black Dahlia case: LAPD detectives investigate the Norton Avenue crime scene, Jan 12th, 1947.



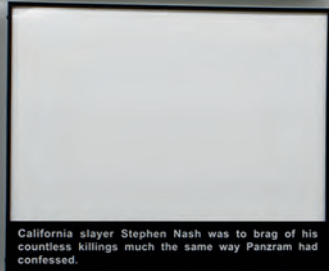
She suddenly decided to murder — Penny Bjorkland stars at the California judge in 1939 while being arraigned.



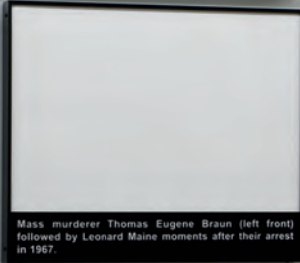
Known as the Night Stalker, he worships Satan and longs to sit next to him in Hell. His series of horrifying crimes in the suburbs of Los Angeles and San Francisco were meant to show Satan that he is just as evil as Jack the Ripper.



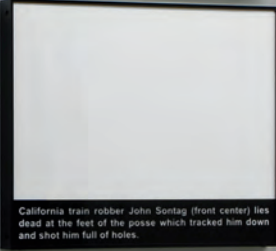
Kidnapper and murderer Edward Hickman in January, 1928, combing his hair and admiring himself in his jail cell; he was hanged at S. Quentin Prison a month later.



California slayer Stephen Nash was to brag of his countless killings much the same way Panzram had confessed.



Mass murderer Thomas Eugene Braun (left front) followed by Leonard Maine moments after their arrest in 1967.



California train robber John Sontag (front center) lies dead at the feet of the posse which tracked him down and shot him full of holes.



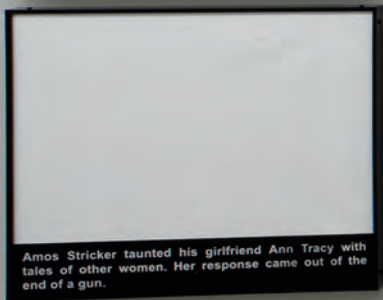
Gardener August Norry was picked at random by Penny and killed.



Doctor Bernard Finch in custody (1960) after murdering his wife.



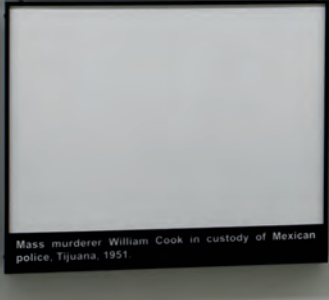
Houseboy Bart Carlatino murdered for money and land and wound up in the gas chamber.



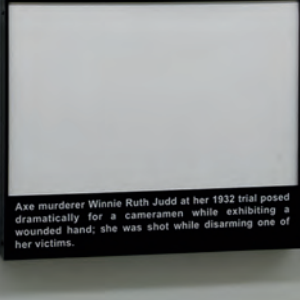
Amos Stricker taunted his girlfriend Ann Tracy with tales of other women. Her response came out of the end of a gun.



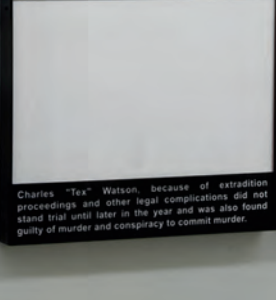
Things started to look up for the prosecution when a fingerprint of Patricia Krenwinkel's was found on a door inside of Sharon Tate's bedroom.



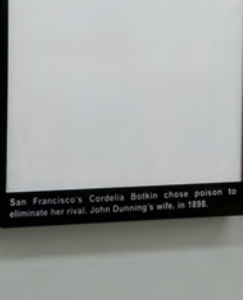
Mass murderer William Cook in custody of Mexican police, Tijuana, 1951.



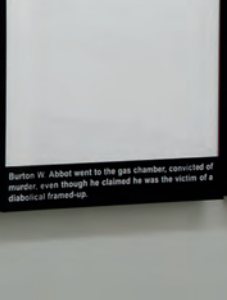
Axe murderer Winnie Ruth Judd at her 1932 trial posed dramatically for a cameramen while exhibiting a wounded hand; she was shot while disarming one of her victims.



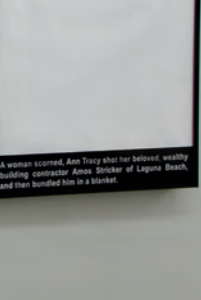
Charles "Tex" Watson, because of extradition proceedings and other legal complications did not stand trial until later in the year and was also found guilty of murder and conspiracy to commit murder.



San Francisco's Cordelia Botkin chose poison to eliminate her rival, John Dunning's wife, in 1898.



Burton W. Abbot went to the gas chamber, convicted of murder, even though he claimed he was the victim of a diabolical framed-up.



A woman scorned, Ann Tracy shot her beloved, wealthy building contractor Amos Stricker of Laguna Beach, and then bandaged him in a blanket.

ERIE, PENNSYLVANIA, EE UU, 1951. VIVE Y TRABAJA EN LOS ÁNGELES, EE UU Tras una breve incursión en la *performance* en los años setenta, Sekula ha hecho de la fotografía un campo político donde destrenzar con un fuerte sentido crítico las consecuencias de las políticas globalizadoras de la era capitalista postindustrial, dejando al descubierto las diferencias de clase, las condiciones de trabajo y las «invisibilidades» sociales. Y lo ha hecho partiendo de unas capturas que aprovechan la capacidad narrativa y crítica de la fotografía documental, pero retirándoles cualquier vestigio de sentimentalismo o drama, y presentándolas a modo de secuencia para propiciar la participación del espectador en la reconstrucción de sentido. Sekula ejerce, además, una importante actividad como crítico, ensayista y profesor en el California Institute for the Arts.

En tanto uno de los fotógrafos más prestigiosos del panorama artístico actual, ha expuesto individualmente en el ICA, Boston (1986); el PS1, Nueva York (1987); el National Museum for Contemporary Art, Seúl (1993); Witte de With, Róterdam, el Moderna Museet, Estocolmo y el Tramway, Glasgow (1996); la Kunstverein de Múnich y el Palais des Beaux-Arts, Bruselas (1998); el Museum Boijmans van Beuningen, Róterdam (2000); el CCB, Lisboa (2001); el STUK Kunstcentrum de Lovaina y la Kunsthaus Graz (2005) y el MuHKA, Amberes (2010). Poco dado a mostrar su obra en las bienales, destaca su participación en las ediciones 11 y 12 de la Documenta, Kassel (2002, 2007). Merecen mención especial las becas y premios recibidos: National Endowment for the Arts (1977, 1978, 1980), John Guggenheim Foundation Memorial Fellowship (1986), Camera Austria Prize (2001), United States Artists Fellows Award (2007) o el Premio Especial del Jurado en la Orizzanti Competition, Venecia (2010).

ERIE, PENNSYLVANIA, USA, 1951. LIVES AND WORKS IN LOS ANGELES, USA Following a brief incursion into performance in the 1970s, Sekula has made photography a political field from which to analyse in a markedly critical manner the consequences of globalised strategies in the post-industrial capitalist era, casting light on class differences, working conditions and social invisibility. He has done so through images that make use of the narrative and critical power of documentary photography, but stripping them of any vestige of sentimentality or drama and presenting them as sequences in order to encourage the viewer's participation in the reconstruction of meaning. Sekula is also active as a critic and essayist and is a professor at the California Institute for the Arts. As one of the most prestigious artist photographers working today, Sekula has been the subject of individual exhibitions at the ICA, Boston (1986); PS1, New York (1987); the National Museum for Contemporary Art, Seoul (1993); the Witte de With, Rotterdam, the Moderne Museet, Stockholm, and Tramway, Glasgow (1996); the Kunstverein München, and the Palais des Beaux-Arts, Brussels (1998); the Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (2000); the CCB, Lisbon (2001); STUK Kunstcentrum Leuven, the Kunsthaus Graz (2005) and the MuHKA, Antwerp (2010). Little inclined to present his work in biennials, he made a notable contribution to editions 11 and 12 of Documenta, Kassel (2002, 2007). Sekula has received prestigious grants and prizes including: a National Endowment for the Arts award (1977, 1978, 1980), a John Guggenheim Foundation Memorial Fellowship (1986), the Camera Austria Prize (2001), a United States Artists Fellows Award (2007), and the Special Award of the Jury in the Orizzanti Competition, Venice (2010).

La serie *Fish Story* de Allan Sekula se presentó por primera vez en el Witte de With de Róterdam en 1995. Se trata de un conjunto de ciento cinco imágenes, agrupadas en siete capítulos, que relacionan la tradición de la imagen del mar con una reflexión sobre el tráfico marítimo de mercancías partiendo de fotografías tomadas en algunos de los mayores puertos del mundo: Hong-Kong, Londres, Barcelona, Gdansk o Vigo.

La obra de Allan Sekula posee en todo momento esa capacidad de fundir un rigor formal procedente de una cultura artística crítica y sólida con el pensamiento político, construyendo una estética documental perfectamente elaborada. En cierto sentido, su obra constituye un permanente meta-documental, que incide asimismo en las condiciones de la narratividad dramática del documentalismo, la circulación de la propia obra de arte y el carácter único de la imagen fotográfica, así como su pérdida y posible universalidad. Este grupo de fotografías tuvo una continuación en otra serie posterior, *Titanic's Wake*, de 1999-2000, cuyo punto de partida es una visión desencantada del proyecto de Edward Steichen *The Family of Man*, así como la posesión de Bill Gates de una pintura de Winslow Homer, *Lost on the Grand Banks*, de 1885, que representa a dos pescadores en un dory de pesca de bacalao en los revueltos mares del norte. El mar surge en ambas series como un enorme campo líquido de circulación tumultuosa, en el que las nociones de público y privado, de circulación y propiedad, de acumulación de capital y depredación encuentran su expresión operativa, y donde el trabajo –que etimológicamente posee la misma raíz que *tripalium*, un instrumento de tortura– surge como el último campo del drama.

Ver: Fernando Bryce, João Louro, Philip-Lorca diCorcia, Alfredo Jaar.

Allan Sekula's series *Fish Story* was presented for the first time at the Witte de With in Rotterdam in 1995. It is a series of 105 images, grouped into seven chapters, that link the tradition of the image of the sea with a reflection on the maritime movement of merchandise realised through photographs taken at some of the world's largest ports, such as Hong Kong, London, Barcelona, Gdansk and Vigo. Allan Sekula's work has always possessed this ability to combine a formal rigour stemming from a critical and solid artistic culture with political thought, constructing a clearly committed documentary aesthetic. In a certain sense, his work constitutes a permanent meta-documentary that also focuses on the conditions of dramatic narrativity found in documentalism, the circulation of the work of art itself and the condition of uniqueness of the photographic image, as well as its loss and putative universality. This group of photographs would possess a correlative in a later series, (*Titanic's Wake*, 1999/2000), whose starting point was a disenchanting vision of Edward Steichen's project *The Family of Man*, as well as Bill Gates's ownership of a Winslow Homer painting (*Lost on the Grand Banks*, 1885).

which depicts two dory fishermen on the tumultuous northern seas. In both series, the sea appears like an enormous liquid field of tumultuous circulation, in which notions of public and private, circulation and property, and the accumulation of capital and predation find their operative expression, and where work, in its etymological sense (in Latin languages, it possesses the same root as *tripalium*, an object of torture), appears as the ultimate field of drama.

See: Fernando Bryce, João Louro, Philip-Lorca diCorcia, Alfredo Jaar.



The Rechristened Exxon Valdez Awaiting Sea Trials after Repairs. National Steel and Shipbuilding Company, San Diego, August 1990 & Lead Fish. Variante of a Conference Room Designed for the Chiat/Day Advertising Agency. Architect: Frank Gehry. Installation at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, May 1988. Serie "Fish Story" (Special Edition)
El rebautizado Exxon Valdez esperando los ensayos en el mar después de las reparaciones. National Steel and Shipbuilding Company San Diego, agosto de 1990. Lead Fish. Variante de una sala de juntas diseñada para la Chiat/Day Advertising Agency. Arquitecto: Frank Gehry. Instalación en el Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, mayo de 1988. Serie «Fish Story» (edición especial)

1988-1990/2002

2 Cibachromes

72,5 x 100 cm; 71 x 86,5 cm [enmarcadas framed]





Koreatown. Los Angeles. April 1992. Serie "Fish Story" (Special Edition)
 1992/2002
 Cibachrome
 101,5 x 73,5 cm [enmarcada framed]



Bo'sun Driving the Forward Winch. Mooring at ECT/Sea Land Terminal, Maasvlakte, Port of Rotterdam, November, 1993. Serie "Fish Story" (Special Edition)
Bo'sun utilizando el cabestrante delantero. Amarre en el ECT/Sea Land Terminal, Maasvlakte, puerto de Róterdam, noviembre de 1993. Serie «Fish Story»
 1993/2002
 2 Cibachromes
 65 x 170 cm [enmarcada framed]

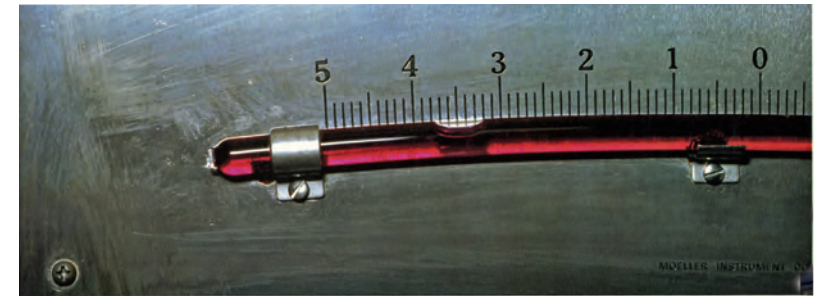


Kaiser Steel Mill Being Dismantled After Sale to Shougang Steel, People's Republic of China. Fontana, California. December 1993. Serie "Fish Story" (Special Edition) Desmantelamiento de la acería Kaiser después de su venta a Shougang Steel, República Popular China. Fontana, California. Diciembre de 1993. Serie «Fish Story» (edición especial)

1993/2002

2 Cibachromes

72,5 x 100 cm (x 2) [enmarcadas framed]



Inclinometer & Panorama, Mid Atlantic. Serie "Fish Story" (Special Edition)

1993/2002

2 Cibachromes

66 x 160 cm y 85,5 x 160 cm [enmarcadas framed]

NUEVA YORK, EE UU, 1957. VIVE Y TRABAJA EN NUEVA YORK Tras estudiar arte en el California Institute for the Arts (1979), su obra se orientó hacia la conjunción de vídeo, escultura y *performance*. Enseguida acaparó la atención en el medio artístico gracias a las atmósferas inquietantes que creaba con sus videoesculturas. La alienación social, la fragmentación de la memoria colectiva postmoderna y la relación entre individuo y medios de comunicación de masas son algunas de las cuestiones que en ellas se abordan. Es relevante también su acción en el campo de la *performance*, en el que con frecuencia ha trabajado junto a Mike Kelly, en proyectos como *The Poetic Project: 1977-1997*, presentado en la Documenta 10, Kassel (1997). Desde que se celebrara su primera individual en el MoMA, Nueva York (1981), su obra alcanzó gran difusión internacional. Contó con exposiciones individuales en The Walker Art Center, Minneapolis (1982); el Centre Georges Pompidou, París (1986); el Folkwang Museum, Essen (1989); en Portikus Frankfurt y Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven (1995); el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington y Malmö Konsthall, Malmö (1998); el MASS MoCA, Massachusetts, y el LACMA, Los Ángeles (1999); el MACRO, Roma y el Magasin 3, Estocolmo (2002); la Galerie Nationale du Jeu de Paume, París (2005) y la Kunsthaus Bregenz (2001, 2009). Además destaca su participación en circuitos cinematográficos y en eventos como las bienales de Whitney (1989), Lyon (1995), Sídney (1996), São Paulo (1998), Estambul (1999), Skulptur Projekte, Münster (1997) y las ediciones 8, 9 y 10 de la Documenta, Kassel (1987, 1992, 1997).

NEW YORK, USA, 1957. LIVES AND WORKS IN NEW YORK, USA Having studied art at the California Institute for the Arts (1979), Oursler's work turned towards a combination of video, sculpture and performance. He soon attracted attention in the art world through the disturbing environments of his video-sculptures. Social alienation, the fragmentation of collective, post-modern memory and the relation between the individual and the mass media are some of the issues investigated in his works. Also important are his activities in the field of performance, in which he has frequently worked with Mike Kelly, on projects such as *The Poetic Project: 1977-1997*, presented at Documenta 10, Kassel (1997). Since Oursler's first solo exhibition held at the MoMA, New York, in 1981, his work has been widely shown internationally. He has been the subject of solo exhibitions at The Walker Art Center, Minneapolis (1982); the Centre Georges Pompidou, Paris (1986); the Folkwang Museum, Essen (1989); Portikus Frankfurt, and the Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven (1995); the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, and the Malmö Konsthall, Malmö (1998); the MASS MoCA, Massachusetts, and the LACMA, Los Angeles (1999); the MACRO, Rome, and Magasin 3, Stockholm (2002); the Galerie Nationale Jeu de Paume, Paris (2005) and the Kunsthaus Bregenz (2001, 2009). Oursler has also participated in international film events and in art events such as the Whitney (1989), Lyon (1995), Sidney (1996), São Paulo (1998), and Istanbul (1999) Biennials, Skulptur Projekt, Münster (1997), and editions 8, 9 and 10 of Documenta, Kassel (1987, 1992, 1997).



Imodium
1994
Acuarela sobre papel Watercolour on paper
35 x 28 cm
47 x 37 cm [enmarcada framed]



Tums
1994
Acuarela sobre papel Watercolour on paper
35 x 28 cm
47 x 37 cm [enmarcada framed]



Bactine
1994
Acuarela sobre papel Watercolour on paper
35 x 28 cm
47 x 37 cm [enmarcada framed]



Tampax
1994
Acuarela sobre papel Watercolour on paper
35 x 28 cm
47 x 37 cm [enmarcada framed]

LIMA, PERÚ, 1965. VIVE Y TRABAJA ENTRE BERLÍN, ALEMANIA Y LIMA Tras abandonar la pintura a finales de los años noventa, Bryce inicia un intenso trabajo que se sirve del dibujo en blanco y negro como fuente para investigar la memoria, ofrecer nuevas narrativas históricas y dismantelar los discursos oficiales de los poderes dominantes. Para ello, el artista copia con voluntad crítica según un método que denomina «de análisis mimético», cuyo resultado es la homogeneización de las fuentes: fotografías, periódicos, anuncios, publicidad o propaganda popular procedentes de archivos y bibliotecas, devolviéndoles una dimensión aurática y dejando al descubierto su naturaleza de construcción ideológica, preparándolas así para dirigir la búsqueda de una nueva memoria histórica colectiva. Su obra ha sido objeto de frecuentes muestras internacionales, participando tanto en importantes colectivas en los museos más renombrados, como en encuentros como la Manifesta 4, Fráncfort, o las bienales de Venecia (2003, 2009), Estambul (2003), Berlín (2004), São Paulo (2004, 2008) y La Habana (2009). Del mismo modo, su obra se ha expuesto individualmente en el Künstlerhaus Bethanien, Berlín (2002); el Raum für Aktuelle Kunst de Lucerna (2003); en la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, en el Konstmuseet de Malmö (2005) y en el Museum het Domein, Sittard (2009).

LIMA, PERU, 1965. LIVES AND WORKS BETWEEN BERLIN, GERMANY, AND LIMA Having abandoned painting in the late 1990s, Bryce embarked on a focused study that made use of black and white drawings as the basis for an investigation into memory, presenting new versions of historic narratives and deconstructing the official discourse of power. In order to do so the artist engages in a critical type of copying, using a method that he calls “mimetic analysis”, as a result of which he homogenises his sources: photographs, newspaper cuttings, adverts, publicity or popular propaganda found in archives and libraries. Bryce re-endows them with an auratic dimension, revealing them as ideological constructs and thus preparing them for use in his search for a new collective, historical memory. Bryce’s work has frequently been exhibited internationally and he has also taken part in important group exhibitions in leading museums and in events such as Manifesta 4, Frankfurt and the Venice (2003, 2009), Istanbul (2003), Berlin (2004), São Paulo (2004, 2008) and La Habana (2009) Biennials. His work has been exhibited in a solo exhibition at the Künstlerhaus Bethanien, Berlin (2002); the Raum für Aktuelle Kunst, Lucerne (2003); the Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, the Konstmuseet Malmö (2005) and the Museum het Domein, Sittard (2009).



L'Humanité Humanidad Humanity

2009-2010

47 dibujos a tinta sobre papel 47 drawings in ink on paper

50 x 70 cm y 70 x 50 cm (x 29)

100 x 70 cm y 70 x 100 cm (x 18)



LISBOA, PORTUGAL, 1963. VIVE Y TRABAJA EN LISBOA
 Después de estudiar arquitectura en la Universidad de Lisboa, João Louro se formó en pintura en Ar.Co, Lisboa. Gran parte de su trayectoria artística se encuadra dentro de su acción en Entertainment & Co., grupo formado por él y João Tabarra en 1990 y activo hasta 2001. Como premisa central el grupo cuestionó el lugar social del arte al enfrentarse con lo real y sus resultados se expusieron en algunas de las colectivas más significativas de la transformación artística portuguesa de la década de los noventa, así como en exposiciones individuales, entre ellas, las del Museu do Chiado-MNAC, Lisboa (1998); el Centro Cultural São Paulo (1999) y el Museu Serralves, Oporto (2000). A partir de 2001, continúa con sus preocupaciones anteriores en solitario y partiendo de referencias minimalistas, conceptuales y situacionistas se interroga sobre la muerte «Barthiana» del autor, la espectacularización del mundo transmitida por los medios de comunicación o la saturación de imágenes en la época actual, adoptando el lenguaje como reorganizador visual del mundo, al instar al espectador a su reconstrucción visual. Desde entonces, Louro ha participado en la Bienal de Venecia (2005) y ha expuesto individualmente, entre otros lugares, en la Fundació Miró, Barcelona (2001); en el CCB, Lisboa (2004); en el Centro de Artes Visuais, Coimbra (2009) y en el MACRO, Roma (2010).

LISBON, PORTUGAL, 1963. LIVES AND WORKS IN LISBON
 After studying architecture at Lisbon University, João Louro studied painting at Ar.Co, Lisbon. Much of his career is associated with his involvement with Entertainment & Co., a group that he founded with João Tabarra in 1990 and which remained active until 2001. The group's primary aim was to question the social location of art by



juxtaposing it with real life. The results of this project were included in some of the most important group exhibitions of the new Portuguese art of the 1990s, and in solo exhibitions such as those held at the Museu do Chiado-MNAC, Lisbon (1998); the Centro Cultural São Paulo (1999), and the Museu Serralves, Oporto (2000). Since 2001 Louro has continued to pursue these artistic concerns on an individual basis. From the starting point of Minimalist, Conceptual and Situationist references he looks at issues such as the “Barthian” death

of the author, the superficially dramatic images of the world transmitted by the media, and the saturation of contemporary society with images. Louro adopts language as a visual re-organiser of the world by encouraging the viewer to reconstruct it visually. This new phase of his career has been represented at the Venice Biennial (2005), while individual exhibitions include those held at the Fundació Miró, Barcelona (2001); the CCB, Lisbon (2004); the Centro de Artes Visuais, Coimbra (2009), and the MACRO, Rome (2010).

1 Second in the Story of Crime
Un Segundo en la historia del crimen
 2006
 Acrílico sobre lienzo y metacrilato
 Acrylic on canvas and perspex
 54 x 65 cm (x 24)

DÜSSELDORF, ALEMANIA, 1942. VIVE Y TRABAJA

EN DÜSSELDORF Inició su carrera artística a finales de los años sesenta, definiendo un proyecto estético a cuyas premisas se ha mantenido fiel desde entonces y que tendrá repercusión en el arte posterior. De ahí que persista en una forma de hacer que procura una relación con la vida a través de obras que tienen su punto de partida en las acciones y hechos más banales de la cotidianidad; que el proceso se erija como eje articulador y que se rechacen autoría y singularidad en todas sus posibles manifestaciones. Con ironía y humor, su constante trabajo con la imagen, sin importar su naturaleza, ha ahondado en los límites de su espacio simbólico, en los usos y sentidos que damos a las imágenes en nuestra vida diaria. La obra resultante nos ofrece una propuesta abierta para que ante ella reaccionemos de una manera igualmente «abierta».

Feldmann ha mostrado su obra en numerosas individuales desde principios de los años setenta, entre ellas las celebradas en el Museum Folkwang, Essen (1977, 2001); Portikus, Fráncfort, (1989); en la Kunstverein de Múnich (1990); en el Musée d'Art Moderne de la Ville, París (1992); en el Guggenheim Museum SoHo, Nueva York (1993); en la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, en el Centre National de la Photographie, París, en el Fotomuseum, Winterthur y en el Ludwig Museum, Colonia (2002-2003); en el Sprengel Museum, Hanóver (2007); en la Malmö Konsthall, en el MNCARS, Madrid y en la Kunsthalle de Düsseldorf (2010). Además, ha participado en encuentros internacionales tan relevantes como las Documenta 5 y 6, Kassel (1972, 1977); la Bienal de Venecia (2003, 2009) y el Skulptur Projekte, Münster (2007).

DÜSSELDORF, GERMANY, 1942. LIVES AND WORKS

IN DÜSSELDORF Feldmann began his artistic career in the late 1960s, developing an aesthetic approach that had repercussions for subsequent art and to whose premises he has remained faithful. He thus continues to focus on a type of output that establishes a relationship with life through works whose starting point lies in the most banal everyday actions and realities. These become the articulating axis of his work, in which authorship and uniqueness are rejected in all their manifestations. Using irony and humour, his ongoing engagement with images of all kinds has investigated the limits of their symbolic space and the uses and meaning that we give them in our daily lives. The resulting work is presented to us in an open-ended manner with the intention that we react to it in a similar way.

Feldmann has held numerous solo exhibitions since the 1970s, including those at the Museum Folkwang, Essen (1977, 2001); Portikus, Frankfurt (1989); the Kunstverein Munich (1990); the Musée d'Art Moderne de la Ville, Paris (1992); the Guggenheim Museum Soho, New York (1993); the Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, the Centre National de la Photographie, Paris, the Fotomuseum Winterthur and the Ludwig Museum, Cologne (2002-2003); the Sprengel Museum, Hanover (2007); the Malmö Konsthall, Malmö, the MNCARS, Madrid, and the Kunsthalle, Düsseldorf (2010), while this year he will be exhibiting at the Solomon R. Guggenheim in New York, in conjunction with his recent award of the Hugo Boss Prize. In addition, Feldmann has taken part in international art events of the stature of Documenta 5 and 6, Kassel (1972, 1977), the Venice Biennial (2003, 2009) and the Skulptur Projekte, Münster (2007).



Collage-bild, Schwarz gerahmt *Pintura collage, enmarcada en negro* Painting collage with black frame
2002

Collage de fotografías de prensa y madera Collage of press photographs and wood

142,5 x 100 x 4,5 cm [enmarcada framed]



*Collage-bild, Schwarz gerahmt Pintura collage, enmarcada
en negro* Painting collage with black frame

2002

Collage de fotografías de prensa y madera Collage of press
photographs and wood

142,5 x 100 x 4,5 cm [enmarcada framed]



*Collage-bild, Schwarz gerahmt Pintura collage, enmarcada
en negro* Painting collage with black frame

2002

Collage de fotografías de prensa y madera Collage of press
photographs and wood

142,5 x 100 x 4,5 cm [enmarcada framed]

RUDOLF STINGEL

MERANO, ITALIA, 1956. VIVE Y TRABAJA EN NUEVA YORK, EE UU Tanto si utiliza la pintura como si recurre a la instalación o a objetos de uso cotidiano o industrial, la obra de Stingel gira siempre en torno a las posibilidades y límites de la pintura. Stingel se centra en los componentes del lenguaje pictórico, en su identidad física y su historia. Con un marcado bagaje conceptual, resalta el proceso de creación y lleva al espectador a cuestionarse sobre la comprensión y la experiencia de la obra de arte. Autenticidad, jerarquía, sentido, contexto, materialidad, son cuestionados para hacer de la pintura una metáfora de la percepción y la memoria.

Ha participado en numerosas muestras colectivas internacionales, así como en las bienales de Whitney (2006) y Venecia (1993, 2003). Entre sus exposiciones individuales sobresalen las celebradas en la Kunsthalle de Zúrich (1995); el Museum für Moderne Kunst, Fráncfort (2004); el Museum of Contemporary Art, Chicago y el Whitney Museum of American Art, Nueva York (2007) y la Neue Nationalgalerie, Berlín (2010). En 2005 el Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto organizó una retrospectiva de su obra. Stingel ha colaborado también con el Public Art Fund, con el que creó *Plan B* para la Grand Central Station de Nueva York y el Walker Art Center de Minneapolis (2004).

MERANO, ITALY, 1956. LIVES AND WORKS IN NEW YORK, USA Whether making use of painting, installation, or everyday and industrial objects, Stingel's work always revolves around the possibilities and limits of painting. He focuses on the components of pictorial language, its physical identity and history. Drawing on a markedly conceptual pool of references, Stingel emphasises the creative process and leads the viewer to analyse his/



her comprehension and experience of the work of art. Authenticity, hierarchy, meaning, context and materiality are called into question in order to make painting a metaphor of perception and memory. Stingel has participated in numerous international collective exhibitions and in the Whitney (2006) and Venice (1993, 2003) Biennials. Among solo exhibitions were notable ones at the Kunsthalle Zürich (1995); the Museum für Moderne Kunst, Frankfurt (2004);

the Museum of Contemporary Art, Chicago, the Whitney Museum of American Art, New York (2007) and the Neue Nationalgalerie, Berlin (2010). In 2005 the Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto organised a retrospective of his work. Stingel has also worked with the Public Art Fund, for whom he created *Plan B* Grand Central Station in New York, and with the Walker Art Center de Minneapolis (2004).

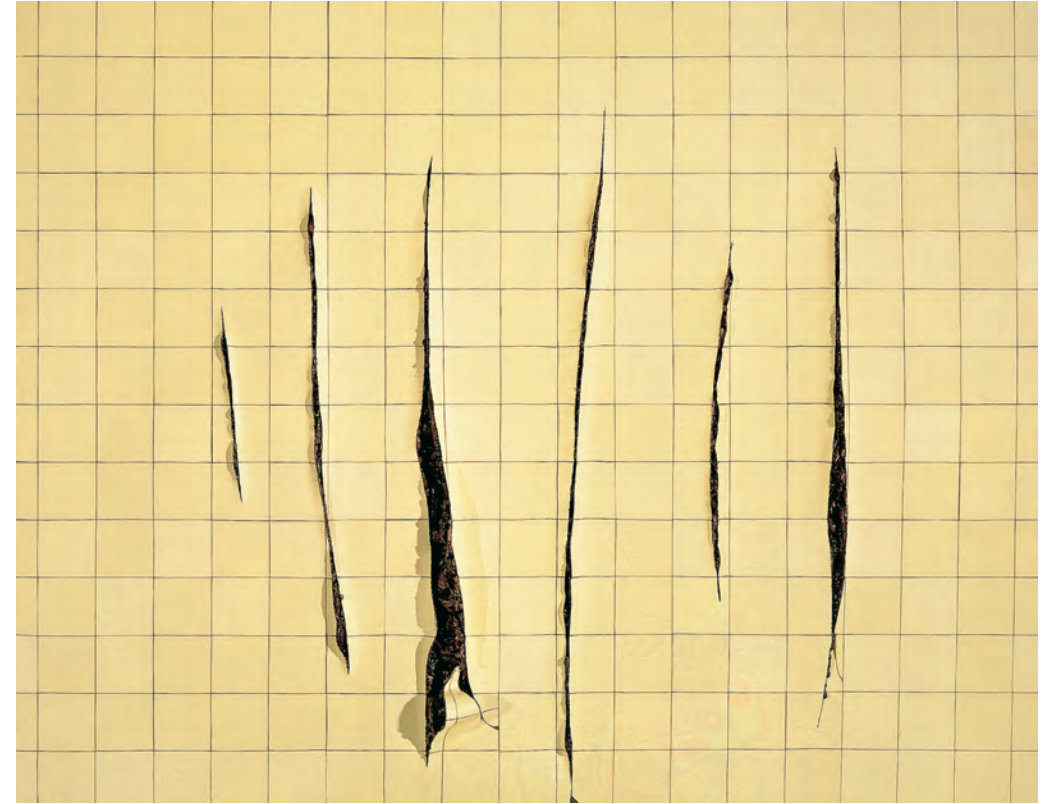
Sin título Untitled
2003
2 paneles de Celotex-Tuff-R, madera y aluminio
2 panels of Celotex-Tuff-R, wood and aluminium
242,5 x 467 cm

RÍO DE JANEIRO, BRASIL, 1964. VIVE Y TRABAJA EN RÍO DE JANEIRO Estudia en la Escola de Artes Visuais de Parque Lage, Río de Janeiro (1981-1985). El espesor simbólico de las imágenes, apropiadas de la historia del arte y, en especial, del barroco colonial portugués en tanto memoria visual colectiva de los brasileños, así como la visceralidad del cuerpo humano como metáfora son el punto de partida para la revisión del pasado brasileño, eje de su trabajo. Las composiciones de interiores sin exterior, en las que conviven las atmósferas de Morandi con la geometría de corrientes modernistas, abren nuevas vías en su producción más reciente.

Su primera exposición individual en la galería Thomas Cohn, São Paulo, en 1988, sería el inicio de una trayectoria internacional que la llevó a participar en las bienales de São Paulo (1994 y 1998), La Habana (1994), Johannesburgo y Venecia (1995), Liverpool (1996 y 2006) y Sydney (2000), y a exponer individualmente en el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas (1997); el Museu da Cidade, Lisboa (1998); el Bildmuseet, Borås Konstmuseum, Borås (2000); el MoMA, Nueva York (2002); el CCB, Lisboa, el DA2, Salamanca, y la Fondation Cartier, París (2005), y en el Hara Museum of Contemporary Art, Tokio (2007).

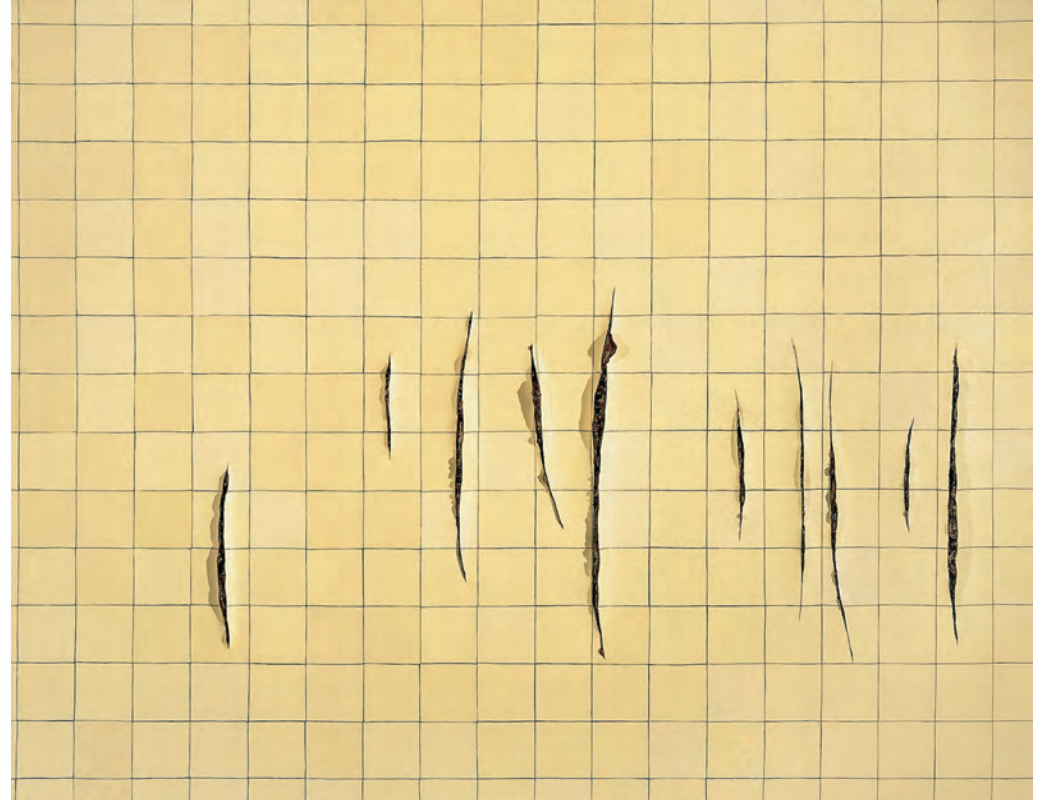
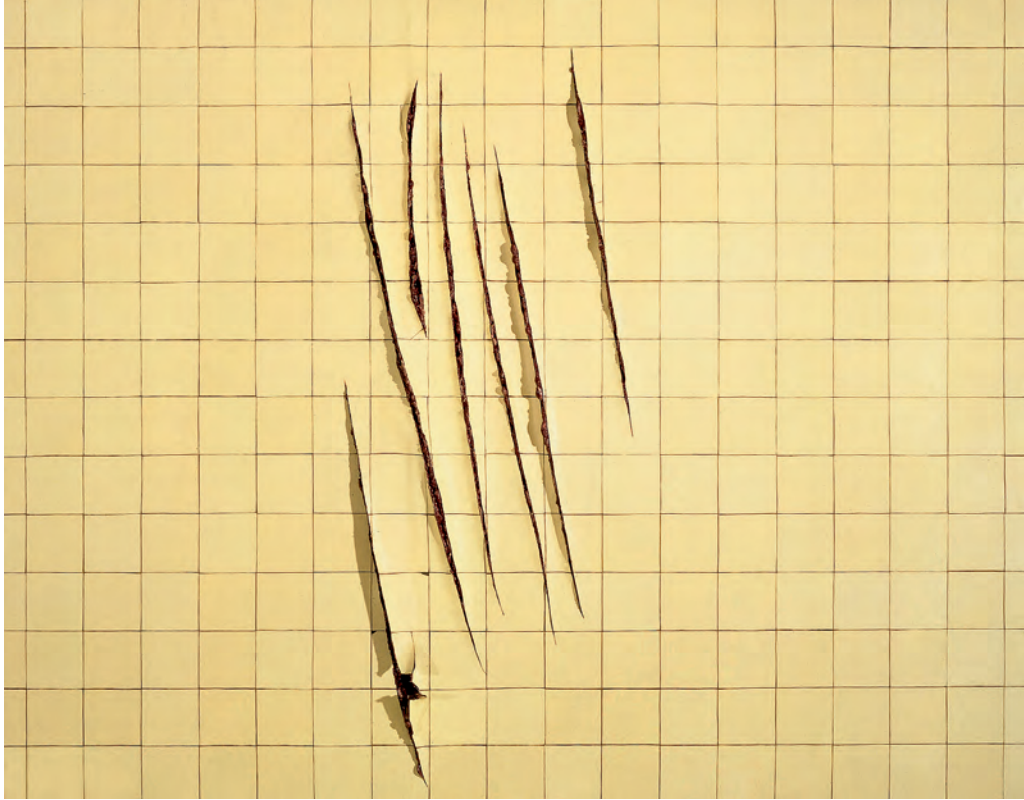
RIO DE JANEIRO, BRAZIL, 1964. LIVES AND WORKS IN RIO DE JANEIRO Varejão studied at the Escola de Artes Visuais in Parque Lage, Rio de Janeiro (1981-1985). The key axis within her work is a revision of Brazil's past. Her starting points for this exercise is the symbolic density of images, appropriated from the history of art and in particular from Portuguese Baroque colonial art in the form of collective, Brazilian visual memory. She also uses the visceral nature of the human body as a metaphor. Compositions of interiors without an exterior in which the atmosphere of Morandi co-exists with the geometry of Modernism have opened up new directions in her recent output.

Varejão's first solo exhibition was held at the Thomas Cohn Gallery, São Paulo, in 1998, marking the start of an international career that led her to participate in the São Paulo (1994 and 1998), La Habana (1994), Johannesburg, Venice (1995), Liverpool, (1996 and 2006) and Sydney (2000) Biennials and to exhibit individually at the the Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas (1997); the Museu da Cidade, Lisbon (1998); the Bildmuseet, Borås Konstmuseum, Borås (2000); the MoMA, New York (2002); the CCB, Lisbon, DA2, Salamanca, the Fondation Cartier, Paris (2005) and the Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo (2007).



Paredes con incisiones a la Fontana **Paredes con incisiones a la Fontana** Walls with Incisions in the Manner of Fontana 2002

Óleo sobre tela y poliuretano en soporte de aluminio y madera Oil on linen and polyurethane on an aluminium and wood support
195 x 260 cm (x 3)



OLDENBOURG, ALEMANIA, 1954. VIVE Y TRABAJA EN DÜSSELDORF, ALEMANIA Entre 1973 y 1981 estudia en la Staatliche Kunstakademie Düsseldorf con Fritz Schwegler y Gerhard Richter y en 1985 empieza a dar clases en la Staatliche Kunstakademie Hamburg. Figura fundamental de la revolución escultórica que se vivió en Europa, Schütte inventa un mundo imaginado en miniatura en el que confluyen esculturas, acuarelas, dibujos, modelos de arquitecturas fantásticas y fotografías, donde se advierte una mirada crítica sobre asuntos como la conciencia social y la política contemporánea. En el centro de su obra están el aislamiento y la vulnerabilidad y desesperanza humanas, plasmadas a través del desarrollo del potencial expresivo de la fisonomía humana; pero también cuestiones centradas en torno al arte y a la posibilidad y pertinencia de crear monumentos públicos. Tras su primera individual en 1973 ha mostrado su obra en el Dia Art Foundation, Nueva York (1998 y 1999); el Stedelijk Museum, Ámsterdam (2000); el Museum Folkwang, Essen (2002); la Hamburger Kunsthalle, Hamburgo (2004, 1994); el K21, Düsseldorf (2004); el Museu Serralves, Oporto (2005); el Neues Museum, Núremberg (2006), y la Haus der Kunst, Múnich (2009). Destacan además dos grandes muestras que itineraron por varias sedes como la Kunsthalle, Berna; el Musée d'Art Moderne de la Ville, París y el Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (1990); la Whitechapel Art Gallery, Londres, el De Pont Museum, Tilburg y el Museu Serralves, Oporto (1998). En su extenso currículo de colectivas cabe citar la Documenta (1987, 1992 y 1997), el Münster Skulptur Projekte (1987, 1997 y 2007) y las bienales de Berlín (2006) y Venecia (2005). En esta última bienal recibió el León de Oro.

OLDENBOURG, GERMANY, 1954. LIVES AND WORKS IN DÜSSELDORF, GERMANY Between 1973 and 1981 Schütte studied with Fritz Schwegler and Gerhard Richter at the Staatliche Kunstakademie Düsseldorf. In 1985 he began to give classes at the Staatliche Kunstakademie Hamburg. A key figure in the revolution in sculpture that took place in Europe at this time, Schütte invented an imaginary world in miniature involving sculptures, watercolours, drawings, models of imaginary buildings and photographs. These constituted fields from which he cast a critical gaze on issues relating to contemporary social and political awareness. At the heart of Schütte's work are the ideas of human isolation, vulnerability and desperation, conveyed through his development of the expressive potential of human physiognomy. He also investigates issues relating to art and to the possibility and relevance of creating public monuments. Following his first solo exhibition in 1973, Schütte has shown his work at: the Dia Art Foundation, New York (1998 and 1999); the Stedelijk Museum, Amsterdam (2000); the Museum Folkwang, Essen (2002); the Hamburger Kunsthalle (2004, 1994); K21, Düsseldorf (2004); the Museu Serralves, Oporto (2005); the Neues Museum, Nuremberg (2006), and the Haus der Kunst, Munich (2009). Also notable were two major exhibitions that travelled to: the Kunsthalle, Berne; the Musée d'Art Moderne de la Ville, Paris and the Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (1990); the Whitechapel Art Gallery, London; and the De Pont Museum, Tilburg, and the Museu Serralves, Oporto (1998). Among the numerous group exhibitions and events in which Schütte has participated are Documenta (1987, 1992 and 1997), the Münster Skulptur Projekte (1987, 1997 and 2007) and the Berlin (2006) and Venice (2005) Biennials. He was awarded the Golden Lion at the latter.



Maquette for Hotel for the Birds **Maqueta para el Hotel para pájaros** 2006
Metacrilato, acero, espuma de poliestireno y madera Perspex, steel, polystyrene foam and wood
230 x 105 x 100 cm

TERRASA, ESPAÑA, 1961. VIVE Y TRABAJA EN TERRASA Formado en fotografía y pintura en la Facultad de Bellas Artes de Sant Llordi entre 1979 y 1984, se traslada a Colonia y posteriormente a París, invitado por la Fundación 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. Presente en numerosas colectivas, como las organizadas en el Centre per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato (1992); CAPC, Burdeos (1995, 1997); Museu Serralves, Oporto (1996); IVAM, Valencia (2008); MNCARS, Madrid (2009), o en diversos museos franceses integrados en la red de los FRAC—Fonds régionaux d'art contemporain—, ha participado en las bienales de Venecia (1993) y Sidney (1998), en el Prospekt, Shirn Kunsthalle, Fránkfort (1996) y Art Unlimited, Basilea (2004). Individualmente ha expuesto desde 1981 sobre todo en el circuito galerístico español, y en instituciones como el MACBA, Barcelona (2000) o el Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona (2004), aunque su obra también se ha mostrado fuera de España, como en The Tel Aviv Museum of Art (1992) o en el VELAN Centro d'Arte Contemporanea, Turín (2002).

TERRASA, SPAIN, 1961. LIVES AND WORKS IN TERRASA 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.

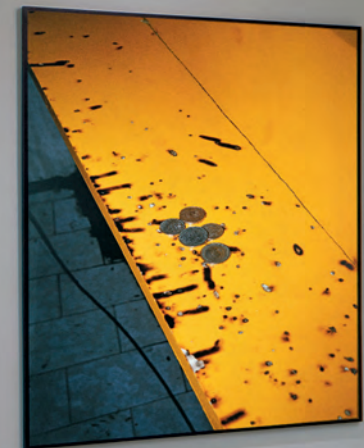
His work has been included in various group exhibitions including those organised by the Centre per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato (1992); the CAPC, Bordeaux (1995, 1997); the Museu Serralves, Oporto (1996); the IVAM, Valencia (2008); MNCARS, Madrid (2009), and at various French museums as part of a selection of works from the FRAC (Fonds régional d'art

contemporain). Agut has also taken part in the Venice (1993) and Sidney (1998) Biennials, in Prospekt, Shirn Kunsthalle Frankfurt (1996) and Art Unlimited, Basel (2004). He has held solo exhibitions since 1981, primarily on the Spanish art circuit, and his work is represented in institutions such as the MACBA, Barcelona (2000) and the Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona (2004). He has also exhibited outside Spain, for example, at the Tel Aviv Museum of Art (1992) and at the VELAN Centro d'Arte Contemporanea, Turin (2002).

On arriba a veure-hi **Donde alcanzo a ver** *Where I reach to see*

1991-1992/2000

Madera aglomerada cubierta de tela, madera, hierro y pintura Plywood covered with cloth, wood, iron and paint
Instalación Installation 190 x 500 x 900 cm [aprox.]



HERTFORD, REINO UNIDO, 1951. VIVE Y TRABAJA EN NUEVA YORK, EE UU Tras graduarse en la School of the Museum of Fine Arts de Boston, en 1975, se especializa en fotografía en la Universidad de New Haven, en 1979. A mediados de los ochenta fue fotógrafo independiente para revistas como *Fortune* o *Esquire*. Desde que iniciara en los años setenta las series de fotografías de personas de su entorno y de transeúntes anónimos, su trabajo se ha distinguido por el carácter cinematográfico que imprime a la fotografía. Convencido de que la representación de lo real como verdad es una traición a la realidad que registra, DiCorcia elige el camino de la ficción para acentuar esa «irrealidad de lo real», a través de una iluminación artificial y meticulosas puestas en escena que exploran el mundo actual y sus contradicciones sociales. En tanto es uno de los fotógrafos cuya obra más interés suscita, desde 1985 su trayectoria se muestra pródiga en exposiciones individuales, de entre las que destacan las celebradas en las siguientes sedes: MoMA, Nueva York (1993); MNCARS, Madrid (1997); Sprengel Museum, Hanóver (2000); Fundación Telefónica, Madrid (2003); FOAM, Ámsterdam (2006); ICA, Boston (2007), y LACMA, Los Ángeles (2008). Además, su obra fue objeto de una gran exposición que en 2003-2004, recorrió varias sedes, como la Whitechapel Gallery, Londres, el Centre National de la Photographie, París, el Museum Folkwang, Essen, el Magasin 3, Estocolmo, la Fondazione Bevilacqua La Masa, Venecia y el CAV, Coimbra. DiCorcia ha obtenido numerosos premios y becas como reconocimiento a su trayectoria, como el John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship, el National Endowment for the Arts y, más recientemente, el Infinity Award (2001).

HERTFORD, UK, 1951. LIVES AND WORKS IN NEW YORK, USA After graduating from the School of the Museum of Fine Arts in Boston in 1975, DiCorcia specialised in photography at the University of New Haven in 1979. In the mid-1980s he worked as an independent photographer for magazines such as *Fortune* and *Esquire*. Since the 1970s, when he embarked on his series of photographs of acquaintances and anonymous passers-by, his work has been characterised by its cinematographic character. Convinced that the representation of real life as truth is a betrayal of the reality that he records, DiCorcia opts for a fictional approach in order to emphasise that reality of the real, using an artificial type of lighting and meticulous settings that explore the world today and its social contradictions. As one of the photographers whose work arouses most interest today, since 1985 DiCorcia has been the subject of numerous solo exhibitions, notably those held at the MoMA, New York (1993); the MNCARS, Madrid (1997); the Sprengel Museum, Hanover (2000); Fundación Telefónica, Madrid (2003); FOAM, Amsterdam (2006); the ICA, Boston (2007), and the LACMA, Los Angeles (2008). His work was also the subject of a major exhibition in 2003-2004 that was shown in various venues including the Whitechapel Gallery, London, the Centre National de la Photographie, Paris, the Museum Folkwang, Essen, Magasin 3, Stockholm, the Fondazione Bevilacqua La Masa, Venice, and the CAV, Coimbra. DiCorcia has been awarded numerous prizes and grants in recognition of his career, including a John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship, a National Endowment for the Arts grant, and most recently, the Infinity Award (2001).



Michael Jenson, 19, Dallas, Texas \$40
 1990-1992/2002
 C-print en papel Fuji Crystal Archive laminado con metacrilato C-print on Fuji Crystal Archive paper laminated with perspex
 122 x 178,4 cm



Brent Booth, 21, Des Moines, Iowa, \$30

1990-1992

C-print en papel Fuji Crystal Archive laminado con metacrilato C-print on Fuji Crystal Archive paper laminated with perspex

122 x 175,2 cm



Ralf Smith, 21, Ft. Lauderdale, Florida, \$25

1990-1992

C-print en papel Fuji Crystal Archive laminado con metacrilato C-print on Fuji Crystal Archive paper laminated with perspex

122 x 175,2 cm



Head #01 Cabeza #01

2001

C-print en papel Fuji Crystal Archive laminado con metacrilato

C-print on Fuji Crystal Archive paper laminated with perspex

121,9 x 152,4 cm

STAFFORD, REINO UNIDO, 1956. VIVE Y TRABAJA EN NUEVA YORK, EE UU Su obra se distingue por abordar cuestiones sociales y políticas alejadas de efectismos acontecimientos señalados. Trabaja con conjuntos de imágenes que recogen instantes cargados de simplicidad o, como él los llama, «relámpagos de cotidianidad» —imágenes que tratan de mostrar el alcance y la envergadura de lo cotidiano en la vida diaria— mediante los cuales se hace eco de las consecuencias de las políticas estatales del «thatcherismo», de los profundos contrastes económicos y sociales estadounidenses, o del conflicto social a través del paisaje irlandés. Desde que en 1986 participara en la colectiva «The New British Document», en el Museum of Photography de Chicago, Graham se ha convertido en una de las principales figuras de la fotografía contemporánea, multiplicando su presencia en colectivas celebradas en las más importantes instituciones europeas y americanas o en eventos como la Bienal de Venecia (2005). Su obra ha sido objeto de numerosas e importantes exposiciones individuales, como las celebradas en el Fotomuseum Winterthur (1993); el Raum Aktuel-ler Kunst, Viena (1994); el Kunstmuseum de Wolfsburgo (1996); la Tate Gallery, Londres (1996); la Fundación Telefónica, Madrid y el PS1/MoMA, Nueva York (2004); el FOAM, Ámsterdam (2010) y la gran retrospectiva que en 2010-2011 se mostró en el Folkwang Museum, Essen, la Deichtorhallen, Hamburgo y la Whitechapel Gallery, Londres. Por su proyecto *A shimmer of possibility*, expuesto en La Fábrica, Madrid (2006) y el MoMA, Nueva York (2009), obtuvo el Deutsche Börse Photography Prize en 2009.

STAFFORD, UK, 1956. LIVES AND WORKS IN NEW YORK, USA Graham's work is characterised by its focus on social and political issues of a low-key, undramatic nature. He works with groups of images that depict moments of extreme simplicity or, as he terms them "flashes of ordinariness". These are images that aim to reveal the extent and importance of the ordinary in our daily lives, through which he reflects on the consequences of Thatcherite policies, profound economic and social contrasts in the USA, and social conflict expressed through the landscape of Northern Ireland. Since 1986, when he participated in the collective exhibition "The New British Document" at the Museum of Photography in Chicago, Graham has become one of the leading figures in contemporary photography, regularly participating in collective exhibitions held at leading European and American institutions as well as in events such as the Venice Biennial (2005). His work has been the subject of numerous important solo exhibitions including those held at the Fotomuseum Winterthur, Zurich (1993); the Raum Aktuel-ler Kunst, Vienna (1994); the Kunstmuseum, Wolfsburg (1996); the Tate Gallery, London (1996); the Fundación Telefónica, Madrid, and the PS1/MoMA, New York (2004); the FOAM, Amsterdam (2010) and the major retrospective organised in 2010-2011 and shown at the Folkwang Museum, Essen, the Deichtorhallen, Hamburg and the Whitechapel Gallery, London. His project *A shimmer of possibility*, exhibited at La Fábrica, Madrid (2006) and at the MoMA, New York (2009), won him the Deutsche Börse Photography Prize in 2009.



Untitled, Spain. Coins on Shelf (from the Series New Europe) Sin título, España. Monedas sobre un estante (de Series New Europe) 1988 C-print sobre papel Kodak Endura C-print on Kodak Endura paper 203 x 152 cm



Untitled # 54 (Man sitting under tree, Charlotte). American Night Series Sin título # 54 (Hombre sentado bajo un árbol, Charlotte). American Night Series

2002

C-print en papel Kodak Endura Lightjet sobre Diasec

C-print on Kodak Endura Lightjet paper on Diasec

189 x 239 cm



California (Sunny Cup). A Shimmer of Possibility Series

2007

Impresión digital de tintas pigmentarias Digital print
with pigment inks

100 x 130 cm

ZELL AM HARMERSBACH, ALEMANIA, 1958. VIVE Y TRABAJA EN DÜSSELDORF, ALEMANIA Mientras estudia con Bernd y Hilla Becher en la Kunstakademie Düsseldorf (1977-1985), inicia la desconstrucción de los diferentes géneros fotográficos. Como asuntos centrales de su obra encontramos la incapacidad de la fotografía para representar, algo más allá de la superficie de las cosas; el problema de la proliferación, distribución y recepción de imágenes en la era digital, así como su respectiva degeneración y abstracción y los efectos de ello en la memoria colectiva. Ruff fotografía desde interiores domésticos y exteriores de viviendas sociales propias de la arquitectura alemana de posguerra, hasta retratos de personajes anónimos, 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 a escala gigante. Máximo representante de la fotografía alemana, su obra participa en la Documenta 9 (1992) y en la Bienal de Venecia (1995, 2005), y en muestras individuales en: Portikus, Fráncfort (1988); Museum Haus Lange, Fráncfort (2000); Chabot Museum, Róterdam (2001); Moderna Museet, Estocolmo (2007); Mücsarnok für Neue Kunst, Friburgo y Castelo di Rivoli, Turín (2009). En su trayectoria destaca la retrospectiva que recorrió la Kunsthalle Baden-Baden; el IMMA, Dublín; el Folkwang Museum, Essen; el Artium, Vitoria; la Städtische Galerie Lenbachhaus, Múnich; el Museu Serralves, Oporto y la Tate Liverpool (2001-2002). La importancia del trabajo de Ruff fue reconocido con el Infinity Award (2006).

ZELL AM HARMERSBACH, GERMANY, 1958. LIVES AND WORKS IN DÜSSELDORF, GERMANY 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 Golf War and pornographic images taken from newspapers and the internet that the artist blows up to a giant scale. Ruff is the leading name within German photography and has participated in Documenta (1992) and the Venice Biennial (1995, 2005). Individual exhibitions of his work have been held at: Portikus, Frankfurt (1988); the Museum Haus Lange, Frankfurt (2000); the Chabot Museum, Rotterdam (2001); the Moderna Museet, Stockholm (2007); the Mücsarnok für Neue Kunst, Freiburg, and the Castello di Rivoli, Turin (2009). Particularly notable was the retrospective of his work shown at: the Kunsthalle Baden-Baden; IMMA, Dublin; the Folkwang Museum, Essen; Artium, Vitoria; the Städtische Galerie Lenbachhaus, Munich; the Museu Serralves, Oporto; and Tate Liverpool (2001-2002). The importance of Ruff's work was recognised when he won the Infinity Award (2006).

Resulta poco habitual ver las series de interiores que Thomas Ruff realizó entre 1979 y 1983. Son imágenes de casas de sus amigos y a menudo de sus colegas de la Kunst Akademie de Düsseldorf. Por lo general, el artista relaciona estas primeras imágenes —el inicio de su trayectoria, según el *Catalogue Raisonné* de 2002— con la influencia de Eugène Atget y Walker Evans —en el caso del segundo, sobre todo las imágenes producidas en el contexto del proyecto *Farm Security Administration*—. La evidente localización socio-económica de los interiores pequeño burgueses, el recuerdo de una generación anterior —que vivió la guerra y el milagro de la recuperación económica alemana— definen la propiedad casi sociológica de estas imágenes, una propiedad que, sin embargo, se ve permanentemente subjetivada por la atención a los más pequeños detalles. Son ejercicios muy precisos de observación, centrados en el encuadre y en el corte que produce la imagen fotográfica, dado que la iluminación es la que el artista encontró *in situ* y la decoración no fue modificada. Curiosamente, el resultado parece haber sido objeto de una escenificación. Como si todo estuviese allí para reproducir una demostración de lo cotidiano.

Ver: Phillip-Lorca diCorcia, Paul Graham, Tony Oursler, Candida Höfer.

The chance to see the series of interiors that Thomas Ruff created between 1979 and 1983 arises only rarely. They are images of his friends' houses and often of his colleagues at the Kunst Akademie in Dusseldorf. The artist normally relates these early images – the first of his career, according to the *Catalogue Raisonné* in 2002 – to the influence of Eugene Atget and Walker Evans (where the latter is concerned, this influence particularly pertains to the images produced within the context of the *Farm Security Administration* project). The clear socio-economic location of the lower-middle-class interiors, the memory of the previous generation (who had been through the war and worked the miracle of German economic recovery) lend these images an almost sociological quality that is nevertheless permanently subjectivized by the attention to detail, the small particularity. They are exercises in very attentive observation, focused on framing, or the cut that the photographic image produces, since the lighting used is that which was found by the artist at the site and the decoration is unaltered. Curiously, the result seems to be the object of a staging process. As if everything had been put in place to produce a demonstration of the quotidian.

See: Phillip-Lorca diCorcia, Paul Graham, Tony Oursler, Candida Höfer.



Interieur 7 B
1980
C-print sobre papel C-print on paper
27,5 x 20,5 cm
29 x 21,5 cm [enmarcada framed]



Interieur 11 B
1980
C-print sobre papel C-print on paper
27,5 x 20,5 cm
29 x 21,5 cm [enmarcada framed]



Interieur 2 C
1981
C-print sobre papel C-print on paper
27,5 x 20,5 cm
29 x 21,5 cm [enmarcada framed]



Interieur 9 C
1981
C-print sobre papel C-print on paper
27,5 x 20,5 cm
29 x 21,5 cm [enmarcada framed]

SANTIAGO DE CHILE, CHILE, 1956. VIVE Y TRABAJA EN NUEVA YORK, EE UU Estudia cine en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura (1979) y arquitectura en la Universidad de Chile (1981). Más tarde, disconforme con el régimen de Pinochet, emigra a Nueva York. Inicia su producción plástica en 1979, en el seno de las Escuelas de Avanzada. Aunque realiza vídeos, intervenciones urbanas e instalaciones, la fotografía es su principal medio de expresión y arma de denuncia política. Asumiendo una conciencia crítica y un papel social para el artista, desarrolla una estética de la resistencia, reflexionando sobre la condición humana y las relaciones y crisis geopolíticas y sociales. Pero, en especial, trabaja sobre la función de la imagen en la sociedad actual, sobre todo ante la insensibilización general que conlleva saturación, por sus limitaciones a la hora de representar grandes tragedias o por el control político a que está sometida. A sus numerosas intervenciones públicas, Jaar añade su presencia en los circuitos internacionales, exponiendo en las bienales de Venecia (1986, 2007), São Paulo (1987, 1989), Sidney (1990), Estambul (1995), Johannesburgo (1997) y Sevilla (2006), y en la Documenta (1987, 2002). También los principales museos han organizado muestras de su obra, como el New Museum, Nueva York; la Whitechapel Art Gallery, Londres y el Museum of Contemporary Art, Chicago (1992); el Moderna Museet, Estocolmo (1994); el MACRO, Roma (2005); la Fundación Telefónica, Santiago (2006); el Musée des Beaux Arts, Lausana (2007) y el Hangar Bicocca y Spazio Oberdan, Milán (2008). En 2006 recibió el Premio Extremadura a la Creación.



SANTIAGO DE CHILE, CHILE, 1956. LIVES AND WORKS IN NEW YORK, USA Jaar studied film at the Instituto Chileno Norteamericano de Cultura and architecture at the University of Chile (1981). In opposition to the Pinochet regime, he subsequently emigrated to New York. Jaar began to work as an artist in 1979 at the Escuelas de Avanzada. While he produces videos, urban interventions and installations, his principal medium and tool of political criticism is photography. With a critical vision and on the basis of his social commitment as an artist, Jaar has developed an aesthetic of resistance, reflecting on the human condition and on geopolitical and social relations and crises. In particular, he focuses on the image in modern-day society and on our general insensitivity towards it as a result of saturation, its limitations

with regard to representing great tragedies, and the political control to which it is subjected. In addition to his numerous public interventions, he has been present on international art circuits, exhibiting at the Biennials of Venice (1986, 2007), São Paulo (1987, 1989), Sidney (1990), Istanbul (1995), Johannesburg (1997) and Seville (2006), and in Documenta (1987, 2002). Leading museums have also organised exhibitions of his work, including: the New Museum, New York; the Whitechapel Art Gallery, London, and the Museum of Contemporary Art, Chicago (1992); the Moderna Museet, Stockholm (1994); the MACRO, Rome (2005), Fundación Telefónica, Santiago (2006); the Musée des Beaux Arts, Lausanne (2007), and Hangar Bicocca and Spazio Oberdan, Milan (2008). In 2006 Jaar received the Premio Extremadura a la Creación.

Gold in the Morning 1985-2005

Oro por la mañana 1985-2005

2005

3 fotografías a color en cajas de luz

3 colour photographs in light boxes

Instalación Installation: 56 x 234 x 13 cm



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 seguidos de su traducción, si fuese necesaria.

Cuando en la datación de la obra aparecen dos fechas separadas por «/» indica que la segunda corresponde a la fecha de conclusión de la obra.

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 Ø 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.

En el apartado exposiciones se señalan únicamente aquellas en las que ha participado la obra perteneciente a la Colección Fundación Helga de Alvear, sin recoger dentro de este apartado las que han tenido lugar en galerías y en ferias de arte. El orden de aparición es cronológico, indicando el título entrecorillado, el lugar geográfico y la institución donde se celebró, así como la fecha. Por último, se recoge el nombre del comisario o comisarios de la muestra, si los hubiese.

En la bibliografía se incluyen tanto las referencias a la obra perteneciente a la Colección Fundación Helga de Alvear como a la de otros ejemplares de la misma. Detrás de cada título se indican —si es catálogo de exposición, entre corchetes— las sedes.

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 dash “/”; this indicates that the second date corresponds to the date of production of the work.

Dimensions are for the works unframed, if not otherwise stated. They are given in centimetres, in the following order: height x width x depth or thickness. Any other measurement is specially indicated: for example, diameter, with its corresponding symbol Ø. 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, in addition to inscriptions and signatures/annotations on the work.

The list of exhibitions in which these works from the Colección Fundación Helga de Alvear have taken part does not include exhibitions in art galleries or art fairs. They are listed chronologically, with the title in inverted commas, the geographical location and the name of the institution where held, as well as the date. Finally, the name of the curator is given, if applicable.

The bibliography includes references to the work in the Colección Fundación Helga de Alvear and references to other examples of the same work. In the case of exhibition catalogues, the venues are indicated in square brackets after the title.

- 3D (tres dimensiones three dimensional)
- Aprox. (aproximado approximately)
- b/n (blanco y negro black and white)
- c-print (impresión cromogénica Chromogenic Print)
- cat. (catálogo catalog)
- cm (centímetros centimeters)
- DVD (Disco Versátil Digital Digital Versatil Disc)
- Ed. (edición edited by)
- Eds. (editores editors)
- et al. (y otros and others)
- HD (alta definición High Definition)
- il. (ilustración illustration)
- Inv. (inventario inventory)
- LCD (pantalla de cristal líquido Liquid Crystal Display)
- LED (diodo emisor de luz Light Emitting Diode)
- mm. (milímetros millimeter)
- n.º (número number)
- p. (página/page)
- pp. (páginas pages)
- P.A. (prueba de artista Artist's Proof)
- PC (ordenador personal Personal Computer)
- s.p. (sin paginar no pages)
- VHS (sistema de vídeo casero Video Home System)
- Vol. (volumen volume)
- VV.AA. (varios autores various authors)

ACRÓNIMOS ACRONYMS

CAC	Centro de Arte Contemporáneo de Málaga
CAPC	Musée d'Art Contemporain, Burdeos
CASA	Centro de Arte de Salamanca
CAV	Centro de Artes Visuales, Coimbra
CCA	Center for Contemporary Art, Kitakyūshū
CCB	Centro Cultural de Belém, Belén
CCC	Centre de création contemporaine, Tours
CCSP	Centro Cultural de São Paulo
CGAC	Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela
DAAD	Deutscher Akademischer Austausch Dienst, Berlín
FOAM	Fotografiemuseum Amsterdam, Ámsterdam
ICA	Institute of Contemporary Art, Londres
ICO	Instituto de Crédito Oficial, Madrid
IMMA	Irish Museum of Modern Art, Dublín
IVAM	Instituto Valenciano de Arte Moderno Centre Julio González, Valencia
LACMA	Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles
MACBA	Museu d'Art Contemporani de Barcelona
MACRO	Museo d'Arte Contemporanea di Roma

MAK	Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Viena
MAM	Museu de Arte Moderna, São Paulo
MAMAM	Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife
MAMBA	Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
MART	Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto
MEIAC	Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz
MDM	Museum der Moderne, Salzburgo
MIAC	Museo Internacional de Arte Contemporáneo, Lanzarote
MMK	Museum für Moderne Kunst, Fráncfort
MNCARS	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
MOCA	Museum of Contemporary Art, Los Ángeles
MoMA	Museum of Modern Art, Nueva York
MOMAS	Museum of Modern Art of Syros
MUHKA	Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Amberes
MUMOK	Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena
SFMOMA	San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco
ZKM	Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe

PEP AGUT [PP. 220-221]

On arriba a veure-hi **Donde alcanzo a ver** *Where I reach to see,*

1991-1992/2000

Madera aglomerada cubierta de tela, madera, hierro y pintura Plywood covered with cloth, wood, iron and paint
 Instalación Installation: 190 x 500 x 900 cm [aprox.]
 Obra única Unique work

Inv. 36258

OBSERVACIONES OBSERVATIONS La obra fue producida por el artista con motivo de la exposición «Als actors secundaris» en el MACBA de Barcelona. Sobre ella el artista ha señalado:

Da igual contar que esa gran mesa sea el primer recuerdo que guardo de mi infancia, el empeño de asomarme y ver. Esas maquetas que remiten a construcciones o a elementos modulares, remiten también a mi propia experiencia. Las maquetas [...] son vaciados de espacios, de habitaciones, porque estoy hablando de la luz de ese espacio, esa inversión habla de cómo actúa la visión invirtiendo las imágenes, es el cerebro quién las pone de nuevo en su sitio, que no el arte.

Será el espectador, a través de su propia sensibilidad, quién proyecte aquí su idea de ciudad, su idea de mundo [...]

This work was produced by Agut for the exhibition "Als actors secundaris" at the MACBA, Barcelona. Agut has written on it:

I don't mind mentioning that this large table is the first memory I have of my childhood, of making the effort to look out and see. These models that refer to modular constructions or elements also refer to my own experience. The models [...] are casts of spaces, of rooms, as I am talking here about the light of that space, and that inversion relates to how vision works to invert images, it is the brain that puts them back in the right place, not the art.

It will be the spectators, through their own sensibilities, who project their idea of the city and of the world [...]

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Als actors secundaris», Barcelona, MACBA, III-2000/V-2000.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Brea, José Luis *et al.* (2000): *Pep Agut. Als actors secundaris* [MACBA, Barcelona], Barcelona, MACBA, p. 78; il. Color. Murriá, Alicia (2000): «Entrevista con Pep Agut. A los actores secundarios», *Lápiz*, n.º 163, Madrid, Publicaciones de Estética y Pensamiento, pp. 51-52, 57, 60; il. color [con el título / with the title *Maquetas de luz*]. Rico, Pablo J. (2003): *+ - 25 años de arte en España* [IVAM, Valencia], Valencia, IVAM, p. 268; il. color [Se indica que no se expuso The catalogue states that this work was not exhibited].

HELENA ALMEIDA [PP. 108-111]

O abraço **El abrazo** *The Embrace*, 2006

7 Fotografías b/n sobre papel 7 b/w photographs on paper

180 x 100 cm (x 7) [enmarcada framed]

Obra única Unique example

Inv. 40106

FRANCIS ALÿS [P. 77]

Untitled **Sin título**, 1995

Collage de papel de periódico, lápiz negro sobre papel vitela y óleo sobre lienzo Collage of newspaper print, black pencil on wove paper and oil on canvas
 43 x 42 cm [enmarcada framed]
 Inv. 40102

FRANCIS ALÿS [P. 78]

Untitled (Study for "El soplón") **Sin título (Estudio para «El soplón»)**, 1994-1999

Collage de lápiz negro sobre papel vitela, metacrilato y cinta de pintor Collage in black pencil on wove paper, perspex and painter's tape
 41 x 33 cm [enmarcada framed]
 Inv. 39723

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Firmado en el ángulo inferior derecho del anverso, a lápiz negro y rojo Signed on the front at the lower right corner, in black and red pencil: «1994-99- F. ALÿS».

Inscripción en el ángulo inferior izquierdo del anverso, a lápiz rojo Inscribed on the front at the lower left corner, in red pencil: «OK».

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «So What? Una selección de la Colección Helga de Alvear», Madrid, II-2009.

FRANCIS ALÿS [P. 79]

Untitled (The Monkey's Secret) **Sin título (El secreto del mono)**, 1996

Collage de lápiz negro sobre papel vitela, metacrilato y cinta de pintor Collage of black pencil on wove paper, perspex and painter's tape
 34,4 x 29,3 cm [enmarcada framed]
 Inv. 39722

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Firmado en el ángulo inferior derecho del anverso, a lápiz negro Signed on the front at the lower right corner in black pencil: «Francis Alÿs / mexico, 1996»

Inscripción en el ángulo superior derecho del anverso, sobre cinta de pintor, a tinta negra Inscribed on the front in the upper right corner, on painter's tape, in black pencil: «the monkey's secret».

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «So What? Una selección de la Colección Helga de Alvear», Madrid, II-2009.

FRANCIS ALŶS [P. 81]

Hércules errata Wandering Hercules, 2007

4 dibujos a lápiz y cera sobre papel y diptico al óleo sobre madera 4 drawings in pencil and wax on paper and diptych in oil on wood

Óleos Oils: 12,7 x 18 cm

Dibujos Drawings: 40,9 x 29 cm; 40,8 x 31,8 cm (x3)

[enmarcados framed]

Inv. 40271

VASCO ARAÚJO [PP. 51-53]

Family Familia, 2007

Lápiz rojo sobre cartón azul Red pencil on blue card

54 x 72 cm (x 5)

Inv. 39818

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Los dibujos recogen en el margen inferior del anverso fragmentos del ensayo de Susan Sontag *Regarding the Pain of Others* (2003):

«La historia del arte recoge en muy pocas ocasiones el sufrimiento por causas naturales, como las enfermedades o los partos;/los causados por accidente, prácticamente nunca - como si no existiera el sufrimiento causado por un acto involuntario o/ una desgracia».

«Los sufrimientos que merecen ser más representados son aquellos que son producto de la/cólera divina o humana.»
«Lo atroz nos invita a ser espectadores o cobardes, incapaces de mirar».

«La iconografía del sufrimiento tiene un extenso pedigrí.»
«Quizás, las únicas personas con derecho a ver imágenes de sufrimiento de este tipo tan extremo son/aquellos que podrían hacer algo para aliviarlo, o aquellos que podrían aprender de ello./ El resto de nosotros somos voyeurs, lo queramos o no».

At their lower edge on the front, these drawings reproduce passages from Susan Sontag's essay *Regarding the Pain of Others* (2003):

"Suffering from natural causes, such as illness or childbirth, is scantily represented in the history of art;/that caused by accident, virtually not at all - as if there were no such things as suffering by inadvertence or/misadventure."

"The suffering most often deemed worthy of representation are those understood to be the product of/wrath, divine or human."

"The gruesome invites us to be either spectators or cowards, unable to look."

"The iconography of suffering has a long pedigree."

"Perhaps the only people with the right to look at images of suffering of this extreme order are/those who could do something to alleviate it, or those who could learn from it./The rest of us are voyeurs, whether or not we mean to be."

RICHARD ARTSCHWAGER [P. 139]

Mirror Espejo, 1991

Formica y esmalte sobre Madera Formica and enamel on wood 217,5 x 84 x 20 cm

Inv. 36053

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Col-lecció Helga de Alvear», Lleida, Sala Municipal d'Art Xavier Gosé, I-2001/II-2001, Glòria Picazo [comisaria/curator]; «Richard Artschwager. Up and Across», Núremberg, Neues Museum Nürnberg, IX-2001/XI-2001, Londres, Serpentine Gallery, XII-2001/II-2002, Viena, MAK, III-2002/VI-2002, Melitta Kliege [comisaria curator]; «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Cáceres, Centro Cultural San Jorge, IV-2002/VI-2003; «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «So What? Una selección de la Colección Helga de Alvear», Madrid, II-2009.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Artschwager, Richard (1992): *New Works 1991/92*, Berlín, Galerie Franck + Schulte, pp. 20-21; il. color. Kliege, Melitta et al. (2001): *Richard Artschwager. Up and Across* [Neues Museum, Núremberg; Serpentine Gallery, Londres y Mak, Viena], Núremberg, Neues Museum Nürnberg, pp. 22, 31, 37, 140; il. color [n.º cat. 45]. Picazo, Glòria (2001): *Col-lecció Helga de Alvear* [Sala Municipal d'Art Leandre Cristófol, Lleida; Sala Municipal d'Art El Roser, Lleida y Sala Municipal d'Art Xavier Gosé, Lleida], Lleida, Ajuntament de Lleida, p. 20. Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 204-205; il. color.

JOHN BALDESSARI [PP. 96-97]

The Duress Series: Person Talking to Another Person (About to be Struck on Head by a Third Person) / Person Throwing Another Person into a Chute (with Onlooker) Serie Duress: Una persona hablando con otra persona (a punto de ser golpeada en la cabeza por una tercera persona)/Una persona empujando a otra por una rampa (con espectador), 2003

Acrílico sobre impresión fotográfica digital y Sintra Acrylic over digital and Sintra photographic print

152 x 152 cm (x 2)

154,4 x 308,8 x 5,8 cm [total]

Obra única Unique work

Inv. 37914

OBSERVACIONES OBSERVATIONS «*The Duress Series* utiliza como eje temático a las personas bajo estrés, tomadas de películas fotografiadas de la televisión. Es el tema que yo creo apropiado para estos tiempos difíciles. Las figuras están desencajadas y pintadas en un único tono, convirtiéndose en formas abstractas. Se emplean tres niveles de plano pictórico: 1. Una forma recortada sobre el plano pictórico; 2. El plano pictórico en sí mismo; 3. Una forma recortada bajo el plano pictórico. El efecto es ligeramente parecido al de una escultura en bajo relieve y no se pretende conseguir una uniformidad, una simple lectura plana» (John Baldessari)

«The thematic focus of the *Duress Series* is that of people under stress, taken from films photographed from the TV. I believe this subject to be appropriate to these difficult times. The figures are removed from their context and painted in a single colour, becoming abstract forms. Three layers of the pictorial plane are involved: 1. A form cut onto the pictorial plane; 2. The pictorial plane itself; 3. A form cut beneath the pictorial plane. The effect is slightly like that of a low-relief sculpture and does not aim for uniformity or a simple, flat plane» (John Baldessari)

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz: MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006; «Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog», Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III-2009, Zdenek Felix [comisario curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 58-59; il. color. Coutinho, Bárbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, pp. 40. Rodríguez, Julián (2007): *Helga de Alvear. Espacios deshabitados / ocultos* [Casa de los Condes y Palacio de Mayoralgo, Cáceres], Cáceres, Junta de Extremadura, p. 8; il. color. Falckenberg, Harald; Felix, Zdenek; Rodríguez, Arturo (2010): *Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog* [Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, p. 50; il. color.

JOHN BALDESSARI [P. 99]

Noses & Ears, etc.: Head with Nose Narices y orejas, etc... Cabeza con nariz, 2006

Acrílico sobre impresión fotográfica digital 3D laminada con Lexan y Sintra Acrylic over digital, 3D photographic print laminated with Lexan and Sintra

155,8 x 109,7 cm

Obra única Unique work

Inv. 39523

OBSERVACIONES OBSERVATIONS «[...] los ojos, los labios y las manos se han hecho una y otra vez en la historia del arte, así que pensé, ¿por qué no las orejas y las narices? [...] Lo que deajo fuera es más importante. Quiero esa ausencia que crea una especie de ansiedad» (John Baldessari)

«[...] eyes, lips and hands have been painted over and over again in the history of art, so I thought, why not ears and noses? [...] What I leave out is important. I want that absence that creates a space for anxiety» (John Baldessari)

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Hoffman, Jens (2007): *John Baldessari. Noses & Ears, Etc.* [Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa], Lisboa, Cristina Guerra Contemporary Art, 80 pp.; il. color. Rodríguez, Julián (2007): *Helga de Alvear. Espacios deshabitados / ocultos* [Casa de los Condes y Palacio de Mayoralgo, Cáceres], Cáceres, Junta de Extremadura, p. 8; il. color.

FERNANDO BRYCE [PP. 203-205]

L'Humanité Humanidad Humanity, 2009-2010

47 dibujos a tinta sobre papel 47 drawings in ink on paper

50 x 70 cm (x 19)

70 x 50 cm (x 11)

100 x 70 cm (x 17)

Inv. 40356

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY VVAA. (2010): *Art | 41 | Basel*. Basilea, MCH Swiss Exhibition, pp. 518-519; il. color.

JAMES CASEBERE [P. 187]

Monticello # 2, 2001

C-print de archivo digital laminado con metacrilato

C-print from a digital file laminated with perspex

120 x 150 cm

Ed. 1/5

Inv. 36930

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Monticello es el nombre de la residencia de Thomas Jefferson, tercer presidente de los Estados Unidos, en Charlottesville, Virginia. Casebere recrea una de las zonas del hall de entrada de la casa.

Monticello is the name of the residence of Thomas Jefferson, third President of the United States, located in Charlottesville, Virginia. Casebere recreates one of the areas in the entrance hall.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Arquitecturas excéntricas», San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, II-2003/IV-2003; «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/VIII-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Juarez, Roberto (2001): «James Casebere», *Bomb*, n.º 77 [recurso digital/digital source]. Vidler, Anthony; Chang, Chris y Eugenides, Jeffrey (2001): *James Casebere. The Spatial Uncanny*, Milán, Charta, pp. 18, 163, 179; il. color. Solans, Piedad et al. (2003): *Arquitecturas excéntricas* [Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián], San Sebastián, Diputación Foral de Gipúzcoa, pp. 51, 58; il. color. Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 308-309; il. color. Coutinho, Bárbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, pp. 12, 40.

JAMES CASEBERE [P. 189]

Yellow Hallway # 2 Vestíbulo amarillo # 2, 2001

C-print de archivo digital laminado con metacrilato

C-print from a digital file laminated with perspex

120 x 150 cm

Ed. 3/5

Inv. 37223

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Monticello es el nombre de la residencia de Thomas Jefferson, tercer presidente de los Estados Unidos, en Charlottesville, Virginia. Casebere recrea una de las zonas del vestíbulo de la casa.

Monticello is the name of the residence of Thomas Jefferson, third President of the United States, located in Charlottesville, Virginia. Casebere recreates one of the areas in the entrance hall.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Arquitecturas excéntricas», San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, II-2003/IV-2003; «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Frankel, David (03/2002): «Portfolio. James Casebere», *Artforum*, pp. 109-111; il. color. Solans, Piedad et al. (2003): *Arquitecturas excéntricas* [Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián], San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzcoa, pp. 51, 58; il. color. Ruiz de Samaniego, Alberto (2005): *James Casebere*. Oporto, Mimesis, s.p.; il. color. Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, p. 308; il. color. Coutinho, Barbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, pp. 12, 40; il. color.

SUSAN COLLIS [P. 171]

Since I Fell for You + Why We Dream II Desde que me enamoré de ti + Por qué soñamos II, 2007/2009

Madera de nogal, caoba, sicomoro, iroko, arce y peral, albura de nogal, lapislázuli, plata, bronce y hoja de platino/Tejido de algodón y bordado de seda Walnut, sycamore, iroko, maple and pear wood, walnut burl, lapis lazuli, silver, bronze and sheet platinum/Cotton cloth and silk embroidery

22 x 152 x 8 cm Medidas variables Variable dimensions

Inv. 40324

OBSERVACIONES OBSERVATIONS En una entrevista realizada a la artista sobre su obra realizada con motivo de su exposición en la Ikon Gallery de Birmingham en 2010 titulada «Since I Fell for You» comentaba:

Muchos de los materiales que utilizo son muy caros porque su producción es muy difícil; el oro y los diamantes exigen procesos de extracción muy complicados. Muy a menudo se da un proceso de sustitución de lo sobrante con algo que ha costado mucho extraer; a menudo éstos funcionan en el interior de asociaciones particulares, ya sean culturales o poéticas.

Como artista, intento envilecer estas cosas, devaluar estas materias preciosas porque tienen el aspecto de algo totalmente corriente. Me gusta la idea de que el significado bascula hacia adelante y hacia atrás; es valioso, pero no lo parece. Lo es y no lo es... (Susan Collis).

In an interview with the artist on this work made for display at the Ikon Gallery in Birmingham in 2010 and entitled "Since I Fell for You", Collis commented:

A lot of the materials I use are very expensive because they are so hard to produce; gold and diamonds require difficult mining processes. Very often there is a process of replacing the throwaway with something that has been carefully sourced; often these work within particular cultural or poetic associations. As an artist I try to defile those things, to devalue those precious materials because they look like something completely ordinary. I like the idea that meaning is yo-yoing back and forth; it's precious but it doesn't look it. It is and it isn't... (Susan Collis)

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Prince, Nigel; Watkins, Jonathan (2010): *Susan Collis. Since I Fell for You*, Birminham, Ikon Gallery.

JOSÉ PEDRO CROFT [PP. 151-153]

Sin título Untitled, 2003

4 piezas de hierro, cristal y espejos 4 pieces of iron, glass and mirrors

245 x 155 x 125 cm; 225 x 215 x 150 cm; 246 x 277 x 238 cm;

221 x 180 x 200 cm

Obra única Unique work

Inv. 37837

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Lledó, Elena (10/2003): «Notas para después de una inauguración», *Lápiz*, n.º 196, Madrid, Publicaciones de Estética y Pensamiento, p. 44; il. color [Se reproduce el proyecto para el montaje de la obra en la Galería Helga de Alvear Reproduced here is the project for the installation of the work in the Helga de Alvear Gallery]. Coutinho, Barbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, p. 40.

ÁNGELA DE LA CRUZ [P. 103]

Clutter with Wardrobes Revoltijo con armarios, 2004

Tres armarios de madera Three wooden wardrobes

163 x 120 x 85 cm

Inv. 40436

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Al hablar del proceso creativo que hay detrás de este trabajo, la artista comentó:

[...] Una vez vi un armario ropero que tenía exactamente mi altura, y me di cuenta de su potencial. Era como realizar una

representación física y espacial de mí misma: como un ataúd hecho por uno mismo. El uso de la pintura como contenedor me llevó a utilizar contenedores de verdad: armarios roperos y archivadores. Los armarios roperos tenían que ser similares a grandes bolsos que tenían la misma altura y peso que una persona. Como eran más pesados y más voluminosos que los cuadros, el equilibrio era más precario, casi gracioso. (Ángela de la Cruz)

Discussing the creative process behind this work, the artist commented:

[...] I once saw a wardrobe that was exactly my height, and I realised its potential. It was like making a physical and spatial representation of myself: like a coffin made by oneself. The use of paint as a container led me to use real containers: wardrobes and filing cabinets. The wardrobes had to be similar to clutter bags that were of the same height and weight as a person. Since they were heavier and bulkier than the paintings, their equilibrium was more precarious, almost amusing. (Ángela de la Cruz)

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Ángela de la Cruz. Trabalho», Lisboa, Culturgest, II-2006/IV-2006, Miguel Wandschneider [comisario curator]

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Wandschneider, Miguel; Barrett, David; Trevor, Smith (2006): *Ángela de la Cruz. Trabalho. Work*. [Culturgest, Lisboa], Lisboa, Culturgest, pp. 18, 20, 42-43, 45, 146-147, 165, 188-189, 191; il. color [Se reproducen fotografías realizadas por Hugo Glendinning del proceso de creación de la pieza en el taller de la artista Reproduced here are the photographs by Hugo Glendinning of the creation of the work in the artist's studio]. Grau, Carolina (2010): *Ángela de la Cruz. After* [Camden Arts Centre, Londres], Londres, Camden Arts Centre, p. 5.

ÁNGELA DE LA CRUZ [P. 105]

Deflated 19 (Turquoise) Desinflado 19 (turquesa), 2010

Acrílico y óleo sobre tela Acrylic and oil on linen

180 x 153 cm

Inv. 40489

JOSÉ DAMASCENO [P. 39]

Segmento analítico Analytical Segment, 2008

Acrílico sobre hierro Acrylic on iron

5 piezas de diversas medidas 5 elements of different dimensions

Obra única Unique work

Inv. 39859

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Espacios para otra memoria», Cáceres, Palacio de Carvajal, IV-2008, José María Viñuela [comisario curator].

PHILIP-LORCA DiCORCIA [P. 225]

Michael Jensen, 19, Dallas, Texas, \$40, 1990-1992/2002

C-print en papel Fuji Crystal Archive laminado con metacrilato C-print on Fuji Crystal Archive paper laminated with perspex

122 x 178,4 cm

Ed. 1/20

Inv. 38002

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Simpson, Bennett; Tillman, Lynne (2007): *Philip-Lorca diCorcia* [The Institute of Contemporary Art, Boston], Göttingen, Steidl, pp.17-19.

PHILIP-LORCA DiCORCIA [P. 226]

Brent Booth, 21, Des Moines, Iowa, \$30, 1990-1992

C-print en papel Fuji Crystal Archive laminado con metacrilato C-print on Fuji Crystal Archive paper laminated with perspex

122 x 175,2 cm

Ed. 12/20

Inv. 37997

OBSERVACIONES OBSERVATIONS La fotografía pertenece a la serie *Hustlers* realizada por Philip-Lorca diCorcia entre 1990 y 1992, tomadas en una serie de viajes a Los Ángeles, en los alrededores del Santa Monica Boulevard en Hollywood, en un área frecuentada por prostitutas, camellos y drogadictos. Para realizar las fotografías, DiCorcia ofrecía una cantidad de dinero a los modelos que seleccionaba en la calle para posar. El fotógrafo titula las imágenes de esta serie con el nombre del personaje, su edad, el lugar del nacimiento y la cantidad de dinero pagado por la sesión fotográfica.

This photograph belongs to the series *Hustlers* created by Philip-Lorca diCorcia between 1990 and 1992. The images were taken during a series of trips to Los Angeles, specifically the area around Santa Monica Boulevard in Hollywood, which is frequented by prostitutes, drug dealers and addicts. In order to be able to take the photographs, DiCorcia offered money to models that he chose off the street to pose for him. The titles used by the artist refer to the name of the model, his/her age, place of birth and the amount of money paid for the session.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Galassi, Peter (1995): *Philip-Lorca diCorcia*, Nueva York, MoMA, p. 53; il. color. Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 310-313; il. color. Coutinho, Barbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, pp. 10, 12, 41. Simpson, Bennett; Tillman, Lynne (2007): *Philip-Lorca diCorcia* [The Institute of Contemporary Art, Boston], Göttingen, Steidl, pp.17-19, 86, 105; il. color.

PHILIP-LORCA DiCORCIA [P. 227]

Ralf Smith, 21, Ft. Lauderdale, Florida, \$25, 1990-1992

C-print en papel Fuji Crystal Archive laminado con metacrilato C-print on Fuji Crystal Archive paper laminated with perspex

122 x 175,2 cm

Ed. 17/20

Inv. 38000

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/X-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Galassi, Peter (1995): *Philip-Lorca diCorcia*, Nueva York, MoMA, p. 54; il. color. Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, p. 210; il. color. Coutinho, Barbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, pp. 10, 12, 41. Simpson, Bennett; Tillman, Lynne (2007): *Philip-Lorca diCorcia* [The Institute of Contemporary Art, Boston], Göttingen, Steidl, pp.17-19, 87, 105; il. color.

PHILIP-LORCA DiCORCIA [P. 229]

Head #01 Cabeza #01, 2001

C-print en papel Fuji Crystal Archive laminado con metacrilato C-print on Fuji Crystal Archive paper laminated with perspex

121,9 x 152,4 cm

Ed. 10/10

Inv. 37730

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Nancy, Jean-Luc et al. (2003): *Nosotros. PHE03*, Madrid, La Fábrica, s.p.; il. color. Sante, Luc; DiCorcia, Philip-Lorca (2001): *Philip-Lorca diCorcia. Heads*, Göttingen, Steidl. Alierta, César; Brea, José Luis; Fuku, Noriko (2003): *Philip-Lorca diCorcia ¿Cómo nos vemos?*, Madrid, La Fábrica, pp. 8, 44-45, 128; il. color. Simpson, Bennett; Tillman, Lynne (2007): *Philip-Lorca diCorcia* [The Institute of Contemporary Art, Boston], Göttingen, Steidl, pp. 21-22, 106.

STAN DOUGLAS [PP. 164-165]

Journey into Fear Viaje al miedo, 2001

DVD formato 16:9 con sonido estéreo DVD format 16:9 with stereo sound

30 diálogos de 15' 04" 30 dialogues of 15 minutes 4 seconds

452' [duración total] 452 minutes [total duration]

Ed. 4/10

Inv. 37169

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Actriz: Jill Teed; actor: Rob LaBelle; co-guionista: Michael Turner. Otras ediciones de esta obra han sido presentadas en las más importantes exposiciones individuales del artista, destacando las celebradas en la

Serpentine Gallery, Londres y Contemporary Art Gallery, Vancouver (2002); en la Kestner Gesellschaft, Hanóver (2003) y en la retrospectiva sobre su obra celebrada en la Kunstverein Stuttgart en 2008. Se trata de una obra basada en dos largometrajes del mismo título: el *thriller* de ambiente bélico dirigido por Norman Foster en 1942, y el *remake* realizado por Daniel Mann en 1975 en Vancouver. La Segunda Guerra Mundial es el telón de fondo de la versión de 1942, y la crisis del petróleo de 1973, el del *remake* de 1975. Estos dos acontecimientos son significativos en el nuevo proyecto de Stan Douglas, en la medida en que el primero marca el inicio y el segundo un punto más o menos intermedio en la transición del internacionalismo a la globalización: el paso de un mundo en donde el poder es patrimonio de los políticos, a otro en donde las finanzas constituyen el medio dominante de influencia e intercambio. *Journey into Fear* es un viaje sin fin, cíclico. Sin embargo, la comparación con sus dos antecedentes cinematográficos nos permite al menos intuir de qué forma el futuro se hizo historia.

Actress: Jill Teed; actor: Rob LaBelle; co-script writer: Michael Turner. Other editions of this work have been included in the most important exhibitions devoted to the artist, particularly the ones at the Serpentine Gallery, London, and the Contemporary Art Gallery, Vancouver (2002); at the Kestner Gesellschaft, Hanover, in 2003, and in the retrospective on Douglas's work held at the Stuttgart Kunstverein in 2008. This is a work based on two films of the same title: the wartime thriller directed by Norman Foster of 1942, and the remake of 1975 made by Daniel Mann in Vancouver. World War II provides the background for the 1942 version, while the Oil Crisis of 1973 underlies the 1975 remake. These two events are significant to Stan Douglas's project in that the first marks the start and the second a more or less intermediary point in the transition from internationalism to globalisation: the step from a world in which power is held by politicians to one in which the financial markets are the dominant vehicles of influence and exchange. *Journey into Fear* is an endless, cyclical journey. However, a comparison with its two cinematic forerunners allows us to intuit the way that the future became history.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Burnett, Craig (2002): «Stan Douglas. Journey into Fear», *Modern Painters*, Vol. 15, n.º 1, pp. 120-121; il. color. Douglas, Stan (2002): *Stan Douglas. Journey into fear*, Vancouver, Vancouver Art Gallery. Thorne, Matt; Douglas, Stan; Turner, Michel (2002): *Journey into Fear* [Serpentine Gallery, Londres], Londres/Colonia, Serpentine Gallery/Walther König, 166 pp.; il. color. NAVARRO, Mariano (19/09/2002): «Stan Douglas: cine, música y viaje infinito», *El Cultural.es*, Madrid, s.p. [recurso digital/digital source]. Ahrens, Carsten; Görner, Veit (2003): *Stan Douglas. Film-Installationen und Fotografien* [Kestner Gesellschaft, Hanóver], Hanóver, Kestner Gesellschaft,

pp. 18-20, 22-44, 81-86, 95; il. color. Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 408, 410-411; il. color. Coutinho, Barbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, pp. 10, 41. Lütticken, Sven; Monk, Philip (2006): *Incon-solable Memories. Stan Douglas* [Joslyn Art Museum, Omaha y The Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver], Omaha, Joslyn Art Museum, pp. 131-132, 138, 144; il. b/n. Christ, Hans D.; Dressler, Iris (2008): *Stan Douglas. Past Imperfect. Works 1986-2007* [Staatsgalerie Stuttgart/Württembergischer Kunstverein, Stuttgart], Ostfildern, Hatje Cantz, pp. 10, 19, 47, 52, 149, 155-156, 161, 163-170, 204-205, 219; il. color.

STAN DOUGLAS [PP. 162-163]

McLeod's Books, Vancouver, 2006

Laserchrome sobre aluminio Laserchrome on aluminium

130 x 260 cm [imagen image]

173 x 300 cm [papel fotográfico photographic paper]

178 x 305 cm [enmarcada framed]

Ed. 1/7

Inv. 39326

OBSERVACIONES OBSERVATIONS La fotografía fue presentada por primera vez en la exposición «Klatsassin» producida para la Wiener Secession, celebrada en 2006-2007.

This photograph was first shown in the exhibition “Klatsassin” at the Wiener Secession, held in 2006-2007.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «So What? Una selección de la Colección Helga de Alvear», Madrid, II-2009.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Beyn, Ariane; Douglas, Stan (2008): *Stan Douglas. Klatsassin* [Wiener Secession, Viena], Colonia, Walther König. Christ, Hans D.; Dressler, Iris (2008): *Stan Douglas. Past Imperfect. Works 1986-2007* [Staatsgalerie Stuttgart/Württembergischer Kunstverein, Stuttgart], Ostfildern, Hatje Cantz, pp. 25, 223; il. color.

ELMGREEN & DRAGSET [PP. 183-185]

The Brightness of Shady Lives El resplandor de las vidas turbias, 2005

364 C-print en marcos de polipiel blanco y estanterías de madera 364 C-prints in frames made of white imitation

leather and wooden shelving

Dimensiones variables Variable dimensions

Obra única Unique work

Inv. 38852

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Díaz-Guardiola, Javier (22/10/2005): «Entiéndeme tú a mí», *ABC Cultural*, Madrid, p. 36; il. color. Loria, Vivianne; Alvear, Helga de (02/2006): «Entrevista a Helga de Alvear. La colección como reflejo del alma», *Lápiz*, n.º 220, Madrid, Publicaciones de Estética y Pensamiento, pp. 58-60; il. color.

Mayer, Mariano (06/2006): «Elmgrenn & Dragset/Entrevista. La más reina parecía el hetero (tenía unos vaqueros muy sexies)», *Ramona, Revista de artes visuales*, n.º 61, Buenos Aires, p. 82. Giogni, Massimiliano et al. (2008): *Elmgren & Dragset. This Is the First Day of My Life*. Ostfildern, Hatje Cantz, pp. 12-13, 308; il. color.

HANS-PETER FELDMANN [P. 209]

Collage-bild, Schwarz gerahmt Pintura collage, enmarcada en negro Painting collage with black frame, 2002

Collage de fotografías de prensa y madera Collage of press photographs and wood

142,5 x 100 x 4,5 cm [enmarcada framed]

Obra única Unique work

Inv. 37806

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 78-79; il. color. Schube, Inka et al. (2007): *Hans-Peter Feldmann. Buch #9*, Colonia, Walther König, s.p.; il. color.

HANS-PETER FELDMANN [P. 210]

Collage-bild, Schwarz gerahmt Pintura collage, enmarcada en negro Painting collage with black frame, 2002

Collage de fotografías de prensa y madera Collage of press photographs and wood

142,5 x 100 x 4,5 cm [enmarcada framed]

Obra única Unique work

Inv. 37807

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 78, 80; il. color.

HANS-PETER FELDMANN [P. 211]

Collage-bild, Schwarz gerahmt Pintura collage, enmarcada en negro Painting collage with black frame, 2002

Collage de fotografías de prensa y madera Collage of press photographs and wood

142,5 x 100 x 4,5 cm [enmarcada framed]

Obra única Unique work

Inv. 37808

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 78, 81; il. color.

FERNANDA FRAGATEIRO [P. 167]

Não ler 5 No leer 5 Do not read 5, 2008

Acero inoxidable y libros recortados Stainless steel and cut-up books 18 x 60 x 12 cm

Obra única Unique work

Inv. 39717

CARLOS GARAICOA [P. 141]

Noticias recientes (España) Recent News (Spain), 2007

Fotografías b/n laminadas en metacrilato con impactos de

bala de 9 mm Parabellum B/w photographs laminated in perspex with holes from 9mm Parabellum bullets

145 x 220 cm (X 2)

Obra única Unique work

Inv. 39565

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Arquitecturas. 20 trabajos fotográficos en la Colección Helga de Alvear», Cáceres, Archivo Histórico Provincial de Cáceres, IV-2008/V-2008; «Grande Hazaña! Con Muertos! Enfrentamiento y violencias en el arte contemporáneo», Córdoba, Sala Puertanueva, XII-2009/I-2010, Mariano Navarro [comisario curador].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Navarro, Mariano (10/05/2007): «Carlos Garaicoa. Transeúnte por las palabras», en *El Cultural*. es, s.p. [recurso digital digital source]. Navarro, Mariano *et al.* (2010): *Grande Hazaña! Con Muertos! Enfrentamientos y violencias en el arte contemporáneo* [Sala Puertanueva, Córdoba], Córdoba, Diputación de Córdoba.

DAN GRAHAM [P. 47]

Triangular pavilion with one side curved and one side punched aluminium Pabellón triangular con una cara curvada y otra cara de aluminio perforado, 1999

Espejo de dos caras, aluminio perforado y MDF Double-sided mirror, perforated aluminium and MDF

Escultura Sculpture: 80,8 x 80,8 x 95,5 cm

Peana Base: 101,7 x 106,7 x 106,7 cm

Obra única Unique work

Inv. 36032

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Dan Graham creó entre 1995-1996 un pabellón llamado «Parabolic Triangular Pavilion I», construido en Nordhorn (Alemania), que se asemeja a este modelo de 1999, diferenciándose en el ángulo de las dos caras rectas que forman el triángulo, que en el pabellón de 1995-1996 era de 90°

Between 1995 and 1996 Dan Graham created a pavilion called “Parabolic Triangular Pavilion I” in Nordhorn (Germany). This model closely resembles it, differing in the angle of the two straight sides that form the triangle, which is of 90 degrees in the 1995-96 pavilion.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Cáceres, Museo Municipal de Cáceres, IV-2003/VI-2003; «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção», Lisboa, CCB, VI-2006/IX-2006; «Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog», Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III-2009, Zdenek Felix [comisario curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Köttering, Martin; Nachtigäller, Roland (1997): *Dan Graham. Two-way Mirror Pavilions 1989-1996* [Städtische Galerie, Nordhorn; Museum van Hedendaagse Kunst, Gante], Nordhorn, Städtische Galerie, pp. 82-83, 99. Viñuela, José María *et al.* (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 212-213; il. color. Coutinho, Bárbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, p. 39. Falckenberg, Harald; Felix, Zdenek; Rodríguez, Arturo (2010): *Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog* [Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, pp. 19, 159; il. color.

PAUL GRAHAM [P. 231]

Untitled, Spain. Coins on Shelf (from the Series New Europe) Sin título, España. Monedas sobre un estante (de Series New Europe), 1988

C-print sobre papel Kodak Endura C-print on Kodak Endura paper

203 x 152 cm

Ed. 3/3

Inv. 38525

OBSERVACIONES OBSERVATIONS La serie *New Europe* fue realizada entre los años 1988 a 1990 en nueve países, Alemania, Inglaterra, Francia, Italia, España, Bélgica, Suiza, Holanda e Irlanda del Norte.

The series *New Europe* was created between 1988 and 1990 in nine countries: Germany, Great Britain, France, Italy, Spain, Belgium, Switzerland, Holland Northern Ireland.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Wilson, Andrew; Wearing, Gillian; Squiers, Carol (1996): *Paul Graham*, Londres, Phaidon, pp. 84-94, 106, 138-139; il. color. Stahel, Urs (2004): *Paul Graham. New Europe* [Fotomuseum Winterthur], Winterthur, Fotomuseum Winterthur; Londres, Cornerhouse. Stahel, Urs; Saltz, Jerry; Williams, Val (2004): *Paul Graham* [Fundación Telefónica, Madrid], Madrid, Fundación Telefónica, pp. 40, 56-57. Viñuela, José María *et al.* (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 314-315; il. color.

PAUL GRAHAM [P. 232]

Untitled # 54 (Man sitting under tree, Charlotte). American Night Series Sin título # 54 (Hombre sentado bajo un árbol, Charlotte). American Night Series, 2002

C-print en papel Kodak Endura Lightjet sobre Diasec C-print on Kodak Endura Lightjet paper on Diasec

189 x 239 cm

Ed. 3/3

Inv. 39385

OBSERVACIONES OBSERVATIONS La serie *American Night* fue presentada en la P.S.1 Contemporary Art Center en 2003 y está compuesta por sesenta y tres fotografías tomadas entre 1998 y 2002 en diversas localidades a lo largo de Estados Unidos, incluyendo Los Ángeles, Memphis, Detroit, Nueva York y Atlanta.

The *American Night* series was shown at the P.S.1 Contemporary Art Center in 2003. It comprises 63 photographs taken between 1998 and 2002 in different places across the USA, including Los Angeles, Memphis, Detroit, New York and Atlanta.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Graham, Paul (2003): *Paul Graham. American Night*, Göttingen, Steidl Mack, s.p.; il. color, n.º 54.

PAUL GRAHAM [P. 233]

California (Sunny Cup). A Shimmer of Possibility Series I California (Sunny Cup). Un resplandor de posibilidad. Serie I, 2007

Impresión digital de tintas pigmentarias Digital print with pigment inks

100 x 130 cm

Ed. 4/5

Inv. 39688

OBSERVACIONES OBSERVATIONS La serie *A Shimmer of Possibility* consta de una serie de cincuenta fotografías tomadas en diversos lugares de los Estados Unidos entre los años 2004 y 2006. Fue expuesta en el P.S.1 MoMA, Nueva York en 2009 y en el Foam Fotografiemuseum, Ámsterdam en 2010.

The series *A Shimmer of Possibility* consists of 50 photographs taken in different places in the USA between 2004 and 2006. It was shown at the P.S.1, MoMA, New York in 2009 and at the Foam Fotografiemuseum, Amsterdam, in 2010.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Graham, Paul (2007): *Paul Graham. A Shimmer of Possibility*, Göttingen, Steidl Mack, vol. 4; il. color.

CANDIDA HÖFER [P. 157]

NY Carlsberg Glyptotek Copenhagen I, 2000

C-print

207 x 152 cm

Ed. 4/6

Inv. 37488

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Cáceres, Centro Cultural San Jorge, IV-2003/VI-2003; «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Beausse, Pascal; Haudiquet, Annette (2001): *Candida Höfer. Douze. Twelve*, Calais, Musée des Beaux-Arts de Calais, pp. 17, 81; il. color. Viñuela, José María *et al.* (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear*. [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 300-301; il. color.

CANDIDA HÖFER [P. 159]

Villa Medici, Rome I Villa Medici Roma I, 2001

C-print

152 x 152 cm

Ed. 2/6

Inv. 37144

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Contemporary Visions. Photographs and Videos from the Collection of Helga de Alvear», Turku, Wäinö Aaltonen Museum of Art, X-2004/I-2005, Joanna Kurth Päivi Kiiski-Finel [comisaria curator]; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Kruger, Michael (2003): *Candida Höfer. Monographie*, Múnich, Schirmer / Mosel, p. 122; il. color. ELFVING, Taru; Päivi Kiiski-Finel, Joanna Kurth y Alvear, Helga de (2004): *Contemporary Visions. Photographs and videos from the Collection of Helga de Alvear* [Wäinö Aaltonen Museum of Art, Turku], Keuruu, Otavan Kirjapaino Oy, p. 61. ECO, Umberto (2005): *Candida Höfer. Libraries*, Londres, Thames and Hudson, p. 208; il. color. Coutinho, Bárbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, pp. 9, 39.

CRISTINA IGLESIAS [PP. 146-147]

Sin título Untitled, 1993

Hierro y alabastro Iron and alabaster

30 x 310 x 121 cm

Inv. 38807

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Las piezas de hierro y alabastro creadas por Cristina Iglesias en 1993 se presentaron en el Pabellón de España de la XLV Bienal de Venecia (13 de junio-10 de octubre de 1993).

Cristina Iglesias's iron and alabaster pieces created in 1993 were presented in the Spanish Pavilion at the XLV Venice Biennial from 13 June to 10 October 1993.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «XLV Biennale di Venezia», Venecia, Pabellón de España, VI-1993/X-1993; «Espacios deshabitados. Quince autores de la colección Helga de Alvear», Cáceres, Casa de los Condes, IV-2007/V-2007.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY García, Aurora; Valente, José Ángel (1993): *Cristina Iglesias: XLV Bienal de Venecia. Puntos Cardinales del Arte. Pabellón de España*, Barcelona, Ministerio de Asuntos

Exteriores, p. 101. Maderuelo, Javier (1996): *Cristina Iglesias. Cinco proyectos*, Madrid, Fundación Argentaria/Tf. Editores, pp. 43-65; il. color. Giménez, Carmen (1998): *Cristina Iglesias* [Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; The Renaissance Society, Chicago; MNCARS, Madrid, Palacio de Velázquez y Museo Guggenheim, Bilbao], Bilbao, Museo Guggenheim, pp. 51, 146; il. color. Rodríguez, Julián (2007): *Helga de Alvear. Espacios deshabitados / ocultos* [Casa de los Condes y Palacio de Mayoralgá, Cáceres], Cáceres, Junta de Extremadura, p. 19; il. color. Hidalgo García, Miguel Ángel (2008): *La escultura de Cristina Iglesias. Dar cuerpo a lo imaginario* [tesis doctoral dissertation defense], Murcia, Universidad de Murcia, pp. 20-25.

ALFREDO JAAR [PP. 238-239]

Gold in the Morning 1985-2005 Oro por la mañana 1985-2005, 2005
3 fotografías a color en cajas de luz 3 colour photographs in light boxes

Instalación Installation: 56 x 234 x 13 cm

Ed. P.A. 2 Ed. A.P. 2

Inv. 39191

OBSERVACIONES OBSERVATIONS La serie de obras con el título *Gold in the Morning* donde se aborda el tema de las minas de oro a cielo abierto en Serra Pelada, situada en la Amazonia brasileña, se presentaron en la XLII Bienal de Venecia en 1986.

The series entitled *Gold in the Morning*, which looks at the subject of open-cast gold mines in the Serra Pelada in the Brazilian Amazon, was shown at the XLII Venice Biennial in 1986.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Asthon, Dore; Phillips, Patricia; Sokolowski, Thomas W. (1986): *Alfredo Jaar. Gold in the Morning* [XLII, Bienal de Venecia, Venecia], Nueva York, Self Published. VV.AA. (2007): *Colección Norte de Arte Contemporáneo*, Cantabria, Gobierno de Cantabria, p. 163; il. color.

MIKE KELLEY [P. 83]

Battle in the Heavens Batalla en los cielos, 1996

Técnica mixta sobre papel Mixed technique on paper

66 x 51 cm

Inv. 35775

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Contiene la siguiente inscripción en el margen inferior del anverso del dibujo, a lápiz verde: «IRISH- AMERICAN - IDENTITY-POLITICS» With the following inscription at the lower edge of the drawing, in green crayon: “IRISH- AMERICAN - IDENTITY-POLITICS”

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Arte Termita contra Elefante Blanco. Comportamientos actuales del dibujo», Madrid, Fundación ICO, II-2004/IV-2004, Pablo Llorca [comisario curator]; «So What? Una selección de la Colección Helga de Alvear», Madrid, II-2009.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Llorca, Pablo; Stange, Raimar (2004): *Arte Termita contra Elefante Blanco. Comportamientos actuales del dibujo* [Fundación ICO, Madrid], Madrid, Fundación ICO, pp. 10-13, 39, 195; il. color.

MIKE KELLEY [P. 84]

Interpretative Portrait Retrato interpretativo, 1996

Técnica mixta sobre papel Mixed technique on paper

66 x 51 cm

Inv. 35773

OBSERVACIONES OBSERVATIONS En el anverso del dibujo: «IGGY / POP»/Inscribed on the front of the drawing: “IGGY / POP”

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «So What? Una selección de la Colección Helga de Alvear», Madrid, II-2009.

MIKE KELLEY [P. 85]

Handwriting Exercise Ejercicio de escritura manual, 1996

Técnica mixta sobre papel Mixed technique on paper

66 x 51 cm

Inv. 35774

OBSERVACIONES OBSERVATIONS En el anverso del dibujo aparece el siguiente texto:

«mi / mamá / no me dejará»; «TRANCE-CANALIZANDO LA VIRGEN MARIÁ»; «DEMASIADO / HABITUAL: / HACER UNA / INTRODUCCIÓN MÁS DINÁMICA / EN ESTA INCLINACIÓN»; «NO NECESITABA MATAR AL PADRE / YA ESTABA MUERTO / EN ESTE CASO EL FETICHE NO ES UN SUSTITUTO / DEL PENE QUE LE FALTA A LA MADRE - / ES UN SUSTITUTO DE LA VAGINA QUE FALTA»; «RENUNCIÓ A ELLO POR...»; «BURDA TRANSICIÓN»; «ESTE ESPACIO NO ESTÁ BIEN UTILIZADO»; «MI MAMÁ NO ME DEJARÁ / COMPROBAR / EL ÁNGULO / SIMILAR AQUÍ – ABURRIDO»; «ANTI-ŒDIPUS / COÑO».

The following text appears on the front of the drawing:

“my / Mom / won ’t let me”; “TRANCE-CHANNELING THE VIRGIN MARY”; “TOO / REGULAR: / MAKE MORE / DYNAMIC INTRODUCTION / AT THIS SLANT” / “DIDN’T NEED TO KILL THE FATHER / HE WAS ALREADY DEAD / IN THIS CASE THE FETISH ISN ’T A REPLACEMENT / FOR THE MOTHER ’S MISSING PENIS - / IT IS A REPLACEMENT FOR THE MISSING YONI” / “GAVE IT UP FOR..” / “CLUMSY TRANSITION” / “THIS SPACE IS NOT WELL UTILIZED” / “MY MOM WON ’T LET ME / NOTICE / THE SIMILAR / ANGLE HERE – BORING” / “ANTI-ŒDIPUS / PUSSY”.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Arte Termita contra Elefante Blanco. Comportamientos actuales del dibujo», Madrid, Fundación ICO, II-IV-2004, Pablo Llorca [comisario curator]; «So What? Una selección de la Colección Helga de Alvear», Madrid, II-2009.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Llorca, Pablo; Stange, Raimar (2004): *Arte Termita contra Elefante Blanco. Comportamientos actuales del dibujo* [Fundación ICO, Madrid], Madrid, Fundación ICO, pp. 10-13, 39, 195; il. color.

MARTIN KIPPENBERGER [P. 87]

Sin título (Restaurante Arciduca) Untitled (Ristorante Arciduca), 1988

Técnica mixta en papel con membrete del restaurante

Arciduca Mixed technique on paper with the letterhead

of the Arciduca restaurant

30 x 21 cm

Inv. 40194

MARTIN KIPPENBERGER [P. 87]

Sin título (Restaurante Il Padrino) Untitled (Ristorante Il Padrino), 1988

Técnica mixta en papel con membrete del restaurante

Il Padrino Mixed technique on paper with the letterhead

of the Il Padrino restaurant

30 x 21 cm

Inv. 40195

JÜRGEN KLAUKE [P. 113]

Ziggy Stardust, 1974

Fotografías a color sobre papel montado en aluminio

Colour photographs on paper mounted on aluminium

30 x 40 cm (x 6)

31,5 x 41,5 cm (x 6) [enmarcadas framed]

31,5 x 249 cm [medida total total size]

Ed. P.A. I/I Ed. A.P. I/I

Inv. 36718

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Firmado en el reverso de la primera fotografía, con tinta negra: «J. Klauke / 1974 / < Ziggy Stardust > / E. A. (I/I)»

Foto-secuencia de seis imágenes en la que el artista se ha autorretratado realizando acciones gestuales, con el rostro maquillado de blanco y los labios y uñas pintados de rojo púrpura, y moviendo alrededor de su cuerpo una estola de piel. Esta temprana obra de Klauke se relaciona con la estética *Glam*, surgida en la década de los sesenta principalmente del mundo de la música, pero también del el Body Art y la *performance*. El artista ha titulado la foto-secuencia *Ziggy Stardust*, personaje creado por el músico David Bowie alrededor del cual giraron las canciones de su álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, puesto a la venta en 1972. De esta forma Klauke asume el *alter ego* que previamente había asumido el músico, basado en un personaje extraterrestre bisexual de imagen andrógina, que se convierte en mesías/estrella del rock para salvar a la tierra de la destrucción. De esta forma se cuestionaban las condiciones ideológicas de las identidades sexuales rompiendo con los tabúes dominantes. Ejemplo de esta unión y mutua influencia entre artistas y músicos de la época fue cuando en 1974 se celebró en Lucerna la exposición «Transformer. Aspekte der travestie», que incluyó obras de artistas plásticos como el mismo Klauke, Urs Luthi o Andy Warhol, con imágenes de músicos travestidos como Lou Reed o David Bowie.

Signed on the reverse of the first photograph, in black ink: “J. Klauke / 1974 / < Ziggy Stardust > / E. A. (I/I)”

This is a photo-sequence of six images in which the artist has depicted himself undertaking gestural actions, his face covered with white makeup and his lips and nails painted dark red, while passing a fur stole around his body. This early work by Klauke relates to the *Glam* aesthetic that arose in the 1960s in the music world, primarily with Body Art and performance. The artist has given the series the title *Ziggy Stardust* in reference to the

character invented by the musician David Bowie and around which Bowie based the tracks on his album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, which came out in 1972. Klauke thus assumes the alter ego that Bowie had previously assumed in this bisexual, androgynous character who becomes a messiah/rock star in order to save the planet from destruction. Through this device Klauke questions the ideological conditions surrounding sexual identities, breaking with prevailing taboos. An example of this cross-over and mutual influence between artists and musicians of the period was the exhibition “Transformer. Aspekte der travestie”, held in Lucerne in 1974. It included works by visual artists including Klauke himself, Urs Luthi and Andy Warhol, with images of transvestite musicians such as Lou Reed and David Bowie.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Absolute Windstille. Jürgen Klauke - Das Fotografische Werk», Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, III-2001/VII-2001, San Petersburgo, The Russian Museum, IX-2001/X-2001, Hamburgo, Hamburger Kunsthalle, IV-2002/VIII-2002, Peter Weibel [comisario curator]; «Las fronteras del género», Zaragoza, Centro de Historia de Zaragoza, V-2006/VI-2006; «Momentos estelares. La fotografía en el siglo XX», Madrid, Sala de Exposiciones Canal de Isabel II, X-2007/XI-2007, Hans-Michael Koetzle y Oliva María Rubio [comisarios curators]; «Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog», Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III-2009, Zdenek Felix [comisario curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Klauke, Jürgen; Jahn, Hannes (1982): *Jürgen Klauke. Fotosequenzen 1972-1980*. Betzel, s.p.; il. b/n. Weibel, Peter *et al.* (2001): *Absolute Windstille. Jürgen Klauke – Das fotografische Werk* [Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Bonn; Staatlichen Russischen Museum, San Petersburgo y Hamburger Kunsthalle, Hamburgo]; Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, pp. 278-279; il. color. Fend, Mechthild; KOOS, Marianne: (2004): *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der frühen Neuzeit*, Colonia, Böhlau, p. 239. Falckenberg, Harald; Felix, Zdenek; Rodríguez, Arturo (2010): *Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog* [Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, p. 20.

JAC LEIRNER [PP. 114-115]

Nice to meet you (Round) Encantado de concerte (Ronda),

1997

Tarjetas, madera, metacrilato y aluminio Cards, wood,

perspex and aluminium

5 x 160 x 2,5 cm

Inv. 35953

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Olmo, Santiago B. (11/2000): «Jac Leirner», *Lápiz*, n.º 167, Madrid, Publicaciones de Estética y Pensamiento, p. 84.

MARK LOMBARDI [PP. 142-143]

Frank Nugan, Michael Hand and Nugan Hand Ltd. of Sidney. Australia. ca. 1972-80 (8th Version) Frank Nugan, Michael Hand and Nugan Hand Ltd. of Sidney. Australia. Hacia. 1972-80 (8ª versión), 1998

Grafito y lápiz rojo sobre papel Graphite and red pencil on paper

140 x 326 cm

Inv. 38751

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Inscripción hacia el ángulo inferior derecho del anverso, con grafito: «Frank Nugan Michael Hand and Nugan Hand Ltd/ of Sidney. Australia. c. 1972-80 (8th Version) / ML – MLMXCVIII». Incribed towards the lower left corner on the front, in graphite: “Frank Nugan Michael Hand and Nugan Hand Ltd / of Sidney. Australia. c. 1972-80 (8th Version) / ML – MLMXCVIII”.

El artista denomina a estos dibujos como «estructuras narrativas» y en relación a ellos comenta:

Las llamo *Estructuras narrativas* porque cada una de ellas está compuesta de una red de líneas y anotaciones cuyo fin es transmitir una historia, sobre todo de hechos recientes que me interesan, como la quiebra de un gran banco internacional, de una compañía, o de una firma de inversiones. Uno de mis objetivos es explorar la interacción de las fuerzas políticas, sociales y económicas en los asuntos internacionales.

The artist describes these drawings as “narrative structures” and has explained them in the following terms:

I call them *Narratives structures* because each consists of a network of lines and notations which are meant to convey a story, typically about recent events of interest to me, like the collapse of a large international bank, trading company, or investment house. One of my goals is to explore the interaction of political, social and economic forces in contemporary affairs.

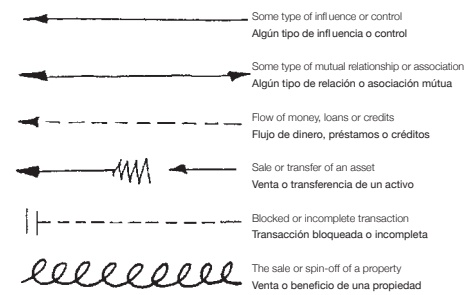
Sobre el tema central de esta «estructura narrativa» señala:

La compañía Nugan Hand Limited de Sidney siempre tuvo el mismo objetivo. Los directivos del banco ayudaban a los australianos ricos a evadir impuestos trasladando sus activos a Hong Kong y Singapur; diseñaban un plan para esconder las fortunas personales de aliados regionales como el Shah de Irán y el Sultán de Brunei, e intentaban introducir armas prohibidas en zonas sometidas a embargos, como Sudáfrica y la Rodésia blanca colonial.

With regard to the central theme of this “narrative structure”, he has commented:

Nugan Hand Limited of Sidney shared much the same mandate. Bank officials helped wealthy Australians evade taxes by shipping their assets to Hong Kong and Singapore; devised a plan for concealing the personal fortunes of regional allies like the Shah of Iran and Sultan of Brunei; and tried to broker prohibited arms into embargoed zones like South Africa and white colonial Rhodesia.

Claves para la lectura de la obra de Lombardi Key points for interpreting Lombardi's work:



EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Mark Lombardi. Global Networks», Ithaca, Herbert F. Johnson Museum of Art, I-2003/III-2003, Cleveland, Museum of Contemporary Art Cleveland, V-2003/VIII-2003, Ann Arbor, Jean Paul Slusser Gallery, IX-2002/X-2003; Nueva York, The Drawing Center, XI-2003/XII-2003, San Francisco, Yerba Buena Center for the Arts, I-2004/IV-2004, Syracuse, Joe and Emily Lowe Art Gallery, IV-2004-VI-2004, Grinnell, Faulconer Gallery, VI-2004/VIII-2004, Toronto, Art Gallery of Ontario, IX-2004/XII-2004, Milwaukee, Milwaukee Art Museum, I-2005/IV-2005, Robert Hobbs [comisario curator]; «Pero dime la verdad», Bilbao, Sala Rekalde, V-2006/VII-2006, Beatriz Herráez [comisaria curator]; «Intocable. El ideal de la transparencia», Valladolid, Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español, VI-2007/XI-2007, Guillaume Désanges y François Piron [comisarios curators]; «Estratos. Proyecto Arte Contemporáneo Murcia», Murcia, Centro Parraga, I-2008/III-2008, Nicolas Bourriaud [comisario curator]; «Frágil», Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, X-2008/I-2009, José María Parreño [comisario curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Hobbs, Robert; Richard, Frances (2003): *Mark Lombardi. Global Networks* [Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca; Museum of Contemporary Art Cleveland, Cleveland; Jean Paul Slusser Gallery, Ann Arbor; The Drawing Center, Nueva York; Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco; Joe and Emily Lowe Art Gallery, Syracuse; Faulconer Gallery, Grinnell; Art Gallery of Ontario, Toronto y Milwaukee Art Museum, Milwaukee], Nueva York, Independent Curators International, pp. 72-75, 120; il. color [n.º cat. 8]; Lombardi, Mark; LIN, Tan (2003): *Mark Lombardi. Preparatory Drawings 1994-2000*. Nueva York, Pierogi, pp. 4-6; Bourriaud, Nicolas et al. (2008): *Estratos. Proyecto Arte Contemporáneo Murcia 2008* [Centro Parraga, Murcia], Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, pp. 141, 146-147, 320; il. color; Parreño, José María; Pardo, José Luis (2008): *Frágil* [Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia], Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, pp. 49, 159-160, 189, 211, 231-232; il. color.

JOÃO LOURO [PP. 206-207]

1 Second in the Story of Crime Un Segundo en la historia del crimen, 2006

Acrílico sobre lienzo y metacrilato Acrylic on canvas and perspex

54 x 65 cm (x 24)

Inv. 39480

OBSERVACIONES OBSERVATIONS En las veinticuatro piezas se leen las inscripciones siguientes: «El magnate de los periódicos William Randolph Hearst/exhibía los horripilantes asesinatos de Theo Durrant en su/San Francisco Examiner mostrando las manos del asesino/en primera página.»; «William Liebscher, Jr., el vendedor de coches de segunda mano de California/ robó bancos durante dieciocho meses hasta que agentes/ del FBI le atraparon en 1957.»; «Sus ropas arrancadas del cuerpo por ciudadanos enfurecidos de/ San José, California, el secuestrador Thurmond fue/ linchado./ 11/26/33.»; «El retrato del legendario Joaquín Murieta por un artista./ el bandido más conocido de California.»; «Charles Mason, el sectario hippie, asaltado por las cámaras/ durante el juicio en el que fue acusado de asesinato masivo en 1970.»; «Charles E. Bolton, más conocido en los caminos/ de California a finales de los años 1870 como el ladrón encapuchado de diligencias./ Black Bart.»; «El caso de la Dalia Negra: los detectives del departamento de policía de Los Ángeles investigan la/ escena del crimen de Norton Avenue, 15 de enero de 1947.»; «De repente decidió asesinar a – Penny Björkland/ mira fijamente al juez de California en 1959 mientras/ está siendo procesada.»; «Conocido como el Acechador Nocturno, adora a Satán y/ desea sentarse a su lado en el Infierno. Su serie de crímenes/ terroríficos en los suburbios de Los Ángeles y San/ Francisco quería demostrar que él es tan/ malvado como Jack, el Destripador.»; «El secuestrador y asesino Edward Hickman en enero/ de 1928, peinándose y admirándose en el espejo en su celda/ de la prisión; un mes después lo colgaron en la prisión de San Quintín.»; «El asesino de California Stephen Nash se jactaba/ de sus innumerables asesinatos de la misma forma que los había confesado/ Panzram.»; «Thomas Eugene Braun el asesino en serie (delante a la izquierda)/ seguido de Leonard Maine momentos después de su arresto/ en 1967.»; «El ladrón de trenes californiano John Sontag (en el centro) yace muerto a los pies de la partida que le perseguía/ y que le disparó haciéndole múltiples agujeros.»; «El jardinero August Norry fue atrapado al azar por/ Penny y asesinado.»; «El doctor Bernard Finch bajo custodia (1960) después de asesinar/ a su esposa.»; «Amos Stricker se burló de su novia Anny Tracy contando/ historias de otras mujeres. Respondió disparando con/ un arma.»; «Burton W. Abbot fue a la cámara de gas, acusado de/ asesinato, a pesar de que él afirmaba que era víctima de una/ estrategia diabólica.»; «El criado Bart Caritativo asesinó por dinero y tierras/ y acabó en la cámara de gas.»; «El proceso estaba empezando cuando/ se encontró una huella de Patricia Krenwinkel en una/ puerta dentro del dormitorio de Sharon Tate.»; «El asesino en serie William Cook bajo custodia de la

policía/ mexicana, Tijuana, 1951.»; «Charles Tex Watson, debido a procedimientos de extradición/ y otras complicaciones legales no/ fue juzgado hasta final del año y también fue declarado/ culpable de asesinato y conspiración para cometer asesinato.»; «La asesina del hacha Winnie Ruth Judd en su juicio en 1932 posó/ de forma teatral para un fotógrafo mientras mostraba una/ mano herida; le dispararon mientras desarmaba a una de/ sus víctimas.»; «En San Francisco, Cordelia Botkin escogió el veneno para/ eliminar a su rival, la esposa de John Dunning, en 1898.»; «Ann Tracy, una mujer despreciada, disparó a su querido y rico/ constructor Amos Stricker de Laguna Beach./ y luego lo enrolló en una manta.»

The 24 pieces have the following inscriptions: “Apprentice newspaper czar William Randolph Hearst/ touted the gruesome murders of Theo Durrant in his/ San Francisco Examiner by showing the killer’s hands/ on the front page.”; “California used car salesman William Liebscher, Jr./ robbed banks on the side for eighteen months until FBI/ agents trapped him in 1957.”; “His clothes torn from his body by enraged citizens of/ San Jose, Calif. kidnapper Thurmond was/ lynched./ 11/26/33.”; “An artist’s rendering of the legendary Joaquín Murieta,/ California’s most notorious bandit.”; “Hippie cultist Charles Mason mugs wildly for cameras/ while being tried for mass murder in 1970.”; “Charles E. Bolton, best known along the California/ trails of the late 1870s as the hooded stage robber,/ Black Bart.”; “The Black Dahlia case: LAPD detectives investigate the/ Norton Avenue crime scene, Jan 15th, 1947.”; “She suddenly decided to murder – Penny Björkland/ stares at the California judge in 1959 while being/ arraigned.”; “Known as the Night Stalker, he worships Satan and/ longs to sit next to him in Hell. His series of horrifying / crimes in the suburbs of Los Angeles and San/ Francisco were meant to show Satan that he is just as/ evil as Jack the Ripper.”; “Kidnapper and murderer Edward Hickman in January, 1928, combing his hair and admiring himself in his jail/ cell; he was hanged at S. Quentin Prison a month later.”; “California slayer Stephen Nash was to brag of his/ countless killings much the same way Panzram had/ confessed.”; “Mass murderer Thomas Eugene Braun (left front)/ followed by Leonard Maine moments after their arrest/ in 1967.”; “California train robber John Sontag (from center) lies dead at the feet of the posse which tracked him down/ and shot him full of holes.”; “Gardener August Norry was picked at random by/ Penny and killed.”; “Doctor Bernard Finch in custody (1960) after murdering/ his wife.”; “Amos Stricker taunted his girlfriend Anny Tracy with/ tales of other woman. Her response came out of the/ end of a gun.”; “Burton W. Abbot went to the gas chamber, convicted of/ murder, even though he claimed he was the victim of a/ diabolical framed-up.”; “Houseboy Bart Caritativo murdered for money and land/ and wound up in the gas chamber.”; “Things started to look up for the prosecution when a/ fingerprint of Patricia Krenwinkel’s was found on a/ door inside of Sharon Tate’s bedroom.”; “Mass murderer William Cook in custody of Mexican/ police, Tijuana, 1951.”; “Charles “Tex” Watson, because of extradition/ proceedings and other legal complications did not/ stand trial until

later in the year and was also found/guilty of murder and conspiracy to commit murder.”; “Axe murderer Winnie Ruth Judd at her 1932 trial posed /dramatically for a cameramen while exhibiting a /wounded hand; she was shot while disarming one of /her victims.”; “San Francisco’s Cordelia Botkin chose poison to /eliminate her rival, John Dunning’s wife, in 1898.”; “A woman scorned, Ann Tracy shot her beloved, wealthy /building contractor Amos Stricker of Laguna Beach, /and then bundled him in a blanket.”

JORGE MACCHI [P. 49]

Vanishing Point Punto de fuga, 2005

Paredes con acrílico sobre papel y caja de madera con 10 rodillos Walls with acrylic on paper and wooden box with 10 rolling pins

400 x 400 x 250 cm [medidas mínimas de instalación minimum dimensions of the installation]

76 x 100 x 20 cm [caja de madera wooden box]

Ed. 2/4

Inv. 39157

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Espacio interior», Madrid, Sala de Exposiciones Alcalá, 31, VI-2006/VII-2006.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY VV.AA. (2006): *Espacio interior = Inner Space*, Madrid, Consejería de Cultura y Turismo, pp. 62-63, il. color; Pérez Barreiro, Gabriel (2007): *Jorge Macchi. Anatomía de la melancolía* [Santander Cultural, Porto Alegre], Porto Alegre, Santander Cultural / Bienal de Mercosur; VV.AA (2011): *All of This and Nothing*, Los Ángeles, Hammer Museum.

GORDON MATTA-CLARK [P. 127]

Untitled (Energy Tree) Sin título (árbol de energía), 1972-1973

Lápiz, tinta negra, rotuladores y crayón sobre papel

Pencil, black ink, felt-tip pens and crayon on paper

57,1 x 72,2 cm

Inv. 35492

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Gordon Matta-Clark. A Retrospective», Chicago, Museum of Contemporary Art, V-1985/VIII-1985, Mary Jane Jacob [comisaria curator]; «Reorganizing Structure by Drawing through it. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark», Viena, Generali Foundation, V-1997/VIII-1997, Sabine Breitweiser [comisaria curator]; «Gordon Matta-Clark», Madrid, MNCARS, VII-2006/IX-2006, Gloria Moure [comisaria curator]; «Speed 2. La velocidad de las máquinas», Valencia, IVAM, II-2007/VII-2007, Marga Paz [comisaria curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Jacob, Mary Jane; Pincus-Witten, Robert; Simon, Joan (1985): *Gordon Matta-Clark. A Retrospective* [Museum of Contemporary Art, Chicago], Chicago, Museum of Contemporary Art, Chicago, pp. 125, 131; il. color. [n.º cat. 131]; Breitweiser, Sabine; Lee, Pamela M.; Fend, Peter (1997): *Reorganizing Structure by Drawing through it. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark* [Generali Foundation, Viena],

Colonia, Walther König, pp. 94, 101; il. color [n.º cat. 090]; Moure, Gloria *et al.* (2006): *Gordon Matta-Clark* [MNCARS, Madrid], Madrid MNCARS, pp. 101, 421; il. color. Paz, Marga; Marchán Fiz, Simón (2007): *Speed 2* [IVAM, Valencia], Madrid, IVAM, pp. 120; il. color.

GORDON MATTA-CLARK [P. 127]

Untitled (Energy Tree) Sin título (árbol de energía), 1972-1973

Lápiz, tinta negra y rotuladores sobre papel Pencil, black ink

and felt-tip pens on paper

55 x 55 cm

Inv. 35493

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Gordon Matta-Clark. A Retrospective», Chicago, Museum of Contemporary Art, V-1985/VIII-1985, Mary Jane Jacob [comisaria curator]; «Reorganizing Structure by Drawing through it. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark», Viena, Generali Foundation, V-1997/VIII-1997, Sabine Breitweiser [comisaria curator]; «Gordon Matta-Clark», Madrid, MNCARS, VII-2006/IX-2006, Gloria Moure [comisaria curator]; «Speed 2. La velocidad de las máquinas», Valencia, IVAM, II-2007/VII-2007, Marga Paz [comisaria curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Jacob, Mary Jane; Pincus-Witten, Robert; Simon, Joan (1985): *Gordon Matta-Clark. A Retrospective* [Museum of Contemporary Art, Chicago], Chicago, Museum of Contemporary Art, Chicago, pp. 125, 127; il. color. [n.º cat. 127]; Breitweiser, Sabine; Lee, Pamela M.; Fend, Peter (1997): *Reorganizing Structure by Drawing through it. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark* [Generali Foundation, Viena], Colonia, Walther König, pp. 22, 96, 107; il. color y b/n. [n.º cat. 110]; Moure, Gloria *et al.* (2006): *Gordon Matta-Clark* [MNCARS, Madrid], Madrid MNCARS, pp. 100, 421; il. color; Paz, Marga; Marchán Fiz, Simón (2007): *Speed 2* [IVAM, Valencia], Madrid, IVAM, pp. 121; il. color.

GORDON MATTA-CLARK [P. 128]

Splitting Partición, 1974

Collage de 2 fotografías a color sobre cartón Collage of 2

colour photographs on card

24,4 x 10,6 cm [collage]

Obra única Unique work

Inv. 36490

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Gordon Matta-Clark», Madrid, MNCARS, VII-2006/IX-2006, Gloria Moure [comisaria curator]; «Speed 2. La velocidad de las máquinas», Valencia, IVAM, II-2007/VII-2007, Marga Paz [comisaria curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Jacob, Mary Jane; Pincus-Witten, Robert; Simon, Joan (1985): *Gordon Matta-Clark. A Retrospective* [Museum of Contemporary Art, Chicago], Chicago, Museum of Contemporary Art, Chicago, pp. 68-73; Diserens, Corinne *et al.* (1993): *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM, pp. 194-209; Corbeira, Darío (2000): *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon*

Matta-Clark. Salamanca, Universidad de Salamanca, p. 138; Crow, Thomas; Kravagna, Christian; Kirshner, Judith Russi (2003): *Gordon Matta-Clark*. Nueva York, Phaidon, pp. 74-85; MOURE, Gloria *et al.* (2006): *Gordon Matta-Clark* [MNCARS, Madrid], Madrid MNCARS, pp. 160, 424; il. color; PAZ, Marga; Marchán Fiz, Simón (2007): *Speed 2* [IVAM, Valencia], Madrid, IVAM, pp. 123; il. color.

GORDON MATTA-CLARK [P. 128]

Splitting Partición, 1974

Collage de 2 fotografías a color sobre cartón Collage of 2

colour photographs on cardboard

19 x 16 cm [collage]

45,7 x 34,5 cm [enmarcada framed]

Obra única Unique work

Inv. 36491

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Paisajes contemporáneos. Colección Helga de Alvear», Barcelona, Fundació Foto Colectania, I-2002/III-2002, Lola Garrido Armendáriz [comisaria curator]; «Seducidos por el accidente», A Coruña, Fundación Luis Seoane, III-2005/VI-2005; «Gordon Matta-Clark», Madrid, MNCARS, VII-2006/IX-2006, Gloria Moure [comisaria curator]; «Speed 2. La velocidad de las máquinas», Valencia, IVAM, II-2007/VII-2007, Marga Paz [comisaria curator]; «Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog»; Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III-2009, Felix Zdenek [comisario curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Jacob, Mary Jane; Pincus-Witten, Robert; Simon, Joan (1985): *Gordon Matta-Clark. A Retrospective* [Museum of Contemporary Art, Chicago], Chicago, Museum of Contemporary Art, pp. 68-73; Diserens, Corinne *et al.* (1993): *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM, pp. 194-209; Corbeira, Darío (2000): *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca, Universidad de Salamanca, p. 138; Peri Rossi, Cristina; Paz, Marga (2002): *Paisajes contemporáneos. Colección Helga de Alvear* [Fundació Foto Colectania, Barcelona], Barcelona, Fundació Foto Colectania, p. 82; il. color; Crow, Thomas; Kravagna, Christian; Kirshner, Judith Russi (2003): *Gordon Matta-Clark*. Nueva York, Phaidon, pp. 74-85; Barro, David; Ledo, Agar [Eds.] (2005): *Seducidos por el accidente* [Fundación Luis Seoane, A Coruña], A Coruña, Fundación Luis Seoane, p.99; il. color; Moure, Gloria *et al.* (2006): *Gordon Matta-Clark* [MNCARS, Madrid], Madrid MNCARS, pp. 156, 424; il. color; Paz, Marga; Marchán Fiz, Simón (2007): *Speed 2* [IVAM, Valencia], Valencia, IVAM, pp. 122-123; il. color; Falckenberg, Harald; Felix, Zdenek; Rodríguez, Arturo (2010): *Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog* [Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, p. 120; il. color.

GORDON MATTA-CLARK [P. 129]

Splitting Partición, 1974

Collage de 3 fotografías a color sobre cartón Collage of 3

colour photographs on cardboard

30,5 x 11,8 cm [collage]

Obra única Unique work

Inv. 35490

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Foto-collage de la intervención *Cutting* denominada *Splitting* (partición). En la primavera de 1974, en una casa unifamiliar que iba a ser demolida propiedad del marido de Holly Salomon, situada en la 332 Humphrey Street, Englewood, en un barrio en fase de renovación urbana, el artista realiza un corte atravesando todas las superficies estructurales, partiendo la casa por la mitad. Posteriormente, rebaja la cimentación de uno de los lados para que la hendidura se abra en ángulo, permitiendo la penetración de la luz y transformando tanto los espacios interiores como la visión exterior del edificio. Las fotografías tomadas por el artista no documentan simplemente la intervención sino que forman parte del proceso de la misma, creando con estos foto-collage un paso más hacia la deconstrucción espacial y arquitectónica, mediante las dislocaciones y los ángulos de visión imposibles. En el caso de este foto-collage, formado por tres fotografías colocadas verticalmente, reconstruye cómo la hendidura atraviesa del suelo al techo de la vivienda y cómo la misma crea un fuerte contraste de luz transformando las unidades habitacionales de la casa.

Sobre esta misma intervención, la 98 Greene Street Loft Press publicó un libro con fotografías en b/n.

Splitting is a photo-collage of the intervention *Cutting*. In the spring of 1974, in a house that was about to be demolished and which belonged to Holly Salomon's husband, located on 332 Humphrey Street, Englewood, in an area about to be improved, Matta-Clark cut through all the structural surfaces of the house, splitting it in two. He later uncovered the foundations of one of the sides so that the split opened up at an angle, letting the light in and transforming both the interior spaces and the view of the inside. The photographs taken by the artist do not simply document the intervention but are part of its process, through which this photo-collage becomes a further step in the spatial and architectural deconstruction achieved through dislocations and impossible angles of vision. The present work, which consists of three photographs positioned vertically, reconstructs the way that the split ran from the floor to the ceiling of the house and how it created a powerful contrast of light, transforming the different rooms inside.

A book with b/w photograph was published on this intervention by 98 Green Street Loft Press.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Gordon Matta-Clark», Madrid, MNCARS, VII-2006/IX-2006, Gloria Moure [comisaria curator]; «Speed 2. La velocidad de las máquinas», Valencia, IVAM, II-2007/VII-2007, Marga Paz [comisaria curator]; «Helga de

Alvear und Harald Falckenberg in Dialog», Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III 2008-2009, Zdenek Felix [comisario curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Jacob, Mary Jane; Pincus-Witten, Robert; Simon, Joan (1985): *Gordon Matta-Clark. A Retrospective* [Museum of Contemporary Art, Chicago], Chicago, Museum of Contemporary Art, pp. 68-73; Diserens, Corinne *et al.* (1993): *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM, pp. 194-209; Corbeira, Darío (2000): *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca, Universidad de Salamanca, p. 138; CROW, Thomas; Kravagna, Christian; Kirshner, Judith Russi (2003): *Gordon Matta-Clark*. Nueva York, Phaidon, pp. 74-85; Moure, Gloria *et al.* (2006): *Gordon Matta-Clark* [MNCARS, Madrid], Madrid MNCARS, pp. 159, 424; il. color; Jarque, Vicente (08/2006-09/2006): «La arquitectura y la danza», *Arte y Parte*, n.º 64, Madrid, pp. 53-54; il. color; PAZ, Marga; Marchán Fiz, Simón (2007): *Speed 2* [IVAM, Valencia], Madrid, IVAM, p. 122; il. color; Falckenberg, Harald; Felix, Zdenek; Rodríguez, Arturo (2010): *Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog* [Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, p. 121; il. color.

GORDON MATTA-CLARK [P. 129]

Splitting Partición, 1974

Collage de 2 fotografías a color sobre cartón Collage of 2 colour photographs on cardboard
15,6 x 12,5 cm [collage]
37,5 x 32,5 cm [enmarcada framed]
Obra única Unique work
Inv. 35491

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Paisajes contemporáneos. Colección Helga de Alvear», Barcelona, Fundació Foto Colectania, I-2002/III-2002, Lola Garrido Armendáriz [comisaria curator]; «Gordon Matta-Clark», Madrid, MNCARS, VII-2006/IX-2006, Gloria Moure [comisaria curator]; «Speed 2. La velocidad de las máquinas», Valencia, IVAM, II-2007/VII-2007, Marga Paz [comisaria curator]; «Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog», Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III-2009, Felix Zdenek [comisario curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Jacob, Mary Jane; Pincus-Witten, Robert; Simon, Joan (1985): *Gordon Matta-Clark. A Retrospective* [Museum of Contemporary Art, Chicago], Chicago, Museum of Contemporary Art, pp. 68-73; Diserens, Corinne *et al.* (1993): *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM, pp. 194-209; Corbeira, Darío (2000): *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca, Universidad de Salamanca, p. 138; Peri Rossi, Cristina; Paz, Marga (2002): *Paisajes contemporáneos. Colección Helga de Alvear* [Fundació Foto Colectania, Barcelona], Barcelona, Fundació Foto Colectania, p. 83; il. color; CROW, Thomas; Kravagna, Christian; Kirshner, Judith Russi

(2003): *Gordon Matta-Clark*. Nueva York, Phaidon, pp. 74-85; Moure, Gloria *et al.* (2006): *Gordon Matta-Clark* [MNCARS, Madrid], Madrid MNCARS, pp. 158, 424; il. color; Paz, Marga; Marchán Fiz, Simón (2007): *Speed 2* [IVAM, Valencia], Madrid, IVAM, p. 124; il. color; Falckenberg, Harald; Felix, Zdenek; Rodríguez, Arturo (2010): *Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog* [Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, p. 121; il. color.

GORDON MATTA-CLARK [P. 130]

Day's End El final del día, 1975

Cibachrome
40,5 x 51 cm
Edición de 3 Edition of 3
Inv. 35170

OBSERVACIONES OBSERVATIONS En esta fotografía se muestra el *Cutting* realizado en 1975, en el muelle 52 de la ciudad de Nueva York, en la ribera del río Hudson, que se encontraba en estado de abandono. El propio artista describe así su intervención en este edificio:

Los cortes iniciales se hicieron en el suelo del muelle, cruzando el centro y formando un canal que se llenaba con la marea [...]. Una apertura en forma de vela da acceso al río. Una forma similar en el tejado, directamente encima de este canal, permite la entrada de un haz de luz que traza un arco sobre el suelo hasta ser captado por la ranura llena de agua, al mediodía. Durante la tarde el sol entra por un rosetón, semejante a un ojo de gato, situado en la pared oeste. Primero un haz fino y luego una forma definida de luz continua entrando lentamente en el muelle hasta iluminarlo por completo al atardecer [...]. El agua y el sol se mueven constantemente en el muelle durante el día en lo que yo creo ver como un parque interior, un templo de sol y agua.

This photograph is of *Cutting*, an intervention carried out in 1975 on the abandoned Wharf 52 on the Hudson River, New York. The artist described the action that he carried out:

The initial cuts were made on the floor of the wharf, crossing the centre and forming a canal that filled up with the tide [...]. An opening in the form of a sail led into the river. A similar shape was cut into the roof, directly above this canal, allowed a beam of light to enter that created an arch over the ground and touched the channel filled with water at midday. During the afternoon the sun entered via a rose window like a cat's eye on the west wall. First a thin beam, then a defined form of light continued to enter the wharf slowly until by dusk it had completely filled it. The water and sun constantly moved across the wharf during the day in what I see as an interior park, a temple of sun and water.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Gordon Matta-Clark», Madrid, MNCARS, VII-2006/IX-2006, Gloria Moure [comisaria curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Fuentes Feo, Javier (1999): «Gordon Matta-Clark. Espacios vitales-Espacios de la memoria», *Címal Arte Internacional*, n.º 51, Valencia, pp. 69-72; il. color; Moure, Gloria *et al.* (2006): *Gordon Matta-Clark* [MNCARS, Madrid], Madrid, MNCARS, pp. 208, 425; il. color; Corbeira, Darío (01/07/2006): «Matta Clark, el artista destructor», *El País, Suplemento Babelia*, Madrid, p. 17; il. color; Jarque, Vicente (08/2006-09/2006): «La arquitectura y la danza», *Arte y Parte*, Madrid, n.º 64, Madrid, p. 55; il. color.

GORDON MATTA-CLARK [P. 132]

Study for a Cut Drawing Estudio para un corte oblicuo,

1975-1976
Lápiz sobre papel Pencil on paper
72,1 x 98,3 cm
Inv. 34384

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Reorganizing Structure by Drawing through it. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark», Viena, Generali Foundation, V-1997/VIII-1997, Sabine Breitweiser [comisaria curator]; «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Gordon Matta-Clark», Madrid, MNCARS, VII-2006/IX-2006, Gloria Moure [comisaria curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Breitweiser, Sabine; Lee, Pamela M.; Fend, Peter (1997): *Reorganizing Structure by Drawing through it. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark* [Generali Foundation, Viena], Colonia, Walther König, pp. 159, 177; il. color [n.º cat. 453]; Viñuela, José María *et al.* (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 74-75; il. Color; Moure, Gloria *et al.* (2006): *Gordon Matta-Clark* [MNCARS, Madrid], Madrid MNCARS, pp. 200, 425; il. color.

GORDON MATTA-CLARK [P. 132]

Cut Drawing Corte oblicuo, 1975-1976

Lápiz y tinta negra sobre papel recortado Pencil and black ink on cut paper
72,1 x 98,3 cm
Inv. 34387

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Reorganizing Structure by Drawing through it. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark», Viena, Generali Foundation, V-1997/VIII-1997, Sabine Breitweiser [comisaria curator]; «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Gordon Matta-Clark», Madrid, MNCARS, VII-2006/IX-2006, Gloria Moure [comisaria curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Breitweiser, Sabine; Lee, Pamela M.; Fend, Peter (1997): *Reorganizing Structure by Drawing through it. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark* [Generali Foundation, Viena], Colonia, Walther König, pp. 159, 177; il. color [n.º cat. 451]; Viñuela, José María *et al.* (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 74, 76; il. Color; Moure, Gloria *et al.* (2006): *Gordon Matta-Clark* [MNCARS, Madrid], Madrid, MNCARS, pp. 200, 425; il. color.

GORDON MATTA-CLARK [P. 133]

Cut Drawing Corte oblicuo, 1975-1976

Lápiz sobre papel recortado Pencil on cut paper
72,1 x 98,3 cm
Inv. 34386

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Reorganizing Structure by Drawing through it. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark», Viena, Generali Foundation, V-1997/VIII-1997, Sabine Breitweiser [comisaria curator]; «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Gordon Matta-Clark», Madrid, MNCARS, VII-2006/IX-2006, Gloria Moure [comisaria curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Breitweiser, Sabine; Lee, Pamela M.; Fend, Peter (1997): *Reorganizing Structure by Drawing through it. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark* [Generali Foundation, Viena], Colonia, Walther König, pp. 159, 177; il. color [n.º cat. 452]; Viñuela, José María *et al.* (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 74, 76; il. Color; Moure, Gloria *et al.* (2006): *Gordon Matta-Clark* [MNCARS, Madrid], Madrid MNCARS, pp. 201, 425; il. color.

GORDON MATTA-CLARK [P. 133]

Cut Drawing Corte oblicuo, 1975-1976

Lápiz sobre papel recortado Pencil on cut paper
72,1 x 98,3 cm
Inv. 34389

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Reorganizing Structure by Drawing through it. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark», Viena, Generali Foundation, V-1997/VIII-1997, Sabine Breitweiser [comisaria curator]; «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Gordon Matta-Clark», Madrid, MNCARS, VII-2006/IX-2006, Gloria Moure [comisaria curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Breitweiser, Sabine; Lee, Pamela M.; Fend, Peter (1997): *Reorganizing Structure by Drawing through it. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark* [Generali Foundation, Viena], Colonia, Walther König, pp. 159, 177; il. color [n.º cat. 454]; Viñuela, José María *et al.* (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 74, 76; il. color; Moure, Gloria *et al.* (2006): *Gordon Matta-Clark* [MNCARS, Madrid], Madrid, MNCARS, pp. 201, 425; il. color.

GORDON MATTA-CLARK [P. 132]

Cut Drawing Corte oblicua, 1975-1976

Lápiz sobre papel recortado Pencil on cut paper

71,8 x 97,8 cm

Inv. 34385

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Reorganizing Structure by Drawing through it. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark», Viena, Generali Foundation, V-1997/VIII-1997, Sabine Breitweiser [comisaria curadora]; «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Gordon Matta-Clark», Madrid, MNCARS, VII-2006/IX-2006, Gloria Moure [comisaria curadora].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Breitweiser, Sabine; Lee, Pamela M.; Fend, Peter (1997): *Reorganizing Structure by Drawing through it. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark* [Generali Foundation, Viena], Colonia, Walther König, pp. 159, 177; il. color [n.º cat. 455]; Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 74, 75; il. color; Moure, Gloria et al. (2006): *Gordon Matta-Clark* [MNCARS, Madrid], Madrid, MNCARS, pp. 201, 425; il. color.

GORDON MATTA-CLARK [P. 133]

Wall Incision / Cut Drawing Pad Incisión en la pared/Bloc de cortes oblicuos, 1975-1976

Lápiz sobre papeles recortados Pencil on pieces of cut paper

72,5 x 97,5 x 2,3 cm

Inv. 34388

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Reorganizing Structure by Drawing through it. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark», Viena, Generali Foundation, V-1997/VIII-1997, Sabine Breitweiser [comisaria curadora]; «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Gordon Matta-Clark», Madrid, MNCARS, VII-2006/IX-2006, Gloria Moure [comisaria curadora].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Diserens, Corinne et al. (1993): *Gordon Matta-Clark* [IVAM, Valencia], Valencia, IVAM, p. 269; il. color; Breitweiser, Sabine; Lee, Pamela M.; Fend, Peter (1997): *Reorganizing Structure by Drawing through it. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark* [Generali Foundation, Viena], Colonia, Walther König, pp. 159, 176; il. color [n.º cat. 449]; Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 74, 77; il. color; Moure, Gloria et al. (2006): *Gordon Matta-Clark* [MNCARS, Madrid], Madrid, MNCARS, pp. 201, 425; il. color.

GORDON MATTA-CLARK [P. 131]

Proposal Rooftop cutting for Düsseldorf Propuesta de corte de tejado para Düsseldorf, 1977

2 Fotografías b/n con cortes 2 b/w photographs with cuts

18,5 x 23,5 cm (x 2)

29,5 x 36 cm (x 2) [enmarcada framed]

Obra única Unique work

Inv. 34117

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Díptico fotográfico en el que Gordon Matta-Clark presenta uno de los proyectos que no llegó a realizar para la Documenta 6. En ellas nos muestra la antigua factoría Henschel en Düsseldorf que extrañamente había sobrevivido a los bombardeos aliados durante la II Guerra Mundial, siendo una de las principales compañías armamentísticas alemanas durante el conflicto. El proyecto consistía en cortar del edificio un entramado de tejado, de un tamaño de 20 x 4 metros, y ponerlo intacto en el Auepark de Kassel a modo de puente de cristal sobre uno de sus arroyos. Para mostrar el proyecto, el artista ha recortado sobre las vistas de la fábrica (del exterior y del interior) el fragmento de cubierta que se hubiese transportado.

This is a photographic diptych in which Gordon Matta-Clark presents one of the projects that he ultimately did not produce for Documenta 6. The photographs show the old Henschel Factory in Düsseldorf, which had surprisingly survived the Allied bombings of World War II given that Henschel was one of the principal German arms manufacturers during the War. The project consisted of cutting a piece measuring 20 x 4 metres out of the building's roof and installing it intact in the Auepark in Kassel in the manner of a glass bridge over one of the park's streams. To show the project here, Matta-Clark has cut out the shape of the piece of roof that would have been transported over views of the interior and exterior of the factory.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Luz y fotografía en la Colección Helga de Alvear», Pamplona-Iruña, Sala de Armas la Ciudadela, II-1998/III-1998; Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, V-1998/VI-1998, Armando Montesinos [comisario curador]; «Arquitectura de colección», Madrid, Sala de Exposiciones del Ministerio de Fomento, V-2000/VI-2000, José Manuel Álvarez Enjuto [comisario curador]; «Paisajes contemporáneos. Colección Helga de Alvear», Barcelona, Fundació Foto Colectania, I-2002/III-2002, Lola Garrido Armendáriz [comisaria curadora]; «Gordon Matta-Clark», Madrid, MNCARS, VII-2006/X-2006, Gloria Moure [comisaria curadora]; «Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog», Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III-2009, Felix Zdenek [comisario curador].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Diserens, Corinne et al. (1993): *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM, pp. 274-282; il. b/n; Alvear, Helga de; Navarro, Mariano (1998): *Luz y fotografía en la Colección Helga de Alvear* [Sala de Armas de la Ciudadela, Pamplona-Iruña y Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria], Vitoria, Fundación

Caja Vital Kutxa, pp. 30-31; il. b/n; Álvarez Enjuto, José Manuel (2000): *Arquitectura de colección* [Sala de Exposiciones del Ministerio de Fomento, Madrid], Madrid, Ministerio de Fomento, pp. 30-31; il. b/n; Peri Rossi, Cristina; Paz, Marga (2002): *Paisajes contemporáneos. Colección Helga de Alvear* [Fundació Foto Colectania, Barcelona], Barcelona, Fundació Foto Colectania, pp. 80-81; il. b/n; Moure, Gloria et al. (2006): *Gordon Matta-Clark* [MNCARS, Madrid], Madrid, MNCARS, pp. 118-119, 426; il. b/n; Falckenberg, Harald; Felix, Zdenek; Rodríguez, Arturo (2010): *Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog* [Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, pp. 17; il. color.

GORDON MATTA-CLARK [P. 134]

Office Baroque, 1977

Cibachrome

101,5 x 76 cm [enmarcada framed]

Ed. 3/3

Inv. 35174

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Luz y fotografía en la Colección Helga de Alvear», Pamplona-Iruña, Sala de Armas de la Ciudadela, II-1998/III-1998; Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, V-1998/VI-1998, Armando Montesinos [comisario curador]; «Arquitectura de colección», Madrid, Sala de Exposiciones del Ministerio de Fomento, V-2000/VI-2000, José Manuel Álvarez Enjuto [comisario curador]; «Gordon Matta-Clark», Madrid, MNCARS, VII-2006/IX-2006, Gloria Moure [comisaria curadora].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Jacob, Mary Jane; Pincus-Witten, Robert; Simon, Joan (1985): *Gordon Matta-Clark. A Retrospective* [Museum of Contemporary Art, Chicago], Chicago, Museum of Contemporary Art, pp. 102, 108; il. color; Diserens, Corinne et al. (1993): *Gordon Matta-Clark* [IVAM, Valencia], Valencia, IVAM, p. 300; il. color; Alvear, Helga de; Navarro, Mariano (1998): *Luz y fotografía en la Colección Helga de Alvear* [Sala de Armas de la Ciudadela, Pamplona-Iruña y Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria], Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa, pp. 65; il. color; Álvarez Enjuto, José Manuel (2000): *Arquitectura de colección* [Sala de Exposiciones del Ministerio de Fomento, Madrid], Madrid, Ministerio de Fomento, pp. 28-29; il. color; Company, David (2003): *Art and Photography*, Londres, Phaidon, pp. 98-99; il. color; Crow, Thomas; Kravagna, Christian; Kirshner, Judith Rusi (2003): *Gordon Matta-Clark*, Nueva York, Phaidon, p. 144; il. color; Moure, Gloria et al. (2006): *Gordon Matta-Clark* [MNCARS, Madrid], Madrid, MNCARS, pp. 238-239, 426-427; il. color; SUSSMAN, Elisabeth et al. (2007): *Gordon Matta-Clark: «You are the Measure»* [Whitney Museum of American Art, Nueva York; The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles], Nueva York / New Haven, Whitney Museum of American Art, Yale University Press, pp. 180-181, 198; il. color.

GORDON MATTA-CLARK [P. 135]

Office Baroque, 1977

Cibachrome

76,5 x 102 cm [enmarcada framed]

Ed. 1/2

Inv. 35172

OBSERVACIONES OBSERVATIONS La fotografía muestra el *cutting* realizado en 1977 en la ciudad de Amberes, en un edificio comercial de la compañía MP-Omega N.V., situado en una de las zonas más populares de la ciudad, el Steen. En un principio el artista tenía previsto realizar la intervención en el exterior del edificio, cortando un cuarto de esfera en una de las esquinas de la fachada, pero finalmente solo se le permitió trabajar en el interior del edificio. Utilizó sus cinco plantas y el tejado, realizando cortes en las estructuras, usando dos arcos de circunferencia que modulaban el espacio según variaba el tamaño y la forma de las salas del edificio. En septiembre de 1977 el Internationaal Cultureel Centrum dirigido por Florent Bex, organizó una exposición con los cortes y fotografías de *Office Baroque*.

This photograph depicts the "cutting" carried out in 1977 in the city of Antwerp, in an office building belonging to the company MP-Omega N.V., located in the Steen, one of the city's most popular quarters. The initial idea was to carry out the intervention on the exterior of the building, cutting a quarter of a sphere into one of the corners of the façade, but in the end permission was only given to work inside it. Matta-Clark used its five floors and the roof, making cuts in its structure using two circular arcs that modified the space according to the way the size and shapes of the rooms varied within the building. In September 1977 the Internationaal Cultureel Centrum, directed by Florent Bex, organised an exhibition on the cuts and photographs of *Office Baroque*.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Gordon Matta-Clark», Madrid, MNCARS, VII-2006/IX-2006, Gloria Moure [comisaria curadora]; «Arquitecturas. 20 trabajos fotográficos en la Colección Helga de Alvear», Cáceres, Archivo Histórico Provincial de Cáceres, IV-2008/V-2008.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Moure, Gloria et al. (2006): *Gordon Matta-Clark* [MNCARS, Madrid], Madrid, MNCARS, pp. 236, 427; il. color.

GORDON MATTA-CLARK [PP. 136-137]

Reality Properties: Fake Estates, "Maspeth Lawn", Block 2366, Lot 241 Propiedades reales: falsos bienes, «Maspeth Lawn», bloque 2366, lote 241, 1978

Collage con fotografías b/n, escrituras, fotografía b/n y plano
Collage with b/w photographs, texts, b/w photograph and map

70 x 145,8 cm; 68 x 70 cm [enmarcadas framed]

Obra única Unique work

Inv. 35171

OBSERVACIONES OBSERVATIONS En 1973 Gordon Matta-Clark compró pequeñas propiedades de tierra en Queens y Staten Island, Nueva York. Estos terrenos llamados *curb property* o *gutterspace* (propiedades sobrantas o espacios residuales) eran parcelas de formas irregulares y muchas de ellas situadas entre inmuebles, sin ningún acceso. El ayuntamiento las subastaba a 25 \$ cada una. Como señala Matta-Clark:

Cuando compré aquellas propiedades en la subasta de la ciudad de Nueva York, la descripción de ellas que más me emocionaba siempre era «inaccesible» [...]. Lo que quería hacer básicamente era designar espacios que no serían vistos y, desde luego, no ocupados. Compararlos era mi propia forma de destacar el carácter extraño de las líneas de demarcación de propiedades existentes. La propiedad es tan omnipresente. La noción que tiene todo el mundo de la propiedad está determinada por el factor de uso.

Con fotografías tomadas de estos terrenos realizó foto-collages como en esta obra, a la que adjunta la escritura de propiedad del terreno, un plano con su localización y una fotografía documental del mismo.

In 1973 Gordon Matta-Clark purchased small plots of land in Queens and Staten Island, New York. Known as “curb property” or “gutterspace”, they were irregularly shaped pieces of land, many located between buildings and with no access. The City Council auctioned them at 25 dollars each. As the artist noted: When I brought those properties in the auction in New York City, the description of them that most moved me was the word “inaccessible” [...]. What I basically wanted to do was design spaces that would not be seen and of course not be occupied. Buying them was my own way of pointing out the strange nature of the demarcation lines of existing properties. Property is omnipresent. The notion that everyone has of property is determined by the use factor.

Using photographs of these plots, Matta-Clark made photo-collages such as the present one, to which he added the title deeds of the plot, a map with its location and a documentary photograph of it.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Fuentes Feo, Javier (1999): «Gordon Matta-Clark. Espacios vitales-Espacios de la memoria», *Cimal Arte Internacional*, n.º 51, Valencia, pp. 69-72; il. b/n. Moure, Gloria *et al.* (2006): *Gordon Matta-Clark* [MNCARS, Madrid], Madrid, MNCARS, pp. 358, 427; il. b/n.

BRUCE NAUMAN [P. 59]

Untitled Sin título, 1993

Grafito sobre papel Graphite on paper

57 x 77 cm

Inv. 34184

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Firmado en el ángulo inferior derecho del anverso, a lápiz negro: «B. Nauman 93».

«El planteamiento de esta obra es un ejercicio a partir de sus propias manos. Encuentra sus antecedentes en otros trabajos

de finales de los años sesenta, como *Eleven Colours Photographs*, especialmente aquellos que mostraban gestos realizados con las manos y su reflejo en un espejo, que evidenciaban su concepción del cuerpo como algo manipulable. Trabajos de este tipo definen algunas de las constantes de la obra de Nauman, como son la búsqueda y el conocimiento de uno mismo, la conducta humana, el juego, el sexo o la provocación». (Ángels de la Mota)

Signed at the lower right corner on the front, in black pencil: “B Nauman 93”.

“This work is based on the concept of the artist using his own hands. It has precedents in other works by Nauman of the late 1960s such as *Eleven Colours Photographs*, particularly the images that depict hand gestures and their reflection in a mirror, expressing the concept of the body as something that can be manipulated. Works of this type relate to some of the central preoccupations within Nauman’s work, namely the search for and knowledge of the self, human behavior, play, sex and provocation”. (Ángels de la Mota)

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Arte Termita contra Elefante Blanco. Comportamientos actuales del dibujo», Madrid, Fundación ICO, II-2004/IVO-2004, Pablo Llorca [comisario curator]; «So What? Una selección de la Colección Helga de Alvear», Madrid, II-2009.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Llorca, Pablo; Stange, Raimar (2004): *Arte Termita contra Elefante Blanco. Comportamientos actuales del dibujo* [Fundación ICO, Madrid], Madrid, Fundación ICO, pp. 89, 196; il. color.

ERNESTO NETO [P. 145]

Sin título Untitled, 1999

Tul de licra, medias de poliamida, arena y especias (cúrcuma y clavo) Lycra tulle, polyamide tights, sand and spices

(turmeric and cloves)

Medidas variables Variable dimensions

Inv. 36010

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Escultura compuesta de tejido de licra y medias de poliamida, creando formas orgánicas colgantes mediante la estructuración a diferentes niveles de elementos membranosos en el que ha introducido especias (cúrcuma y clavo) y arena. A través de los materiales utilizados el artista transforma la escultura tradicional en la que la proyección espacial era el elemento predominante, por una escultura en la que el tacto, el olfato, el color y su ausencia e incluso el gusto tienen un papel predominante a la hora de percibir la obra.

This sculpture is made of Lycra and polyamide tights that create organic, hanging forms through membrane-like elements arranged on different levels into which the artist has introduced spices (turmeric and cloves) and sand. Through the materials used, Neto transforms traditional sculpture in which spatial projection was the predominant element, into a work in

which touch, smell, colour and its absence, and even taste play the most important role when looking at it.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Cáceres, Centro Cultural San Jorge, IV-2003/VI-2003; «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz: MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006; «Speed 1. Natura naturata. Velocitat sense moviment», Valencia, IVAM, II-2007/VII-2007, Consuelo Ciscar Casabán [comisaria curator]; «Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog», Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III-2009, Zdenek Felix [comisario curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Viñuela, José María *et al.* (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 250-251; il. color; Coutinho, Bárbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, p. 17; Ciscar Casabán, Consuelo; Calvo Serraller, Francisco (2007): *Speed 1* [IVAM, Valencia], Madrid, IVAM, pp. 90-91; il. color; Falckenberg, Harald; Felix, Zdenek; Rodríguez, Arturo (2010): *Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog* [Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, pp. 46-47; il. color.

HÉLIO OITICICA & NEVILLE D’ALMEIDA

[P. 91]

13/CC2 (Onobject / Cosmococa Programa-in-Progress),

1973/2003

C-print montado en aluminio C-print mounted on aluminium

76,3 x 113,8 cm

Ed. 1/12

Inv. 37771

OBSERVACIONES OBSERVATIONS En esta fotografía correspondiente a la instalación titulada *CC2 Onobject* han realizado un dibujo con cocaína sobre la cubierta del libro de Yoko Ono *Grapefruit* (Pomelo). Junto a este libro, otro de Martin Heidegger *Das Ding (La cosa)*. Sobre el libro de Yoko Ono un tubito para esnifar la droga y una moneda.

In this photograph, from the installation *CC2 Onobject*, the artists have made a drawing with cocaine on the cover of Yoko Ono’s book *Grapefruit*. Next to this book is another book by Martin Heidegger entitled *Das Ding (The Thing)*. On top of Yoko Ono’s book is a small tube for sniffing drugs and a coin.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz: MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Oiticica Filho, César; Herkenhoff, Paulo; Maciel, Kátia (2005): *Cosmococa Programa-in-Progress. Hélio Oiticica. Neville D’ Almeida*, Buenos Aires, Proyecto Hélio

Oiticica/Fundación Eduardo F. Costantini, Centro de Arte Contemporânea Inhotim, p. 110; il. color. Viñuela, José María *et al.* (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 60-61; il. color. Coutinho, Bárbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, pp. 21, 40. Aguilar, Gonzalo (04/2006): «Hélio Oiticica: la invención del espacio», *Punto de Vista*, n.º 84, Buenos Aires [recurso digital digital source]. Brunetto, Carlos J; Martín, Nuria S. (2008): *Arte brasileño en España. Pintura y fotografía*, Madrid, Fundación Cultural Hispano Brasileña, p. 26.

HÉLIO OITICICA & NEVILLE D’ALMEIDA

[P. 92]

7/CC5 Hendrix War / Cosmococa Programa-in-Progress,

1973/2003

C-print montado en aluminio C-print mounted on aluminium

113,8 x 76,3 cm

Ed. 1/12

Inv. 37769

OBSERVACIONES OBSERVATIONS En esta fotografía de la instalación titulada *CC5 Hendrix War* el artista ha realizado un dibujo con cocaína sobre la tapa del disco póstumo de Jimi Hendrix *War Heroes* y ha colocado una caja de cerillas con publicidad de la marca de bebida Coca-Cola. En el ángulo inferior izquierdo puede verse sobre la mesa la navaja que el artista ha utilizado para realizar el dibujo sobre la tapa del disco.

In this photograph, from the installation entitled *CC5 Hendrix War*, the artist has made a drawing with cocaine on the sleeve of Jimi Hendrix’s posthumous record *War Heroes* and included a match box with an advert for Coca-Cola. At the lower left corner on the table is a knife that the artist used to create the drawing on the record sleeve.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006; «Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog», Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III-2009, Zdenek Felix [comisario curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Fogle, Douglas *et al.* (2003): *The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960-1982*, Minnesota, Walker Art Center, pp. 227, 326; il. color [n.º cat. 110]. Oiticica Filho, César; Herkenhoff, Paulo; Maciel, Kátia (2005): *Cosmococa Programa-in-Progress. Hélio Oiticica. Neville D’ Almeida*, Buenos Aires, Proyecto Hélio Oiticica /Fundación Eduardo F. Costantini, Centro de Arte Contemporânea Inhotim, p. 171; il. color. Viñuela, José María *et al.* (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, p. 64; il. color. Coutinho, Bárbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, pp. 21, 40. Aguilar, Gonzalo (04/2006): «Hélio Oiticica: la invención del espacio», *Punto de Vista*, n.º 84, Buenos Aires

[recurso digital digital source]. Brunetto, Carlos J.; Martín, Nuria S. (2008): *Arte brasileño en España. Pintura y fotografía*, Madrid, Fundación Cultural Hispano Brasileña, p. 26. Falckenberg, Harald; Felix, Zdenek; Rodríguez, Arturo (2010): *Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog* [Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, p. 116; il. color.

HÉLIO OITICICA & NEVILLE D'ALMEIDA

[P. 92]

32/CC3 (*Maileryn / Cosmococa Programa-in-Progress*), 1973/2003

C-print montado en aluminio C-print mounted on aluminium

113,8 x 76,3 cm

Ed. 2/12

Inv. 37770

OBSERVACIONES OBSERVATIONS En esta fotografía, correspondiente a la instalación titulada *CC3 Maileryn*, los artistas han realizado un dibujo con cocaína sobre la cubierta del libro sobre Marilyn Monroe escrito por Norman Mailer.

In this photograph, from the installation *CC3 Maileryn*, the artists have made a drawing in cocaine on the front cover of Norman Mailer's book on Marilyn Monroe.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz: MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006; «Imágenes mágicas», Córdoba, Sala Puertanueva, Fundación de Artes Plásticas «Rafael Botí», I-2007/II-2007, Pablo Llorca y Mariano Navarro [comisarios curator]; «Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog», Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III-2009, Zdenek Felix [comisario curator]

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Oiticica Filho, César; Herkenhoff, Paulo; Maciel, Kátia (2005): *Cosmococa Programa-in-Progress. Hélio Oiticica. Neville D' Almeida*, Buenos Aires, Proyecto Hélio Oiticica/Fundación Eduardo F. Costantini, Centro de Arte Contemporánea Inhotim, p. 137; il. color. Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear*. [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, p. 62; il. color. Coutinho, Bárbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, pp. 21, 40. Loría, Vivianne; Alvear, Helga de (02/2006): «Entrevista a Helga de Alvear. La colección como reflejo del alma», *Lápiz*, n.º 220, Madrid, Publicaciones de Estética y Pensamiento, pp. 56-57; il. color. Aguilar, Gonzalo (04/2006): «Hélio Oiticica: la invención del espacio», *Punto de Vista*, n.º 84, Buenos Aires [recurso digital digital source]. Llorca, Pablo; Navarro, Mariano (2007): *Imágenes mágicas* [Sala Puerta Nueva, Córdoba], Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas «Rafael Botí». Brunetto, Carlos J.; Martín, Nuria S. (2008): *Arte brasileño en España. Pintura y fotografía*, Madrid, Fundación Cultural Hispano Brasileña, p. 26. Falckenberg, Harald; Felix, Zdenek; Rodríguez, Arturo (2010): *Helga de Alvear und Harald Falckenberg*

in Dialog [Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, p. 127; il. color.

HÉLIO OITICICA & NEVILLE D'ALMEIDA

[P. 93]

36/CC4 (*Nocagions / Cosmococa Programa-in-Progress*),

1973/2003

C-print montado en aluminio C-print mounted on aluminium

113,8 x 76,3 cm

Ed. 1/12

Inv. 37772

OBSERVACIONES OBSERVATIONS En esta fotografía correspondiente a la instalación titulada *CC4 Nocagions* aparece el libro de John Cage *Notations* sobre el que se han colocado dos navajas, un tubo de acero y una raya de cocaína, todo ello en paralelo sobre la portada blanca del libro y a diferentes alturas. Parece que los artistas han querido hacer un guiño a la obra de Cage en la que se recogen partituras de diversos autores que contienen nuevos sistemas de notación musical, realizando la suya propia. Es la única imagen de la serie en la que no aparece el rostro del personaje.

In this photograph, from the installation entitled *CC4 Nocagions*, we see John Cage's book *Notations*, on which are placed two knives, a small steel tube and a line of cocaine, all arranged in parallel on the white cover of the book and at different levels. It would seem that the artists intended to make a knowing reference to Cage's book, which includes musical scores by different composers that contain new systems of musical notation, thus creating their own. It is the only image from the series that does not contain an image of the face of the individual referred to.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006; «Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog», Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III-2009, Zdenek Felix [comisario curator]

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Oiticica Filho, César; Herkenhoff, Paulo; Maciel, Kátia (2005): *Cosmococa Programa-in-Progress. Hélio Oiticica. Neville D' Almeida*, Buenos Aires, Proyecto Hélio Oiticica/Fundación Eduardo F. Costantini, Centro de Arte Contemporánea Inhotim, p. 136; il. color. Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear*. [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 64-65; il. color. Coutinho, Bárbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, pp. 21, 40. Aguilar, Gonzalo (04/2006): «Hélio Oiticica: la invención del espacio», en *Punto de Vista*, n.º 84, Buenos Aires [recurso digital digital source]. Brunetto, Carlos J.; Martín, Nuria S. (2008): *Arte brasileño en España. Pintura y fotografía*, Madrid, Fundación Cultural Hispano Brasileña, p. 26.

HÉLIO OITICICA & NEVILLE D'ALMEIDA

[P. 93]

7/CC1 (*Trashiscapes / Cosmococa Programa-in-Progress*),

1973/2003

C-print montado en aluminio C-print mounted on aluminium

113,8 x 76,3 cm

Ed. 1/12

Inv. 37773

OBSERVACIONES OBSERVATIONS La fotografía forma parte de una serie que el artista brasileño Hélio Oiticica concibe en 1973, durante su estancia en Nueva York, en forma de nueve instalaciones bajo la denominación de *Quasi-Cinema, Block Experiments in Cosmococa, Programa in Progress*, cinco de las cuales realiza con la colaboración del cineasta Neville d'Almeida. La imagen de esta fotografía formaría parte de una instalación en la que se proyectaría junto a otras en formato diapositiva de 35 mm, combinada con una ambientación espacial y sonora. En esta fotografía correspondiente a la instalación titulada *CC1 Trashiscapes* han realizado un dibujo con cocaína sobre la portada de la revista *The New York Times Magazine* en la que aparece retratado Luis Buñuel. Como en todas las imágenes de esta serie se confrontan personajes de la cultura, realizando dibujos utilizando como pigmento la cocaína e incluyendo objetos vinculados al consumo de drogas, como navajas, lima de uñas y tubos de metal. Vincula así el clandestino e ilegal consumo privado de droga con la aceptación pública y la notoriedad de las figuras de la cultura de masas que hicieron uso de ella mediante una parodia de las artes plásticas, en la que el pigmento es cocaína, el soporte libros, revistas y tapas de discos, y los utensilios pictóricos las navajas que se utilizan para cortar la droga. En estas obras los artistas truecan sus papeles, de modo que d'Almeida es el que maquilla las imágenes con los trazos de cocaína para ser fotografiadas posteriormente por Oiticica.

This photograph is one of a series devised by the Brazilian artist Hélio Oiticica during his time in New York in 1973. It takes the form of 9 installations entitled *Quasi-Cinema, Block Experiments in Cosmococa, Programa in Progress*, five of which were created with the participation of the filmmaker Neville d'Almeida. The present photograph was part of an installation in which it was projected, together with others, in the form of a 35mm slide combined with a spatial setting and sound. This photograph corresponds to the installation *CC1 Trashiscapes*, which involved a drawing made in cocaine on a copy of the front cover of the *New York Times* magazine that had an image of Luis Buñuel on it. As in all the images from this series, it juxtaposes images of famous individuals from the world of culture with drawings made with cocaine, accompanied by objects relating to drug consumption such as knives, nailfiles and metal tubes. The work thus associates the clandestine and illegal private consumption of drugs with the public acceptance and fame of figures of mass culture who made use of them, through a parody of the visual arts in which the pigment is cocaine, the supports are made of books, magazine and record sleeves, and

the pictorial implements are the knives used to cut drugs. In these works the artists exchanged places and it was d'Almeida who covered the images with traces of cocaine in order for Oiticica to photograph them.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006; «Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog», Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III-2009, Zdenek Felix [comisario curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Oiticica Filho, César; Herkenhoff, Paulo; Maciel, Kátia (2005): *Cosmococa Programa-in-Progress. Hélio Oiticica. Neville D' Almeida*, Buenos Aires, Proyecto Hélio Oiticica/Fundación Eduardo F. Costantini, Centro de Arte Contemporánea Inhotim, p. 87; il. color. Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 62-63; il. color. Coutinho, Bárbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, pp. 21, 40; il. color. Aguilar, Gonzalo (04/2006): «Hélio Oiticica: la invención del espacio», *Punto de Vista*, n.º 84, Buenos Aires [recurso digital digital source]. Brunetto, Carlos J.; Martín, Nuria S. (2008): *Arte brasileño en España. Pintura y fotografía*, Madrid, Fundación Cultural Hispano Brasileña, p. 26.

GABRIEL OROZCO [P. 55]

Palmpate I Plato-palmera I, 2002

Terracota Terracotta

2,5 x 35,5 Ø cm

Inv. 37811

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Las obras *Palmpate I* y *Palmpate II* se exhiben conjuntamente sobre una mesa formada por dos borriquetas y tablero de madera de origen industrial. Las *Palmpate* son cerámicas en forma de plato circular realizadas mediante módulos ovalados que dan el nombre a la pieza, *Plato-palmera*. Las obras cerámicas de Orozco surgen directamente de la idea de escultura como un contenedor, teniendo como referente la función que adoptan los diferentes objetos de barro en varias culturas para transportar materiales esenciales para la supervivencia. Estos objetos nos trasladan a los momentos primigenios de los intercambios sociales, las relaciones económicas y a la poética de lo cotidiano.

Palmpate I and *Palmpate II* are shown together on a table made of two trestles and an industrial wooden board. The *Palmpates* are ceramics in the form of a circular plate made using the oval forms referred to in the title. Orozco's works in ceramic arise directly from the idea of sculpture as container, while they make reference to the function that different clay objects have in various cultures in which they are used to transport materials vital for survival. These objects transport us to the earliest moments of social exchange and economic relations and to the aesthetic of the everyday.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006; «Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog», Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III-2009, Zdenek Felix [comisario curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Sollins, Susan; Sollins, Marybeth (2003): *Art 21. Art in the Twnty-First Century 2*, Nueva York, Abrams, p. 89; il. color. Morgan, Jessica (12/2003-01/2004): «Circles in the Sand», *Art Review*, n.º 54, pp. 76-79. Soler Frost, Pablo et al. (2005): *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, Turner, pp. 212-213. Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 252-253; il. color. Coutinho, Bárbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, p. 39. Temkin, Ann et al. (2009): *Gabriel Orozco* [MoMA, Nueva York; Kunstmuseum, Basilea; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París; Tate Modern, Londres], Londres / Nueva York, Tate Publishing / MoMA, pp. 171-179. Falckenberg, Harald; Felix, Zdenek; Rodríguez, Arturo (2010): *Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog* [Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, p. 59; il. color.

GABRIEL OROZCO [P. 55]

Palmtree II Plato-palmera II, 2002
Terracota Terracotta
3,5 x 37 Ø cm
Inv. 37812

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006; «Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog», Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III-2009, Zdenek Felix [comisario curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Morgan, Jessica (12/2003-01/2004): «Circles in the Sand», *Art Review*, n.º 54, pp. 76-79. Soler Frost, Pablo et al. (2005): *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, Turner, pp. 212-213. Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 252-253; il. color. Coutinho, Bárbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, p. 39. Temkin, Ann et al. (2009): *Gabriel Orozco* [MoMA, Nueva York; Kunstmuseum, Basilea; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París; Tate Modern, Londres], Londres / Nueva York, Tate Publishing / MoMA, pp. 171-179. Falckenberg, Harald; Felix, Zdenek; Rodríguez, Arturo (2010): *Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog* [Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, p. 59; il. color.

GABRIEL OROZCO [P. 56]

Cementerio I Cemetery I, 2002
C-print en papel Fuji Crystal Archive sobre Sintra C-print on Fuji Crystal Archive paper on Sintra
65 x 98 cm [imagen image]
85,7 x 118,7 cm [papel fotográfico photographic paper]
88 x 121 cm [enmarcada framed]
Ed. 3/3
Inv. 37540

OBSERVACIONES OBSERVATIONS En esta serie de fotografías tomadas en el cementerio de Tombuctú, Gabriel Orozco continúa con su interés por los objetos, los fenómenos y la materialidad de lo cotidiano. En ellas pueden verse las vasijas usadas para el transporte y almacenamiento de alimentos y agua que son enterradas sobre las tumbas de arena, situadas aquí para acompañar e identificar al difunto y protegerlo dentro del vasto paisaje desértico. El interés por captar estos objetos se relaciona con la propia obra del artista en cuanto a su preocupación por el recipiente y los sistemas de transporte, y la creación de sus propios objetos como los presentados en la Documenta 11 de Kassel denominados *Cazuelas*, en las que queda la impronta del propio sujeto. A través del viaje como encuentro Orozco capta estas imágenes que reflejan su propio deseo de investigar con el barro como materia primigenia y privilegiada para evocar y modelar un cuerpo.

In this series of photographs taken in the cemetery at Timbuktu, Gabriel Orozco pursues his interest in the objects, phenomena and materiality of the ordinary and the everyday. In these images the artist depicts the vessels used for transport and storage of food and water that are buried on the sand tombs in order to accompany and identify the dead person and protect them in the vastness of the desert landscape. Orozco's interest in depicting these objects relates to his work as a whole with regard to his interest in containers and transport systems and to the creation of his own objects such as those shown at Documenta 11 in Kassel, entitled *Casserole Dishes*, in which he left the mark of the subject. Through travelling understood as encounter, Orozco captures these images that reflect his own desire to investigate clay as a primary material that is particularly appropriate for suggesting and modeling a body.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006; «Speed 1. Natura naturata. Velocitat sense moviment», Valencia, IVAM, II-2007/VII-2007; «Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog», Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III-2009, Zdenek Felix [comisario curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Morgan, Jessica (12/2003-01/2004): «Circles in the Sand», *Art Review*, n.º 54, pp. 76-79. Fer, Briony; Buchloh, Benjamin H.; Steiner, Rochelle (2004): *Gabriel Orozco*, Londres, Serpentine Gallery, pp. 82, 85, 168; il. color. Rosenzweig, Phyllis; Fineman, Mia (2004): *Gabriel Orozco. Photographs*

[Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington DC], Göttingen, Steidl, pp. 160, 171; il. color. Soler Frost, Pablo et al. (2005): *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, Turner, pp. 212-213. Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, p. 254; il. color. Coutinho, Bárbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, pp. 8, 39. Císcar Casabán, Consuelo; Calvo Serraller, Francisco (2007): *Speed 1* [IVAM, Valencia], Madrid, IVAM, pp. 94-95; il. color. Temkin, Ann et al. (2009): *Gabriel Orozco* [MoMA, Nueva York; Kunstmuseum Basilea; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París; Tate Modern, Londres], Londres / Nueva York, Tate Publishing / MoMA, pp. 171-179; il. color. Falckenberg, Harald; Felix, Zdenek; Rodríguez, Arturo (2010): *Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog* [Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, p. 64; il. color.

GABRIEL OROZCO [P. 56]

Cementerio II Cemetery II, 2002
C-print en papel Fuji Crystal Archive sobre Sintra C-print on Fuji Crystal Archive paper on Sintra
65 x 98 cm [imagen image]
85,7 x 118,7 cm [papel fotográfico photographic image]
88 x 121 cm [enmarcada framed]
Ed. 3/3
Inv. 37541

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006; «Speed 1. Natura naturata. Velocitat sense moviment», Valencia, IVAM, II-2007/VII-2007; «Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog», Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III-2009, Felix Zdenek [comisario curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Morgan, Jessica (12/2003-01/2004): «Circles in the Sand», en *Art Review*, n.º 54, pp. 76-79. Criqui, Jean-Pierre; Scherf, Angeline; Nesbit, Molly (2004): *Gabriel Orozco. Trabajo*, Colonia, Walthier König, pp. VI, LXVII; il. color. Fer, Briony; Buchloh, Benjamin H.; Steiner, Rochelle (2004): *Gabriel Orozco*, Londres, Serpentine Gallery, pp. 82, 84, 168; il. color. Rosenzweig, Phyllis; Fineman, Mia (2004): *Gabriel Orozco. Photographs* [Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington DC], Göttingen, Steidl, pp. 161, 171; il. color. Soler Frost, Pablo et al. (2005): *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, Turner, pp. 212-213; il. color n.º 75. Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 256-257; il. color. Coutinho, Bárbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, pp. 8, 39. Iturbe, Mercedes et al.

(2006): *Gabriel Orozco* [Museo del Palacio de Bellas Artes, México D.F.], México D.F., Turner, pp. 31; il. color. Císcar Casabán, Consuelo; Calvo Serraller, Francisco (2007): *Speed 1* [IVAM, Valencia], Madrid, IVAM, pp. 94-95; il. color. Temkin, Ann et al. (2009): *Gabriel Orozco* [MoMA, Nueva York; Kunstmuseum Basilea; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París; Tate Modern, Londres], Londres / Nueva York, Tate Publishing / MoMA, pp. 171-179. Falckenberg, Harald; Felix, Zdenek; Rodríguez, Arturo (2010): *Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog* [Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, p. 64; il. color.

GABRIEL OROZCO [P. 57]

Cementerio III Cemetery III, 2002
C-print en papel Fuji Crystal Archive sobre Sintra C-print on Fuji Crystal Archive paper on Sintra
65 x 98 cm [imagen image]
85,7 x 118,7 cm [papel fotográfico photographic paper]
88 x 121 cm [enmarcada framed]
Ed. 3/3
Inv. 37542

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006; «Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog», Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III-2009, Zdenek Felix [comisario curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Morgan, Jessica (12/2003-01/2004): «Circles in the Sand», *Art Review*, n.º 54, pp. 76-79. FER, Briony; Buchloh, Benjamin H.; Steiner, Rochelle (2004): *Gabriel Orozco*, Londres, Serpentine Gallery, p. 82. Rosenzweig, Phyllis; Fineman, Mia (2004): *Gabriel Orozco. Photographs* [Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington DC], Göttingen, Steidl, pp. 162, 171; il. color. Soler Frost, Pablo et al. (2005): *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, Turner, pp. 212-213. Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 254-255; il. color. Coutinho, Bárbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, pp. 8, 39. Temkin, Ann et al. (2009): *Gabriel Orozco* [MoMA, Nueva York; Kunstmuseum Basilea; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París; Tate Modern, Londres], Londres / Nueva York, Tate Publishing / MoMA, pp. 171-179. Falckenberg, Harald; Felix, Zdenek; Rodríguez, Arturo (2010): *Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog* [Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, p. 65; il. color.

GABRIEL OROZCO [P. 57]

Cementerio IV Cemetery IV, 2002

C-print en papel Fuji Crystal Archive sobre Sintra C-print on

Fuji Crystal Archive paper on Sintra

65 x 98 cm [imagen image]

85,7 x 118,7 cm [papel fotográfico photographic paper]

88 x 121 cm [enmarcada framed]

Ed. 3/3

Inv. 37543

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006; «Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog», Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III-2009, Zdenek Felix [comisario curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Morgan, Jessica (12/2003-01/2004): «Circles in the Sand», *Art Review*, n.º 54, pp. 76-79. Criqui, Jean-Pierre; Scherf, Angeline; Nesbit, Molly (2004): *Gabriel Orozco. Trabajo*, Colonia, Walther König, p. 47; il. color. Fer, Briony; Buchloh, Benjamin H.; Steiner, Rochelle (2004): *Gabriel Orozco*, Londres, Serpentine Gallery, pp. 82, 85; il. color. Rosenzweig, Phyllis; Fineman, Mia (2004): *Gabriel Orozco. Photographs* [Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington DC], Göttingen, Steidl, pp. 163, 171; il. color. Soler Frost, Pablo *et al.* (2005): *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, Turner, pp. 212-213. Viñuela, José María *et al.* (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, p. 254; il. color. Coutinho, Bárbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Colecção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, pp. 8, 39. Temkin, Ann *et al.* (2009): *Gabriel Orozco* [MoMA, Nueva York; Kunstmuseum, Basilea; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París; Tate Modern, Londres], Londres/Nueva York, Tate Publishing/MoMA, pp. 171-179. Falckenberg, Harald; Felix, Zdenek; Rodríguez, Arturo (2010): *Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog* [Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, p. 65; il. color.

TONY OURSLER [P. 201]

Imodium, 1994

Acuarela sobre papel Watercolour on paper

35 x 28 cm

47 x 37 cm [enmarcada framed]

Inv. 37710

TONY OURSLER [P. 201]

Tums, 1994

Acuarela sobre papel Watercolour on paper

35 x 28 cm

47 x 37 cm [enmarcada framed]

Inv. 37711

TONY OURSLER [P. 201]

Bactine, 1994

Acuarela sobre papel Watercolour on paper

35 x 28 cm

47 x 37 cm [enmarcada framed]

Inv. 37112

TONY OURSLER [P. 201]

Tampax, 1994

Acuarela sobre papel Watercolour on paper

35 x 28 cm

47 x 37 cm [enmarcada framed]

Inv. 37713

JORGE QUEIROZ [P. 62]

Sin título Untitled, 2007

Lápiz, tinta y pastel oleoso sobre papel Pencil, ink and oil

pastel on paper

30 x 30 cm

Inv. 39956

JORGE QUEIROZ [P. 63]

Sin título (2) Untitled (2), 2006

Lápices de colores, gouache y pastel sobre papel Coloured

crayons, gouache and pastel on paper

40,5 x 30,3 cm

Inv. 39609

JORGE QUEIROZ [P. 63]

Sin título Untitled, 2007

Lápices de colores, carboncillo y gouache sobre papel

Coloured crayons, charcoal and gouache on paper

40,5 x 30,3 cm

Inv. 39957

JORGE QUEIROZ [P. 65]

Sin título Untitled, 2008

Lápiz, gouache y pastel oleoso sobre papel Pencil, gouache

and oil pastel on paper

152 x 174 cm [enmarcada framed]

Inv. 39687

JORGE QUEIROZ [P. 67]

Sin título Untitled, 2009

Lápiz, acuarela y gouache sobre papel Pencil, watercolour and

gouache on paper

171 x 152 cm [enmarcada framed]

Inv. 40095

MARKUS RAETZ [P. 69]

SI-NO YES-NO, 1996

Latón Brass

8 x 11,8 x 15 cm

Ed. 4/6

Inv. 36225

THOMAS RUFF [P. 236]

Interieur 7 B, 1980

C-print sobre papel C-print on paper

27,5 x 20,5 cm

29 x 21,5 cm [enmarcada framed]

Ed. 5/20

Inv. 36688

OBSERVACIONES OBSERVATIONS La serie *Interieurs* fue realizada entre 1979 y 1983. Fascinado por el trabajo de Eugène Atget y Walker Evans, a los cuales descubrió por mediación Bernd Becher, Thomas Ruff decide realizar estudios fotográficos de los apartamentos de clase media que le eran familiares desde su infancia. Principalmente, fotografía su propio apartamento en Düsseldorf, pero también interiores de apartamentos —tomas que realizaba durante las visitas a sus padres y parientes en la Selva Negra—, así como de los interiores de las viviendas de sus antiguos compañeros de clase. Se fija el objetivo de determinar qué era lo característico de estos interiores. Las fotografías nos muestran las habitaciones con el máximo de detalle y distanciamiento, a través de la elección del fragmento, sin manipular o alterar previamente estos espacios y sin mostrarnos a las personas que las habitaban. Ruff nos muestra tan solo los objetos y el mobiliario en el que desarrollaban su vida diaria. Cuando muchos de estos apartamentos donde vivieron sus amigos y su familia fueron reformados en consonancia con los gustos de los comienzos de los ochenta, Ruff paró de trabajar en la serie. EL formato de película utilizado por Thomas Ruff fue 9 x 12 cm, tomada con una apertura de f-45 y una exposición larga de más de dos minutos.

The series *Interiors* was created between 1979 and 1983. Fascinated by the work of Eugène Atget and Walker Evans, whom he discovered via Bernd Becher, Thomas Ruff decide to take photographs of the middle-class flats that he had been familiar with since childhood. He primarily photographed his own flat in Düsseldorf, as well as interiors of flats seen during visits to his parents and relatives in the Black Forest, as well as the interiors of flats belonging to former classmates. Ruff set out to determine what was characteristic about these interiors. His images depict the rooms with the greatest possible amount of detail and distance through selected fragments, without manipulating or previously altering these rooms and without including the people who inhabited them. Instead Ruff solely depicted the objects and furniture that constituted the settings of their daily lives. When many of these flats belonging to friends and

family were modernised to conform to the taste of the early 1980s, Ruff terminated his series. Ruff used a 9 x 12cm film format and a f-45 aperture with a long exposure time of more than 2 minutes.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Contemporary Visions. Photographs and Videos from the Collection of Helga de Alvear», Turku, Wäinö Aaltonen Museum of Art, X-2004/I-2005, Joanna Kurth Päivi Kiiski-Finel [comisaria curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Winzen, Matthias *et al.* (2001): *Thomas Ruff. 1979 to the Present*, Colonia, Walther König, p. 178; il. color [n.º cat. INT15]. Elfving, Taru; Päivi Kiiski-Finel, Joanna Kurth y Alvear, Helga de (2004): *Contemporary Visions. Photographs and videos from the Collection of Helga de Alvear* [Wäinö Aaltonen Museum of Art, Turku], Keuruu, Otavan Kirjapaino Oy, pp. 13, 22, 62.

THOMAS RUFF [P. 236]

Interieur 11 B, 1980

C-print sobre papel C-print on paper

27,5 x 20,5 cm

29 x 21,5 cm [enmarcada framed]

Ed. 8/20

Inv. 36693

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Contemporary Visions. Photographs and Videos from the Collection of Helga de Alvear», Turku, Wäinö Aaltonen Museum of Art, X-2004/I-2005, Joanna Kurth Päivi Kiiski-Finel [comisaria curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Durand, Régis; Ruff, Thomas (1997): *Thomas Ruff*, París, Centre national de la photographie, p. 90; il. color. Winzen, Matthias *et al.* (2001): *Thomas Ruff. 1979 to the Present*, Colonia, Walther König, p. 178; il. color [n.º cat. INT19]. Elfving, Taru; Päivi Kiiski-Finel, Joanna Kurth y Alvear, Helga de (2004): *Contemporary Visions. Photographs and videos from the Collection of Helga de Alvear* [Wäinö Aaltonen Museum of Art, Turku], Keuruu, Otavan Kirjapaino Oy, pp. 13, 22, 62.

THOMAS RUFF [P. 237]

Interieur 2 C, 1981

C-print sobre papel C-print on paper

27,5 x 20,5 cm

29 x 21,5 cm [enmarcada framed]

Ed. 5/20

Inv. 36686

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Contemporary Visions. Photographs and Videos from the Collection of Helga de Alvear», Turku, Wäinö Aaltonen Museum of Art, X-2004/I-2005, Joanna Kurth Päivi Kiiski-Finel [comisaria curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Winzen, Matthias *et al.* (2001): *Thomas Ruff. 1979 to the Present*, Colonia, Walther König, p. 178; il. color [n.º cat. INT24]. Elfving, Taru; Päivi Kiiski-Finel, Joanna Kurth y Alvear, Helga de (2004): *Contemporary Visions. Photographs and videos from the Collection of Helga de Alvear* [Wäinö Aaltonen Museum of Art, Turku], Keuruu, Otavan Kirjapaino Oy, pp. 13, 22, 62.

THOMAS RUFF [P. 237]

Interieur 9 C, 1981

C-print sobre papel C-print on paper

27,5 x 20,5 cm

29 x 21,5 cm [enmarcada framed]

Ed. 13/20

Inv. 36687

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Contemporary Visions. Photographs and Videos from the Collection of Helga de Alvear», Turku, Wäinö Aaltonen Museum of Art, X-2004/I-2005, Joanna Kurth Päivi Kiiski-Finel [comisaria curador].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Wulffen, Thomas *et al.* (1996): *Thomas Ruff*, Malmø, Rooseum, p. 19; il. color. Durand, Régis; Ruff, Thomas (1997): *Thomas Ruff*, Paris, Centre national de la photographie, p. 72; il. color. Winzen, Matthias *et al.* (2001): *Thomas Ruff. 1979 to the Present*, Colonia, Walther König, p. 179; il. color [n.º cat. INT31]. Elfving, Taru; Päivi Kiiski-Finel, Joanna Kurth y Alvear, Helga de (2004): *Contemporary Visions. Photographs and videos from the Collection of Helga de Alvear* [Wäinö Aaltonen Museum of Art, Turku], Keuruu, Otavan Kirjapaino Oy, pp. 13, 22, 62.

JULIÃO SARMENTO [P. 75]

I Love you too much (with Crate) Te quiero demasiado (con caja de embalaje), 2006

Figura de fibra de vidrio y resina sintética, vestido de tela, arpillera de yute, caja de madera y papel de periódico

Fibre-glass and synthetic resin figure dressed in cloth; hessian; wooden box and newspaper print

200 x 200 cm [caja box]

133 x 45 x 70 cm [figura figure]

Inv. 39367

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Julião Sarmiento. Withholding Works 1994-2006», Santander, Villa Iris-Fundación Marcelino Botín, X-2006/I-2007, James Lingwood [comisario curador]; «Ocultos. Dos autores de la colección Helga de Alvear», Cáceres, Palacio de Mayorazgo, IV-2007/V-2007; «I is He, I are They? The Reflexion Approach as a Construction of Otherness», Meymac, Abbaye Saint André Centre d'Art Contemporain, VI-2007/XI-2007; «Grande Hazaña! Con Muertos! Enfrentamiento y violencias en el arte contemporáneo», Córdoba, Sala Puerta Nueva, Fundación Provincial de Artes Plásticas «Rafael Botín», XII-2009/I-2010, Mariano Navarro [comisario curador].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Lingwood, James; Westcott, James; Lageira, Jacinto (2006): *Juliao Sarmiento. Withholding Works 1994-2006* [Fundación Marcelino Botín, Santander], Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 11, 15, 25, 34-35, 152-153, 175; il. color. Pinto de Almeida, Bernardo (12/2005-01/2006): «El principio del placer», *Arte y Parte*, n.º 66, Madrid, p. 42; il. color. Rodríguez, Julián (2007): *Helga de Alvear. Espacios deshabitados / ocultos* [Palacio del Mayorazgo, Cáceres], Cáceres, Junta de Extremadura, p. 23; il. color. Navarro, Mariano *et al.* (2010): *Grande Hazaña! Con Muertos! Enfrentamientos y violencias en el arte contemporáneo* [Sala Puerta Nueva, Córdoba], Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas «Rafael Botín», Universidad de Córdoba, Fundación El Monte, p. 27; il. color.

GREGOR SCHNEIDER [P. 169]

Total isolierter, toter raum. Giesenkirchen Habitación muerta, totalmente aislada. Giesenkirchen Totally isolated, dead Room. Giesenkirchen. 1989-1991/2000

8 fotografías a color 8 colour photographs

18 x 13 cm (x 8), 42 x 32 cm (x 8) [enmarcadas framed]

Ed. 4/6

Inv. 36487

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Firmado, titulado y fechado en el reverso del enmarcado, en acrílico blanco: «TOTAL ISOLIERTER TOTER RAUM/GIESENKIRCHEN 1989-91/SCHNEIDER 1 [número rodeado por un círculo] 4/6» [en cada una de las ocho fotografías que componen la obra, variando únicamente el número que aparece en un círculo y que identifica el número de cada fotografía dentro del conjunto]. En el ángulo inferior izquierdo del paspartú, a lápiz negro: «TOTAL ISOLIERTER TOTER RAUM/GIESENKIRCHEN 1989-91».

Conjunto de ocho fotografías que muestra la u r 8 (*Umbauter Raum* - Habitación construida 8) realizada por el artista en la localidad alemana de Giesenkirchen, cerca de su ciudad natal, Rheydt. Las fotografías captan, a modo de secuencia temporal, la transición desde el portal de la casa hasta el interior de la *Habitación muerta, totalmente aislada*. Nos va mostrando las diferentes capas de la puerta de acceso a la misma: una gruesa masa de hormigón, fibra de vidrio y plomo, y finalmente el material que recubre toda la estancia: espuma insonorizada, que creando una cámara anecoica donde la luz está ausente y donde el sonido es absorbido, impidiendo cualquier comunicación con el exterior. El artista muestra así, a través de la secuencia fotográfica, el paso de un ámbito familiar o supuestamente seguro —como puede ser una casa residencial de clase media—, que da paso, sorprendentemente, a otro espacio, oscuro y tenebroso, relacionado con la muerte, como es la habitación construida.

Signed, titled and dated on the back of the frame in white acrylic: “TOTAL ISOLIERTER TOTER RAUM/GIESENKIRCHEN 1989-91/SCHNEIDER 1 [number surrounded by a circle] 4/6” [in each of the 8

photographs of which the work consists, the only difference being the number that appears in the circle and which identifies each photograph within the group]. At the lower left corner of the mount, in black pencil: “TOTAL ISOLIERTER TOTER RAUM/GIESENKIRCHEN 1989-91”.

This is a group of eight photographs that depicts the u r 8 (*Umbauter Raum*—built room 8) created by the artist in the German town of Giesenkirchen, near his native city of Rheydt. In the manner of a temporal sequence, the photographs capture the transition from the front door to the interior of the *Totally isolated, dead room*. They show the different layers of the door that leads into it: a solid block of concrete, to fibre-glass and lead, and finally arrive at the sound-absorbing foam that covers the entire room, creating a sound-proof room without any light and in which the sound is absorbed, preventing any communication with the outside. Using this photographic sequence Schneider thus illustrates the surprising transition from a family space of a presumably safe type such as a middle-class home, to a dark, shady space associated with death, represented by the built room.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Cáceres, Centro Cultural San Jorge, IV-2003/VI-2003; «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog», Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III-2009, Zdenek Felix [comisario curador].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Loock, Ulrich (12/2001): «Das tote Haus u r 8», *Parkett*, n.º 63, Zurich, Parkett-Verlag AG, pp. 133, 135-137, 143. Loock, Ulrich (2005): Gregor Schneider [Museu Serralves, Oporto], Oporto, Fundação de Serralves, pp. 29-36; il. color. Moriente, David (2007): «La ficción distópica de Gregor Schneider», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 19, Madrid, UAM, pp. 189-208. Viñuela, José María *et al.* (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 334-337; il. color. Falckenberg, Harald; Felix, Zdenek; Rodríguez, Arturo (2010): *Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog* [Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, pp. 130-131; il. color.

THOMAS SCHÜTTE [P. 219]

Maquette for Hotel for the Birds Maqueta para el Hotel para pájaros, 2006

Metacrilato, acero y madera Perspex, steel and wood

230 x 105 x 100 cm

Inv. 40407

OBSERVACIONES OBSERVATIONS La obra de Thomas Schütte *Hotel for the Birds* finalmente denominada por el artista *Model for a Hotel* (2007) realizada en cristal, aluminio y acero, y de

509 x 520,5 x 493 cm, fue creada para ser expuesta públicamente en el proyecto *Fourth Plinth* en Trafalgar Square's de Londres. Para este cuarto plinto diseñado por Sir Charles Barry en 1841, que debía haber servido como soporte a la estatua ecuestre del monarca William IV, y que finalmente no llegó a ejecutarse, la Royal Society of Art comenzó desde 1999 a seleccionar proyectos de artistas contemporáneos destinados a ocupar ese espacio vacío. Desde entonces se han expuesto obras de Mark Wallinger, Bill Woodrow, Rachel Whiteread, David Beckham, Marc Quinn, la mencionada de Thomas Schütte en 2007 y, a partir de 2009, Antony Gormley y Yinka Shonibare. Para 2012 y 2013 se han seleccionado los proyectos de Elmgreen & Dragset y Katharina Fritsch respectivamente. Posteriormente la obra *Model for a Hotel* fue montada y expuesta en «Thomas Schütte: Modelle und Ansichten, 1980-2010» celebrada en el Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland entre el 15 de julio al 1 de noviembre de 2010. Esta maqueta es un modelo de la obra instalada en Trafalgar Square, de la que hay otras dos datadas en 2003.

Thomas Schütte's work *Hotel for the Birds*, which the artist ultimately entitled *Model for a Hotel* (2007), is made from glass, aluminium and steel and measures 509 x 520,5 x 493 cm. It was created as part of the *Fourth Plinth project* for Trafalgar Square in London. The fourth plinth in the Square was designed by Sir Charles Barry in 1841 as what must have been the base for an equestrian statue of King William IV that was not executed. In 1999 the Royal Society of Art began to select projects by contemporary artists to occupy this empty plinth. Since then the plinth has been the base for works by Mark Wallinger, Bill Woodrow, Rachel Whiteread, David Beckham, Marc Quinn, Thomas Schütte in 2007 and Antony Gormley and Yinka Shonibare from 2009. Projects by Elmgreen & Dragset and Katharina Fritsch have been selected for 2012 and 2013, respectively.

Model for a Hotel was subsequently installed and exhibited in “Thomas Schütte: Modelle und Ansichten, 1980-2010”, held at the Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland between 15 July and 15 November 2010.

This maquette is a model of the work installed in Trafalgar Square, of which there are two others dated 2003.

Thomas Schütte comentó sobre esta obra:

Son como niños pequeños que dejan sus marcas en el paisaje. Casi todo el mundo está trabajando a esta mega escala, puede que se deba a que los promotores necesiten hacer algo emblemático.

Los edificios de los muelles de Londres me dan risa. No hay ninguna razón que justifique la existencia de estas cosas tan extrañas.

Resulta obsceno desde el punto de vista social. Pero en lo que a mí concierne, me proporcionan muchos temas de los que hablar. Me lo paso bomba.

El poder ya no está representado por un rey o una figura aislada; funciona a través de un sistema o de muchas redes diferentes que se superponen que no suelen ser visibles sino

estar ocultas. Así que la estructura de poder es básicamente anónima y resulta imposible ponerle cara, ni tan siquiera un cuerpo.

Discussing the work, Schütte commented:

They are like kids putting their mark on the landscape. Almost everybody everywhere is working on this mega scale, perhaps because of the needs of the developers to get a face for themselves.

The buildings in London Docklands make me laugh. There is no reason why there are all these funny things in the world.

It is obscene if you see it from the social side. But, for me, they are feeding me with subjects. I am just laughing.

Power is no longer represented by a king or a single figure; it operates through a system or many, many different, overlapping nets which tend not to be visible but to be hidden away. So the power structure is basically anonymous and it's impossible to give it a face or even a body.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Ezard, John (12/12/2003): «An eye-opener with nods to Bob Dylan, overambitious architects and pigeons», *The Guardian*, Londres, s.p. [recurso digital digital source]. Sooke, Alastair (03/11/2007) «Art versus the pigeons», *The Telegraph*, Londres, s.p. [recurso digital digital source]. Searle, Adrian (08/11/2007): «It is like a jewel», *The Guardian*, Londres, s.p. [recurso digital digital source]. Hubbard, Sue (15/11/2007): «Art for the people», *Newstatesman*, Londres, s.p. [recurso digital digital source]. Schumacher, Rainald (2010): *Thomas Schütte. Big Buildings. Modelle und Ansichten. Models and Views. 1980-2010* [Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn], Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, p. 245; il. color.

ALLAN SEKULA [PP. 194-195]

The Rechristened Exxon Valdez Awaiting Sea Trials after Repairs. National Steel and Shipbuilding Company, San Diego, August 1990 & Lead Fish. Variant of a Conference Room Designed for the Chiat/Day Advertising Agency. Architect: Frank Gehry. Installation at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, May 1988. Serie «Fish Story» (Special Edition) El rebautizado Exxon Valdez esperando los ensayos en el mar después de las reparaciones. National Steel and Shipbuilding Company, San Diego, agosto 1990 & Lead Fish. Variante de una sala de juntas diseñada para la Chiat/Day Advertising Agency. Arquitecto: Frank Gehry. Instalación en el Museum of Contemporary Art, Los Angeles, mayo 1988. Serie «Fish Story» (edición especial), 1988-1990/2002
2 Cibachromes
72,5 x 100 cm; 71 x 86,5 cm [enmarcadas framed]
Ed. 1/5
Inv. 37412

OBSERVACIONES OBSERVATIONS La serie *Fish Story* fue mostrada en la Documenta 11 de Kassel en 2002. Ese año Allan Sekula realizó la *Special Edition* de esta serie. Sobre ella el artista ha señalado lo siguiente:

[...] aborda el tema del espacio marítimo, el mundo de los puertos, los barcos y de las costas marítimas, que ya está codificado dentro de una larga serie de representaciones literarias y pictóricas y como sede de la transformación global y radical en el periodo histórico presente.

The series *Fish Story* was exhibited at Documenta 11 in Kassel in 2002. That year Allan Sekula produced the Special Edition of this series. The artist has noted the following on the work:

[...] it treats maritime space-the world of harbors, ships, and the littoral edges of the sea-as already encoded within a long history of literary and pictorial representations and as the site of radical and global transformation in the present historical period.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Cáceres, Centro Cultural San Jorge, IV-2003/VI-2003; «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005; «Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção», Lisboa, CCB, VI-2006/X-2006.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Sekula, Allan (1997): «On fish story: The Coffin Learn to Dance», *Camera Austria* n.º 59-60, Graz, Edition Camera, pp. 49-59. Sekula, Allan; Buchloh, Benjamin H. D. (2002): *Allan Sekula. Fish Story* [Witte de With, Róterdam; Fotografiska Museet in Moderna Museet, Estocolmo; Tramway, Glasgow; Le Channel, Scène nationale and Musée des Beaux Arts et de la Dentelle, Calais; Santa Monica Museum of Art, Santa Monica], Düsseldorf, Richter Verlag, pp. 18-19, 30; il. color [n.º cat. 8-9]. Sekula, Allan (2003): «Fish Story», *Quaderns*, n.º 239, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, pp. 30-55. Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 322-323; il. color. Coutinho, Bárbara; Alvear, Helga de; Krüger, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma Coleção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB, pp. 8-9, 38.

ALLAN SEKULA [P. 196]

Koreatown. Los Angeles. April 1992. Serie «Fish Story» (Special Edition), 1992/2002
Cibachrome
101,5 x 73,5 cm [enmarcada framed]
Ed. 1/5
Inv. 37500

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Sekula, Allan (1997): «On fish story: The Coffin Learn to Dance», *Camera Austria* n.º 59-60, Graz, Edition Camera, pp. 49-59. Sekula, Allan; Buchloh, Benjamin H. D. (2002): *Allan Sekula. Fish Story* [Witte de With, Róterdam; Fotografiska Museet in Moderna Museet, Estocolmo; Tramway, Glasgow; Le Channel, Scène nationale and Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Calais; Santa Monica Museum of Art, Santa Mónica], Düsseldorf, Richter Verlag, pp. 24, 30; il. color [n.º cat. 14]. Garrido Armendáriz, Lola (2003): *Realidad y representación. Coleccionar paisaje hoy* [Fundación Foto Colectania, Barcelona], Madrid, Fundación Foto Colectania, pp. 88-89; il. color. Sekula, Allan (2003): «Fish Story», *Quaderns* n.º 239, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, pp. 30-55.

ALLAN SEKULA [P. 197]

Bo'sun Driving the Forward Winch. Mooring at ECT/Sea Land Terminal, Maasvatke, Port of Rotterdam, November, 1993. Serie «Fish Story» (Special Edition) Bo'sun utilizando el cabestrante delantero. Amarre en ECT/Sea Land Terminal, Maasvatke, puerto de Róterdam, noviembre de 1993. Serie «Fish Story» (edición especial), 1993/2002
2 Cibachromes
65 x 170 cm [enmarcada framed]
Ed. 1/5
Inv. 37496

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Sekula, Allan (1997): «On fish story: The Coffin Learn to Dance», *Camera Austria* n.º 59-60, Graz, Edition Camera, pp. 49-59. Sekula, Allan; Buchloh, Benjamin H. D. (2002): *Allan Sekula. Fish Story* [Witte de With, Róterdam; Fotografiska Museet in Moderna Museet, Estocolmo; Tramway, Glasgow; Le Channel, Scène nationale and Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Calais; Santa Monica Museum of Art, Santa Monica], Düsseldorf, Richter Verlag, pp. 68-69, 76; il. color [n.º cat. 39-40]. Sekula, Allan (2003): «Fish Story», *Quaderns* n.º 239, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, pp. 30-55.

ALLAN SEKULA [P. 198]

Kaiser Steel Mill Being Dismantled After Sale to Shougang Steel, People's Republic of China. Fontana, California. December 1993. Serie «Fish Story» (Special Edition) Desmantelamiento de la acería Kaiser después de su venta a Shougang Steel, República Popular de China. Fontana, California. Diciembre de 1993. Serie «Fish Story» (edición especial), 1993/2002
2 Cibachromes
72,5 x 100 cm (x 2) [enmarcadas framed]
Ed. 1/5
Inv. 37497

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Sekula, Allan (1997): «On fish story: The Coffin Learn to Dance», *Camera Austria*, n.º 59-60, Graz, Edition Camera, pp. 49-59. Sekula, Allan; Buchloh, Benjamin H. D. (2002): *Allan Sekula. Fish Story* [Witte de With, Róterdam; Fotografiska Museet in Moderna Museet, Estocolmo; Tramway, Glasgow; Le Channel, Scène nationale and Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Calais; Santa Monica Museum of Art, Santa Mónica], Düsseldorf, Richter Verlag, pp. 172, 182; il. color [n.º cat. 86-87]. Sekula, Allan (2003): «Fish Story», *Quaderns* n.º 239, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, pp. 30-55.

ALLAN SEKULA [P. 199]

Inclinometer & Panorama, Mid Atlantic. Serie «Fish Story» (Special Edition), 1993/2002
2 Cibachromes
66 x 160 cm y 85,5 x 160 cm [enmarcadas framed]
Ed. 1/5
Inv. 37411

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Seestücke. Von Max Beckmann bis Gerhard Richter», Hamburgo, Hamburger Kunsthalle, VI-2007/IX-2007.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Sekula, Allan (1997): «On fish story: The Coffin Learn to Dance», *Camera Austria* n.º 59-60, Graz, Edition Camera, pp. 49-59. Sekula, Allan; Buchloh, Benjamin H. D. (2002): *Allan Sekula. Fish Story* [Witte de With, Róterdam; Fotografiska Museet in Moderna Museet, Estocolmo; Tramway, Glasgow; Le Channel, Scène nationale and Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Calais; Santa Monica Museum of Art, Santa Mónica], Düsseldorf, Richter Verlag, pp. 56-57, 76; il. color [n.º cat. 27-28]. Sekula, Allan (2003): «Fish Story», *Quaderns* n.º 239, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, pp. 30-55. Krämer, Felix; Faass, Martin; Gaßner, Hubertus (2007): *Seestücke. Von Max Beckmann bis Gerhard Richter* [Hamburger Kunsthalle, Hamburgo], Múnich, Hirmer Verlag.

ETTORE SPALLETTI [P. 175]

Grigiazzurro Gris azulado, 2001
Impasto de color y pan de oro sobre tabla Colour impasto and gold leaf on panel
150 x 150 x 4,2 cm
Inv. 39155

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «So What? Una selección de la Colección Helga de Alvear», Madrid, II-2009.

ETTORE SPALLETTI [P. 173]

Tiepido, Celeste Claro, Celeste, 2005
Impasto de color sobre tabla Colour impasto on panel
40 x 40 x 4,1 cm
Inv. 39770

RUDOLF STINGEL [PP. 212-213]

Sin título Untitled, 2003
2 paneles de Celotex-Tuff-R, madera y aluminio 2 panels of Celotex-Tuff-R, wood and aluminium
242,5 x 467 cm
Inv. 37962

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC,

Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 168-169; il. color. Heiser, Jörg (2006): «Rudolf Stingel. Medium and Membrane», *Parkett*, n.º 77, Parkett-Verlag AG, p. 124; il. color.

ADRIANA VAREJÃO [PP. 215-217]

Paredes com incisões a la Fontana Paredes con incisiones a lo Fontana Walls with Incisions in the Manner of Fontana, 2002 Óleo sobre tela y poliuretano en soporte de aluminio y Madera Oil on linen and polyurethane on an aluminium and wood support
195 x 260 cm (x 3)
Inv. 37383; 37421; 37422

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Cáceres, Centro Cultural San Jorge, IV-2003/VI-2003; «Adriana Varejão. Chambre d'échos / Echo Chamber», París, Fondation Cartier pour l'art contemporain, III-2005/VI-2005; Lisboa, CCB, X-2005/I-2006, Hervé Chandès [comisario curator]; «Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear», Badajoz, MEIAC, IV-2005/IX-2005.

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Mosquera, Gerardo (2002): *Adriana Varejão. Secos e Molhados* [Galería Soledad Lorenzo, Madrid], Madrid, Galería Soledad Lorenzo, pp. 7, 22-27; il. color. Sollers, Philippe; Herkenhoff, Paulo (2005): *Adriana Varejão. Chambre d'échos / Echo Chamber* [Fondation Cartier pour l'art contemporain, París; CCB, Lisboa], París, Fondation Cartier pour l'art contemporain / Actes Sud, pp. 20, 24, 50-53; il. color. Viñuela, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC, pp. 258-261; il. color. Brunetto, Carlos J.; Martín, Nuria S. (2008): *Arte brasileño en España. Pintura y fotografía*, Madrid, Fundación Cultural Hispano Brasileña, p. 63; il. color. Castro Flórez, Fernando (02/2008): «Cuando vivir de la adversidad es una tradición. Notas sobre el arte contemporáneo brasileño», *Revista de Cultura Brasileña*, n.º 6, Madrid, Embajada de Brasil en Madrid, p. 6. Amador, Fernanda Spanier (2009): *Entre prisões da imagem, imagens da prisão: um dispositivo tecno-poético para uma clínica do trabalho* [tesis doctoral dissertation defense], Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pp. 11-13, 231; il. color.

JEFF WALL [P. 43]

The Giant Gigante, 1992
Cibachrome sobre metacrilato en caja de luz de aluminio
Cibachrome on perspex in an aluminium light box
49 x 58 x 13,8 cm
Ed. 2/8
Inv. 35780

OBSERVACIONES OBSERVATIONS El formato de película fotográfica utilizado por Jeff Wall en esta fotografía fue 4 x 5". El escenario de la imagen es la Odegaard Undergraduate Library, University of Washington, Seattle.

Phil Smith [asistente]; Ewan McNeil [construcción del decorado]; Stephen Waddel [montaje digital]

En esta imagen manipulada digitalmente, que corresponde a lo que Jeff Wall denomina fotografía cinematográfica, nos muestra a una mujer desnuda de avanzada edad en el interior de la Odegaard Undergraduate Library, a una escala monumental respecto de las referencias espaciales en las que se inscribe. Los usuarios de la biblioteca parecen ignorar o estar habituados a su presencia. Irónicamente, el fotógrafo ha jugado con el contraste de valores que se producen al introducir la figura de la mujer desnuda, no solo en cuanto a la ruptura de escala, sino también por la confrontación de lo público frente a lo privado, lo perfecto y lo imperfecto. El artista finalmente consigue que lo que más choque al espectador sea la propia imagen de la mujer respecto de su entorno, pero no desde el punto de vista de la proporción o la escala, sino por los valores culturales que atribuimos a cada elemento. El artista también relaciona la obra con el continuo aprendizaje que la vida nos impone, convirtiéndose la mujer madura desnuda en una especie de alegoría sobre el conocimiento o la memoria, de ahí que relacione esta imagen con otras dos de sus obras, *Abundance* (1985) y *The Thinker* (1986).

For this photograph Jeff Wall used 4 x 5" film. The setting is the Odegaard Undergraduate Library, University of Washington, Seattle.

Phil Smith [assistant]; Ewan McNeil [set construction]; Stephen Waddel [digital editing]

This digitally manipulated image, which corresponds to what Wall has termed cinematographic photography, depicts an elderly, nude woman in the Odegaard Undergraduate Library on a monumental scale in comparison to the spatial references around her. The library users seem unaware of her or accustomed to her presence. Ironically, the photographer has played with the contrast of values that have resulted from the introduction of the nude figure, not just regarding the break in the normal scale but also through the juxtaposition of the public and the private, the perfect and the imperfect. The result is that what ultimately most shocks the viewer is the image of the woman in relation to the setting, not with regard to the proportion or scale but rather due to the cultural values that we attribute to each element. The artist also relates the work to the ongoing process of learning that life involves, turning the elderly, nude woman into a sort of allegory of knowledge or memory. As such, it relates to two further works by the artist, *Abundance* (1985) and *The Thinker* (1986).

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Contemporary Visions. Photographs and Videos from the Collection of Helga de Alvear», Turku, Wäinö Aaltonen Museum of Art, X-2004/I-2005, Joanna Kurth Päivi Kiiski-Finel [comisaria curator]; «Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog», Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, XI-2008/III-2009, Felix Zdenek [comisario curator].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Newman, Michael et al (1994): *Jeff Wall*, Tilburgo, De Pont Foundation, pp. 18-19. Platt, Ron et al (1994): *The Gost in the Machine*, Cambridge, MIT, p. 13. Rouse, Ylva; Lebrede Stals, José. (1994): *Jeff Wall*, Madrid, MNCARS, pp. 6, 15; il. color. Wall, Jeff; Millar, Jeremy (02/1994-03/1994): «Digital Phantoms», *Creative Camera*, n.º 326, p. 25. Boogerd, Dominic van den (10/1994): «Digitale allegorieën. Over de fotobeelden van Jeff Wall», *Metropolis M*, n.º 5, p. 34. Migayrou, Frédéric (1995): *Jeff Wall: Simple indication*, Bruselas, Ante Post a.s.b.l., pp. 133-134; il. b/n. Martínez-Collado, Ana (01/1995-02/1995): «Jeff Wall: Reina Sofía», *Flash Art*, vol. 28, n.º 180, s.p. Duve, Thierry de; Pelenc, Arielle; Groys, Boris (1996): *Jeff Wall*, Londres, Phaidon, pp. 21-23; il. color. Baltz, Lewis (06/1996): «Jeff Wall, peintre de la vie moderne», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.º 305, Boulogne – Billancourt, pp. 13, 15. Durden, Mark (06/1996): «Spectacle and Illumination. Jeff Wall», *Portafolio*, n.º 23, Edimburgo, Portafolio Gallery, pp. 50-51; il. b/n. Brougher, Kerry (1997): *Jeff Wall*, Los Ángeles, The Museum of Contemporary Art, pp. 118-119; il. color. Doswald, Christoph (2000): «Missing Link – Close the Gap!», *Cimal Arte Internacional*, Valencia, n.º 52, p. 49, il. color. Newman, Michael (2002): «Jeff Wall's *The Giant*», *Lost in the Archives*, Toronto, pp. 38-39. Elfving, Taru; Päivi Kiiski-Finel, Joanna Kurth; Alvear, Helga de (2004): *Contemporary Visions. Photographs and Videos from the Collection of Helga de Alvear* [Wäinö Aaltonen Museum of Art, Turku], Keuruu, Otavan Kirjapaino Oy, pp. 13, 21, 63; il. color. Pérez, David ed. (2004): *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 321; il. b/n. Visher, Theodora et al. (2005): *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004* [Schaulager Basel, Basilea y Tate Modern, Londres], Göttingen, Steidl, pp. 25, 126-127, 341; il. color [n.º cat. 48]. Falckenberg, Harald; Felix, Zdenek; Rodríguez, Arturo (2010): *Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog* [Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, pp. 56-57; il. color.

JEFF WALL [PP. 44-45]

Untitled (Production photo, A Sudden Gust of Wind, Richmond, B.C., Winter 1993) Sin título (Foto de producción, una ráfaga súbita de viento, Richmond, B.C., invierno 1993), 1993
Fotografías color Colour photographs
39 x 34 cm (x 8)
Inv. 35681

LAWRENCE WEINER [P. 179]

A Change of What (New Moons) Un cambio de qué (Nuevas lunas), 1989
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel Pencil, ink and watercolour on paper
50 x 50 cm
Inv. 36414

OBSERVACIONES OBSERVATIONS «El trabajo que hago nunca es metafórico, aunque el proceso acabe siendo metafórico. No me relaciono de esa manera con el lenguaje, como si fuera un material que requiriera determinados conocimientos técnicos. Consigo representar la escultura sin tener un sentido muy desarrollado de la composición... No creo en el idealismo de los estructuralistas. No creo que la cultura sólo pueda comprenderse diseccionando su lenguaje. No ofrezco nunca mensajes o notas. Me limito a mostrar una configuración, una construcción. Mi trabajo se convierte en algo más metafórico a través del público, que lo usa según sus necesidades y sus deseos» (Lawrence Weiner, entrevista con Delfim Sardo, 2009)

“The work that I do is never metaphorical, although the process ends up becoming metaphorical. I don't engage with language in this way, as a material that requires technical knowledge. I manage to represent sculpture without having a great sense of composition... I don't believe in the idealism of the structuralists. I don't believe that culture can be understood merely by dissecting its language. I never provide messages or notes. I merely show a configuration, a construction. My work becomes metaphorical through the public, who use it according to their needs, their desires.” (Lawrence Weiner, interview with Delfim Sardo, 2009)

LAWRENCE WEINER [P. 179]

A Change of What (New Planet) Un cambio de qué (Nuevo planeta), 1989
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel Pencil, ink and watercolour on paper
50 x 50 cm
Inv. 36415

LAWRENCE WEINER [P. 180]

The World Stopped Twirling El mundo dejó de girar, 2007
Técnica mixta sobre papel Mixed technique on paper
100 x 80 cm
Inv. 39520

LAWRENCE WEINER [P. 181]

The World Stood Still El mundo se detuvo, 2007
Técnica mixta sobre papel Mixed technique on paper
100 x 80 cm
Inv. 39521

LAWRENCE WEINER [P. 181]

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

JANE & LOUISE WILSON [P. 117]

Measure obsolescere I, 2009

Bronce esmaltado Enamelled bronze

183 x 2,5 x 0,5 cm

Inv. 40347

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Esta obra forma parte del proyecto titulado *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010) producido por la Animate Projects, el British Film Institute y el Archivo Kubrick, instalado en el London College of Communication. Las obras que forman parte de este proyecto surgen de la investigación realizada en el Archivo Kubrick, centrada en la documentación existente sobre la película *Aryan Papers* que Stanley Kubrick no llegó a realizar. Basada en la novela autobiográfica *Wartime Lies* (1989) de Louis Begley, narra cómo una familia judía sobrevivió al Holocausto pasándose por católicos. El grupo de obras de este proyecto se compone de una película, *Unfolding the Aryan Papers*, las piezas fotográficas en color *The Oddments Rooms*, el grupo de fotografías *Stills from Kubrick – Ealing Archive* y piezas escultóricas en bronce con forma de varas de medir a tamaño real tituladas *Measure obsolescere*. Estas varas protagonizan el grupo de fotografías del Ealing Archive—que formaban parte del archivo de interiores de los estudios Ealing—tomadas entre los años 1939-1940, que Kubrick conservó como documentación para su película y en las que las varas se usan como referencia para medir los espacios

This work is part of the project entitled *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010), set up by Animate Projects, the British Film Institute and the Kubrick Archive, based at the London College of Communication. The works that constitute the project are based on research into the Kubrick Archive, focusing on the documentation relating to Kubrick's film *Aryan Papers* (never actually made). The plot is based on the autobiographical novel *Wartime Lies* (1989) by Louis Begley, which tells how a Jewish family survived the Holocaust by pretending to be Catholics. The group of works in the project consists of a film, *Unfolding the Aryan Papers*, the colour photographs known as *The Oddments Rooms*, the group of photographs *Stills from Kubrick – Ealing Archive*, and bronze sculptural pieces entitled *Measure obsolescere* in the form of real-size carpenters' rulers. These rulers appear in the group of photographs of the Ealing Archive, which was part of the archive of photographs of interiors of the Ealing Studios, taken between 1939 and 1940. Kubrick had kept them as documentation for his film. In the photographs the rulers appear as a reference for measuring the rooms.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso», Santiago de Compostela, CGAC, X-2010/I-2011, Isabel Carlos [comisaria curador].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Castro Flórez, Fernando (10/04/2010): «Desplegar el trauma», *ABC Cultural*, Madrid, p. 34. Vozmediano, Elena (02/04/2010): «Jane & Louise Wilson, pruebas de vestuario», *El Cultural.es*, Madrid, s.p. Hafe Pérez, Miguel von; Carlos, Isabel (2011): *Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso* [CGAC, Santiago de Compostela], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia; Consellería de Cultura e Turismo; CGAC, pp 64, 65, 68, 71, 74.

JANE & LOUISE WILSON [P. 117]

Measure obsolescere II, 2009

Bronce esmaltado Enamelled bronze

183 x 2,5 x 0,5 cm

Inv. 40345

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Esta obra forma parte del proyecto titulado *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010) impulsado por la Animate Projects, el British Film Institute y el Archivo Kubrick, instalado en el London College of Communication.

This work is part of the project entitled *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010), set up by Animate Projects, the British Film Institute and the Kubrick Archive, based in the London College of Communication.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso», Santiago de Compostela, CGAC, X-2010/I-2011, Isabel Carlos [comisaria curador].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Castro Flórez, Fernando (10/04/2010): «Desplegar el trauma», *ABC Cultural*, Madrid, p. 34. Hafe Pérez, Miguel von; Carlos, Isabel (2010): *Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso* [Folleto exp. CGAC, Santiago de Compostela], Santiago de Compostela, CGAC, 16 pp. Vozmediano, Elena (02/04/2010): «Jane & Louise Wilson, pruebas de vestuario», *El Cultural.es*, Madrid, s.p.

JANE & LOUISE WILSON [P. 117]

Measure obsolescere III, 2009

Bronce esmaltado Enamelled bronze

183 x 2,5 x 0,5 cm

Inv. 40346

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Esta obra forma parte del proyecto titulado *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010) impulsado por la Animate Projects, el British Film Institute y el Archivo Kubrick, instalado en el London Collage of Communication.

This work is part of the project entitled *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010), set up by Animate Projects, the British Film

Institute and the Kubrick Archive, based in the London College of Communication.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso», Santiago de Compostela, CGAC, X-2010/I-2011, Isabel Carlos [comisaria curador].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Castro Flórez, Fernando (10/04/2010): «Desplegar el trauma», *ABC Cultural*, Madrid, p. 34. Vozmediano, Elena (02/04/2010): «Jane & Louise Wilson, pruebas de vestuario», *El Cultural.es*, Madrid, s.p. Hafe Pérez, Miguel von; Carlos, Isabel (2011): *Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso* [CGAC, Santiago de Compostela], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia; Consellería de Cultura e Turismo; CGAC, pp 64, 65, 68, 71, 74.

JANE & LOUISE WILSON [P. 117]

Measure obsolescere IV, 2009

Bronce esmaltado Enamelled bronze

183 x 2,5 x 0,5 cm

Inv. 40348

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Esta obra forma parte del proyecto titulado *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010) impulsado por la Animate Projects, el British Film Institute y el Archivo Kubrick, instalado en el London Collage of Communication.

This work is part of the project entitled *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010), set up by Animate Projects, the British Film Institute and the Kubrick Archive, based in the London College of Communication.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso», Santiago de Compostela, CGAC, X-2010/I-2011, Isabel Carlos [comisaria curador].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Castro Flórez, Fernando (10/04/2010): «Desplegar el trauma», *ABC Cultural*, Madrid, p. 34. Vozmediano, Elena (02/04/2010): «Jane & Louise Wilson, pruebas de vestuario», *El Cultural.es*, Madrid, s.p. Hafe Pérez, Miguel von; Carlos, Isabel (2011): *Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso* [CGAC, Santiago de Compostela], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia; Consellería de Cultura e Turismo; CGAC, pp 64, 65, 68, 71, 74.

JANE & LOUISE WILSON [P. 118]

Stills From The Kubrick-Ealing Archive. Civilian Activities, Maciek

Play Situations *Fotos del Archivo Kubrick-Ealing. Actividades civiles, Maciek Play Situations*, 2010

4 fotografías digitales b/n sobre papel 4 b/w digital

photographs on paper

28 x 19 cm; 29 x 27 cm; 28 x 23 cm; 29 x 31 cm

Ed. 1/4

Inv. 40354

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Esta obra forma parte del proyecto titulado *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010) im-

pulsado por la Animate Projects, el British Film Institute y el Archivo Kubrick, instalado en el London Collage of Communication.

This work is part of the project entitled *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010), set up by Animate Projects, the British Film Institute and the Kubrick Archive, based in the London College of Communication.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso», Santiago de Compostela, CGAC, X-2010/I-2011, Isabel Carlos [comisaria curador].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Castro Flórez, Fernando (10/04/2010): «Desplegar el trauma», *ABC Cultural*, Madrid, p. 34. Vozmediano, Elena (02/04/2010): «Jane & Louise Wilson, pruebas de vestuario», *El Cultural.es*, Madrid, s.p. Hafe Pérez, Miguel von; Carlos, Isabel (2011): *Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso* [CGAC, Santiago de Compostela], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia; Consellería de Cultura e Turismo; CGAC, pp 64, 65, 68, 71, 74.

JANE & LOUISE WILSON [P. 120]

Stills From The Kubrick-Ealing Archive. Bus, Tram, Train, Bike,

Fotos del Archivo Kubrick-Ealing. Bus, tren, bici, 2010

4 fotografías digitales b/n sobre papel 4 b/w digital

photographs on paper

28 x 21,5 cm; 28 x 22,5 cm; 28 x 22 cm; 28 x 21 cm

Ed. 1/4

Inv. 40353

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Esta obra forma parte del proyecto titulado *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010) impulsado por la Animate Projects, el British Film Institute y el Archivo Kubrick, instalado en el London Collage of Communication.

This work is part of the project entitled *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010), set up by Animate Projects, the British Film Institute and the Kubrick Archive, based in the London College of Communication.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso», Santiago de Compostela, CGAC, X-2010/I-2011, Isabel Carlos [comisaria curador].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Castro Flórez, Fernando (10/04/2010): «Desplegar el trauma», *ABC Cultural*, Madrid, p. 34. Vozmediano, Elena (02/04/2010): «Jane & Louise Wilson, pruebas de vestuario», *El Cultural.es*, Madrid, s.p. Hafe Pérez, Miguel von; Carlos, Isabel (2011): *Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso* [CGAC, Santiago de Compostela], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia; Consellería de Cultura e Turismo; CGAC, pp 64, 65, 68, 71, 74.

JANE & LOUISE WILSON [P. 119]

Stills From The Kubrick-Ealing Archive. House Interiors, Apartments and Slum Interiors Fotos del Archivo Kubrick-Ealing. Interiores de casas, interiores de pisos y viviendas insalubres, 2010

4 fotografía digital b/n sobre papel 4 b/w digital photographs on paper

30 x 30 cm; 27 x 27 cm (x 3)

Ed. 1/4

Inv. 40349

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Esta obra forma parte del proyecto titulado *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010) impulsado por la Animate Projects, el British Film Institute y el Archivo Kubrick, instalado en el London Collage of Communication.

This work is part of the project entitled *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010), set up by Animate Projects, the British Film Institute and the Kubrick Archive, based in the London College of Communication.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso», Santiago de Compostela, CGAC, X-2010/I-2011, Isabel Carlos [comisaria curador].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Castro Flórez, Fernando (10/04/2010): «Desplegar el trauma», *ABC Cultural*, Madrid, p. 34. Vozmediano, Elena (02/04/2010): «Jane & Louise Wilson, pruebas de vestuario», *El Cultural.es*, Madrid, s.p. Hafe Pérez, Miguel von; Carlos, Isabel (2011): *Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso* [CGAC, Santiago de Compostela], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia; Consellería de Cultura e Turismo; CGAC, pp 64, 65, 68, 71, 74.

JANE & LOUISE WILSON [P. 119]

Stills From The Kubrick-Ealing Archive. Civilian Vehicles, Streets and Sings Fotos del Archivo Kubrick-Ealing. Vehiculos civiles, calles y señales, 2010

4 fotografías digitales b/n sobre papel 4 b/w digital photographs on paper

26 x 27 cm; 26 x 26 cm (x 2); 27 x 28 cm

Ed. 1/4

Inv. 40351

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Esta obra forma parte del proyecto titulado *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010) impulsado por la Animate Projects, el British Film Institute y el Archivo Kubrick, instalado en el London Collage of Communication.

This work is part of the project entitled *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010), set up by Animate Projects, the British Film Institute and the Kubrick Archive, based in the London College of Communication.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso», Santiago de Compostela, CGAC, X-2010/I-2011, Isabel Carlos [comisaria curador].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Castro Flórez, Fernando (10/04/2010): «Desplegar el trauma», *ABC Cultural*, Madrid, p. 34. Vozmediano, Elena (02/04/2010): «Jane & Louise Wilson, pruebas de vestuario», *El Cultural.es*, Madrid, s.p. Hafe Pérez, Miguel von; Carlos, Isabel (2011): *Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso* [CGAC, Santiago de Compostela], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia; Consellería de Cultura e Turismo; CGAC, pp 64, 65, 68, 71, 74.

JANE & LOUISE WILSON [P. 121]

Stills From The Kubrick-Ealing Archive. Specific Scenes Fotos del Archivo Kubrick-Ealing. Escenas específicas, 2010

5 fotografías digitales b/n sobre papel 5 b/w digital photographs on paper

27 x 19 cm; 23 x 27 cm; 33 x 22 cm; 26 x 36 cm; 23 x 28 cm

Ed. 1/4

Inv. 40355

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Esta obra forma parte del proyecto titulado *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010) impulsado por la Animate Projects, el British Film Institute y el Archivo Kubrick, instalado en el London Collage of Communication.

This work is part of the project entitled *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010), set up by Animate Projects, the British Film Institute and the Kubrick Archive, based in the London College of Communication.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso», Santiago de Compostela, CGAC, X-2010/I-2011, Isabel Carlos [comisaria curador].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Castro Flórez, Fernando (10/04/2010): «Desplegar el trauma», *ABC Cultural*, Madrid, p. 34. Vozmediano, Elena (02/04/2010): «Jane & Louise Wilson, pruebas de vestuario», *El Cultural.es*, Madrid, s.p. Hafe Pérez, Miguel von; Carlos, Isabel (2011): *Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso* [CGAC, Santiago de Compostela], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia; Consellería de Cultura e Turismo; CGAC, pp 64, 65, 68, 71, 74.

JANE & LOUISE WILSON [P. 122]

Stills From The Kubrick-Ealing Archive. Props and Dressing Fotos del Archivo Kubrick-Ealing. Atrezzo y decoración, 2010

4 fotografías digitales b/n sobre papel 4 b/w digital photographs on paper

31 x 24 cm; 30 x 25 cm; 31 x 24,5 cm; 31 x 25 cm

Ed. 1/4

Inv. 40350

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Esta obra forma parte del proyecto titulado *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010) impulsado por la Animate Projects, el British Film Institute y el Archivo Kubrick, instalado en el London Collage of Communication.

This work is part of the project entitled *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010), set up by Animate Projects, the British Film Institute and the Kubrick Archive, based in the London College of Communication.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso», Santiago de Compostela, CGAC, X-2010/I-2011, Isabel Carlos [comisaria curador].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Castro Flórez, Fernando (10/04/2010): «Desplegar el trauma», *ABC Cultural*, Madrid, p. 34. Vozmediano, Elena (02/04/2010): «Jane & Louise Wilson, pruebas de vestuario», *El Cultural.es*, Madrid, s.p. Hafe Pérez, Miguel von; Carlos, Isabel (2011): *Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso* [CGAC, Santiago de Compostela], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia; Consellería de Cultura e Turismo; CGAC, pp 64, 65, 68, 71, 74.

JANE & LOUISE WILSON [P. 123]

Stills From The Kubrick-Ealing Archive. Shops, Offices & Street Vendors Fotos del Archivo Kubrick-Ealing. Tiendas, oficinas y vendedores ambulantes, 2010

4 fotografías digitales b/n sobre papel 4 b/w digital photographs on paper

29 x 23 cm (x 2); 29 x 28 cm; 28 x 29 cm

Ed. 1/4

Inv. 40352

OBSERVACIONES OBSERVATIONS Esta obra forma parte del proyecto titulado *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010) impulsado por la Animate Projects, el British Film Institute y el Archivo Kubrick, instalado en el London Collage of Communication.

This work is part of the project entitled *Unfolding the Aryan Papers* (2009-2010), set up by Animate Projects, the British Film Institute and the Kubrick Archive, based in the London College of Communication.

EXPOSICIONES EXHIBITIONS «Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso», Santiago de Compostela, CGAC, X-2010/I-2011, Isabel Carlos [comisaria curador].

BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAPHY Castro Flórez, Fernando (10/04/2010): «Desplegar el trauma», *ABC Cultural*, Madrid, p. 34. Vozmediano, Elena (02/04/2010): «Jane & Louise Wilson, pruebas de vestuario», *El Cultural.es*, Madrid, s.p. Hafe Pérez, Miguel von; Carlos, Isabel (2011): *Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso* [CGAC, Santiago de Compostela], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia; Consellería de Cultura e Turismo; CGAC, pp 64, 65, 68, 71, 74.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAPHY

Esta Bibliografía comprende una bibliografía general, una bibliografía por autores y una centrada en catálogos sobre la Colección Helga de Alvear.

Para la bibliografía general se han seleccionado libros y catálogos en torno a temas relacionados con el entorno conceptual de la exposición, con las diferentes cuestiones que abordan las obras de los autores elegidos para la exposición, los movimientos en los que se encuadran o el contexto histórico o geográfico de partida. La ordenación de los mismos es alfabética por apellido.

La Bibliografía por Autores incluye una selección centrada en las ediciones publicadas desde los años noventa hasta la actualidad, así como aquellos catálogos de exposición en los que se cita o reproducen las obras participantes en la presente muestra. Se ordena alfabéticamente por apellido del artista e internamente por cronología.

La bibliografía sobre la colección comprende los catálogos editados con motivo de exposiciones sobre sus fondos y se organiza cronológicamente.

The bibliography comprises a general bibliography, a bibliography by artist, and one on catalogues of the Colección Helga de Alvear.

The general bibliography features a selection of books and catalogues on subjects relating to the exhibition's conceptual background and the various issues that form the subject-matter or discourse of the works by the artists selected for the exhibition, the movements to which they relate and their historical or geographical starting-point. This bibliography is ordered alphabetically by surname.

The bibliography by artist comprises a selection of titles that focus on publications from the 1990s until the present, and on exhibition catalogues that refer to or reproduce works in the present exhibition. It is ordered alphabetically by the artists' surnames, and internally by date. In the case of an exhibiton catalogue, the venue is given in square brackets after the title.

The bibliography on the collection comprises catalogues published in conjunction with exhibitions on its holdings and is ordered chronologically.

GENERAL GENERAL

AMADOR, Fernanda Spanier (2009): *Entre prisões da imagem, imagens da prisão: um dispositivo tecno-poético para uma clínica do trabalho* [tesis doctoral dissertation defense], Oporto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BARRO, David; LEDO, Agar [eds.] (2005): *Seducidos por el accidente* [Fundación Luis Seoane, A Coruña], A Coruña, Fundación Luis Seoane.

BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (2009): *The Global Art World, Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz.

BOURRIAUD, Nicolas et al. (2008): *Estratos. Proyecto Arte Contemporáneo Murcia 2008* [Centro Párraga, Murcia], Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

BRUNETTO, Carlos J.; MARTÍN, Nuria S. (2008): *Arte brasileño en España. Pintura y fotografía*, Madrid, Fundación Cultural Hispano Brasileña.

CAMPANY, David (2003): *Art and Photography*, Londres, Phaidon.

CÍSCAR CASABÁN, Consuelo; CALVO SERRALLER, Francisco (2007): *Speed 1* [IVAM, Valencia], Madrid, IVAM.

DUVE, Thierry de (1996): *Kant After Duchamp*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

FOGLE, Douglas et al. (2003): *The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960-1982*, Minnesota, Walker Art Center.

FOSTER, Hall (1996): *The Return of the Real*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

GARRIDO ARMENDÁRIZ, Lola (2003): *Realidad y representación. Coleccionar paisaje hoy* [Fundación Foto Colectania, Barcelona], Madrid, Fundación Foto Colectania.

GROYS, Boris (2008): *Art Power*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

KAPROW, Allan (2003): *The Blurring of Art into Life*, Berkeley, University of California Press.

LAGERIA, Jacinto (2010): *La déréalisation du monde – Réalité et fiction en conflit*, París, Éditions Jacqueline Chambon / Actes Sud.

LEE, Pamela (2001): *Object to be Destroyed*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

LIPPARD, Lucy; SIX YEARS (1973): *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press.

LLORCA, Pablo; STANGE, Raimar (2004): *Arte Termita contra Elefante Blanco. Comportamientos actuales del dibujo* [Fundación ICO, Madrid], Madrid, Fundación ICO.

LLORCA, Pablo; NAVARRO, Mariano (2007): *Imágenes mágicas* [Sala Puerta Nueva, Córdoba], Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí.

NANCY, Jean-Luc et al. (2003): *NosOtros. PHE03*, Madrid, La Fábrica.

NAVARRO, Mariano et al. (2010): *Grande Hazaña! Con Muertos! Enfrentamientos y violencias en el arte contemporáneo* [Sala Puertanueva, Córdoba], Córdoba, Diputación de Córdoba.

PARREÑO, José María; PARDO, José Luis (2008): *Fragil* [Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia], Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

PAZ, Marga; MARCHÁN FIZ, Simón (2007): *Speed 2* [IVAM, Valencia], Madrid, IVAM.

PÉREZ, David [ed.] (2004): *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili.

RANCIÈRE, Jacques (2000): *Le Partage du sensible, Esthétique et politique*, París, La Fabrique Editions.

RICO, Pablo J. (2003): *+ - 25 años de arte en España* [IVAM, Valencia], Valencia, IVAM.

SOLANS, Piedad et al. (2003): *Arquitecturas excéntricas* [Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián], San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa.

DAHLBERG, Jonas et al. (2006): *Espacio interior / Inner Space* [Sala de Exposiciones Alcalá 31, Madrid] Madrid, Consejería de Cultura y Turismo.

VV.AA. (2007): *Colección Norte de Arte Contemporáneo*, Cantabria, Gobierno de Cantabria.

VV.AA. (2010): *Art | 41 | Basel*, Basilea, MCH Swiss Exhibition.

ELLEGOOD, Anne; FOGLE, Douglas; LONG, Charles (2011): *All of This and Nothing* [Hammer Museum, Los Angeles], Los Angeles, Hammer Museum.

Pep Agut

AGUT, Pep (1990): *Pep Agut*, Lisboa, Galeria Graça Fonseca.

AGUT, Pep (1990): *Pep Agut*, Barcelona, Galeria Antoni Estrany.

PRÉVOST, Jean-Marc et al. (1999): *Carceri-Jardins publics. Pep Agut* [Musée départemental d'art contemporain, Rochechouart; Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier], Rochechouart, Musée départemental d'art contemporain; Montpellier Frac Languedoc-Roussillon.

BREA, José Luis et al. (2000): *Pep Agut. Als actors secundaris* [MACBA, Barcelona], Barcelona, MACBA.

MURRÍA, Alicia (2000): «Entrevista con Pep Agut. A los actores secundarios», *Lápiz*, n.º 163, Madrid, Publicaciones de Estética y Pensamiento.

Helena Almeida

FRANÇA, José-Augusto; SOUSA, Ernesto de (1982): *Helena Almeida* [Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

PERNES, Fernando; MOLDER, Maria Filomena; SOUSA, Ernesto de (1996): *Helena Almeida: Dramatis persona, variações e fuga sobre um corpo* [Museu Serralves, Oporto], Oporto, Fundação de Serralves.

CARLOS, Isabel; VANDERLINDEN, Barbara (1997): *Helena Almeida*, Milán, Electa.

CORRAL, María de et al. (2000): *Helena Almeida* [CGAC, Santiago de Compostela; MEIAC, Badajoz], Santiago de Compostela, CGAC; Badajoz, MEIAC.

SARDO, Delfim (2004): *Helena Almeida* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB.

CARLOS, Isabel; PHELAN, Peggy (2005): *InTus: Helena Almeida*, Lisboa, Instituto das Artes-Ministério da Cultura.

MOLINA, Ángela (2005): *Helena Almeida: aprender a ver / Learning to See*, Oporto, Mimesis.

SARDO, Delfim (2006): *Caderno de Campo* [Galeria Filomena Soares, Lisboa; MEIAC, Badajoz], Lisboa, Galeria Filomena Soares.

CARLOS, Isabel (2007): *Helena Almeida habla con Isabel de Carlos*, Madrid, La Fábrica/Fundación Telefónica.

CARLOS, Isabel (2008): *Helena Almeida: Tela rosa para vestir* [Fundación Telefónica, Madrid], Madrid, Fundación Telefónica.

Francis Alÿs

ALÿS, Francis (2004): *Francis Alÿs. The Modern Procession*, Nueva York, Public Art Fund.

BIESENBACH, Klaus Peter; SABAU, Luminita (2004): *Francis Alÿs: Blue Orange 2004: Kunstpreis der Deutschen Volksbanken und Raiffeisenbanken / Art Prize of The German Cooperative Banks* [Martin-Gropius-Bau, Berlín] Colonia, Walther König; Berlín, Martin-Gropius-Bau.

LÜTGENS, Annelie; DISERENS, Corinne (2004): *Francis Alÿs. Walking Distance From the Studio* [Kunstmuseum, Wolfsburg; Musée des Beaux-Arts, Nantes; MACBA, Barcelona], Wolfsburg, Kunstmuseum.

MOSQUERA, Gerardo; FISHER, Jean; ALÿS, Francis (2004): *Over here. International Perspectives on Art and Culture*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art; Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

ALÿS, Francis; LINGWOOD, James; LAMPERT, Catherine (2005): *Francis Alÿs. Seven Walks* [Portman Square, Londres; The National Portrait Gallery, Londres], Londres, Artangel.

MONSIVÁIS, Carlos (2005): *El centro histórico de la ciudad de México* [MACBA, Barcelona], Barcelona, MACBA.

CONSTANTINI, Eduardo F. et al. (2006): *Francis Alÿs. A Story of Deception / Historia de un desengaño. Patagonia 2003-2006* [MAMBA-Colección Constantini, Buenos Aires], Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Constantini.

FERGUSON, Russell (2007): *Francis Alÿs: Politics of Rehearsal* [Hammer Museum, Los Ángeles], Los Ángeles, Hammer Museum; Göttingen, Steidl.

MEDINA, Cuauhtémoc; FERGUSON, Russell; FISHER, Jean (2007): *Francis Alÿs*, Londres/Nueva York, Phaidon.

COOKE, Lynne; FUNCKE, Bettina (2008): *Francis Alÿs. Fabiola. An Investigation* [Dia Art Foundation, Nueva York], New Haven, Yale University Press.

GOETZ, Ingvild; LÖCKEMANN, Karsten; URBASCHEK, Stephan (2008): *Francis Alÿs*, Múnich, Sammlung Goetz.

COOKE, Lynne; SALAZAR, María José; STEWART, Susan (2009): *Fabiola* [MNCARS, Madrid; Abadía de Santo Domingo de Silos; The Hispanic Society of America, Nueva York; LACMA, Los Ángeles; The National Portrait Gallery, Londres], Madrid, MNCARS.

Vasco Araújo

ARAÚJO, Vasco (2004): *Vasco Araújo. Dilema / Dilemma* [Museo Serralves, Oporto, Galerie Gabriëlle Maubrie, París], Oporto, Fundação de Serralves.

HENRIQUES, Paulo; SILVÉRIO, João, PÉREZ-ORAMAS, Luis (2005): *L'inceste. Vasco Araújo* [Museo Nacional do Azulejo, Lisboa; Galeria Filomena Soares, Lisboa], Lisboa, Galeria Filomena Soares.

CARLOS, Isabel; SILVÉRIO, João (2006): *Hereditas. Vasco Araújo* [Museu do Caramulo, Caramulo], Lisboa, Assírio and Alvim.

PANERA CUEVAS, F. Javier; WELCHMAN, John C.; MELO, Alexandre (2006): *Vasco Araújo. Pathos* [DA2 Domus Artium, Salamanca], Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.

WELCHMAN, John (2007): *Vasco Araújo*, Lisboa, Adiac Portugal/Corda Seca.

BONNEFOY, Françoise; BONNEVIE, Claire; RODRÍGUEZ, María Inés (2008): *Vasco Araújo. Eco, 2008* [Jeu de Paume – Concorde, París], París, Jeu de Paume.

MELO, Alexandre; RIBEIRO, Ana Isabel; BENITE, Joaquim (2009): *Vasco Araújo. Happy Days* [Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, Almada], Almada, Casa da Cerca/Festival de Almada.

VALE, Paulo Pires do (2010): *Vasco Araújo. Debret*, Lisboa, Assírio and Alvim/Galeria Filomena Soares.

ARAÚJO, Vasco; TÉLLEZ, Javier (2010): *Mais que a vida / Más que la vida / Larger than Life* [Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; MARCO, Vigo], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian; Vigo, MARCO.

Richard Artschwager

ARMSTRONG, Richard (1989): *Richard Artschwager*, Madrid, Ministerio de Cultura.

ARTSCHWAGER, Richard (1992): *New Works 1991/92*, Berlín, Galerie Franck + Schulte.

HENTSCHEL, Martin (1993): *Richard Artschwager. Archipelago* [Portikus, Fráncfort], Fráncfort, Portikus.

ARTSCHWAGER, Richard (1994): *Richard Artschwager* [Fondation Cartier, París], París, Fondation Cartier pour l'art contemporain.

KLIEGE, Melitta et al. (2001): *Richard Artschwager. Up and Across* [Neues Museum, Núremberg; Serpentine Gallery, Londres y MAK, Viena], Núremberg, Neues Museum.

NOEVER, Peter et al. (2002): *Richard Artschwager. The Hydraulic Door Check* [MAK, Viena], Viena, MAK; Colonia, Walther König.

GRIGOTEIT, Ariane; HÜTTE, Friedhelm (2003): *Richard Artschwager: auf und nieder, kreuz und quer / Richard Artschwager: Up and Down, Back and Forth* [Deutsche Guggenheim, Berlín], Bonn, VG-Bild-Kunst.

SCHWARZ, Dieter (2003): *Richard Artschwager. Texts and Interviews*, Winterthur, Kunstmuseum; Düsseldorf, Richter.

SCHWARZ, Dieter; SEMFF, Michael (2003): *Richard Artschwager. Zeichnungen 1960-2002 / Drawings 1960-2002* [Kunstmuseum Winterthur; Krefelder Kunstmuseen, Krefeld; Staatliche Graphische Sammlung Múnich], Düsseldorf, Richter.

GUADAGNINI, Walter (2004): *Richard Artschwager. Grafiche e multipli* [Palazzo Santa Margherita, Sale Nuove, Modena], Cinisello Balsamo, Silvana.

YAU, John (2008): *Richard Artschwager*, Nueva York, Gagolian Gallery

NOLAN, David; WORTH, Alexi (2008). *Richard Artschwager. Objects as Images of Objects*, Nueva York, David Nolan Gallery.

John Baldessari

CRANSTON, Meg; BALDESSARI, John (1993): *Lamb / Cordero. John Baldessari* [IVAM, Valencia], Valencia, IVAM.

BALDESSARI, John (1999): *The Metaphor Problem Again. John Baldessari*, Colonia, Walther König.

BELLI, Gabriella; WESKI, Thomas; CRANSTON, Meg (2000): *John Baldessari* [MART, Trento], Milán, Skira.

BALDESSARI, John (2005): *John Baldessari: A Different Kind of Order (Arbeiten 1962-1984)* [MUMOK, Viena], Viena, MUMOK; Colonia, Walther König.

BASHKOFF, Tracey; BALDESSARI, John (2005): *Somewhere Between Almost Right and not Quite (with Orange). John Baldessari* [Deutsche Guggenheim, Berlín], Nueva York, Guggenheim Museum Publications; Berlín, Deutsche Guggenheim.

PAKESCH, Peter; BUDAK, Adam (2005): *John Baldessari: Life's Balance: Werke 84-04 / Works 84-04* [Kunsthau Graz], Colonia, Walther König.

BALDESSARI, John (2006): *Prima Facie: Marilyn's Dress: A Poem (In Four Parts). John Baldessari*, Colonia, Walther König.

CESARCO, Alejandro (2007): *Retrospective. John Baldessari*, Colonia, Walther König.

GRONERT, Stefan; VÉGH, Christina (2007): *John Baldessari: Music* [Kunstmuseum Bonn], Colonia, Walther König.

HOFFMAN, Jens (2007): *John Baldessari. Noses & Ears, etc.* [Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa], Lisboa, Cristina Guerra Contemporary Art.

BALDESSARI, John (2009): *John Baldessari: Noses & Ears, etc. (Part Four)*, Zürich, Mai 36 Galerie.

HUROWITZ, Sharon Coplan (2009): *John Baldessari. A Catalogue raisonné of Prints and Multiples, 1971-2007*, Manchester, Vermont; Nueva York, Hudson Hills Press.

MORGAN, Jessica (2009): *Pure Beauty: John Baldessari* [Tate Modern, Londres; MACBA, Barcelona; LACMA, Los Ángeles y Metropolitan Museum of Art, Nueva York], Los Ángeles, LACMA; Múnich, Prestel; Londres, Tate Publishing.

OBRIST, Hans-Ulrich; BALDESSARI, John (2009): *John Baldessari. Hans Ulrich Obrist – The Conversation*, Colonia, Walther König.

STORR, Robert (2010): *John Baldessari* [Bonnenfantenmuseum, Maastricht], Maastricht, Bonnenfantenmuseum.

MORGAN, Jessica et al. (2010): *John Baldessari. Pura belleza* [Tate Modern, Londres, MACBA, Barcelona; LACMA, Los Ángeles; MoMA, Nueva York], Barcelona, MACBA.

Fernando Bryce

BRYCE, Fernando (2001): *Ich heisse nicht Juanita*, Smart Art Press, Santa Mónica.

VILLACORTA, Jorge; TANNERT, Christoph (2003): *Fernando Bryce*, Berlín, Thumm and Kolbe Verlag.

BRYCE, Fernando (2005): *Fernando Bryce. Atlas Perú* [Museo de Arte de Lima], Lima, Museo de Arte.

TATAY, Helena (2005): *Fernando Bryce* [Fundació Antoni Tàpies, Barcelona], Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

BRYCE, Fernando (2006): *Fernando Bryce*, Barcelona, Galería Joan Prats.

BRYCE, Fernando (2009): *Fernando Bryce. Américas*, Barcelona, Polígrafa.

James Casebere

BERGER, Maurice; GRUNDBERG, Andy (1996): *James Casebere. Model Culture: Photographs 1975-1996*, San Francisco, Friends of Photography.

TARANTINO, Michael; LYNAS, Donna (1999): *James Casebere. Asylum* [CGAC, Santiago de Compostela], Santiago de Compostela, CGAC.

VIDLER, Anthony; CHANG, Chris y EUGENIDES, Jeffrey (2001): *James Casebere. The Spatial Uncanny*, Milán, Charta.

MORGAN, Stuart (2004): *James Casebere*, Londres, Art Books International Ltd.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto (2005): *James Casebere*. Oporto, Mimesis.

ENWEZOR, Okwui (2008): *James Casebere habla con Okwui Enwezor*, Madrid, La Fábrica/Fundación Telefónica.

Susan Collis

COLLIS, Susan (2009): *For all the things we thought we'd love forever*, Londres, Seventeen.

RINCE, Nigel; WATKINS, Jonathan (2010): *Susan Collis. Since I Fell for You*, Birmingham, Ikon Gallery.

SHIRLEY, Rosemary (2010): *Susan Collis* [The Torrance Art Museum, Torrance], Torrance, The Torrance Art Museum.

José Pedro Croft

MOLDER, Maria Filomena (1991): *José Pedro Croft*, Oporto, Galeria Atlântica; Lisboa, Galeria Alda Cortez.

BLANCH, Teresa; TEIXEIRA, José de Monterroso (1995): *José Pedro Croft. Portugal XLVI Bienal de Veneza 1995*, Lisboa, Secretaria do Estado da Cultura.

CASTRO CALDAS, Manuel de (1996): *José Pedro Croft*, Valencia, Galería Luis Adelantado.

BLANCH, Teresa; CALDAS, Manuel Castro (1997): *José Pedro Croft - Susana Solano. A Céu Aberto / Under an Open Sky* [Museu Serralves, Oporto], Oporto, Fundação de Serralves.

FRANCO, Maria Nobre; FARIA, Nuno (1999): *José Pedro Croft. Desenho, escultura / Drawing, sculpture*, Lisboa, Camara Municipal de Lisboa.

BLANCH, Teresa; CALDAS, Manuel Castro (2002): *José Pedro Croft 1979-2002. Retrospectiva* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB.

FARIA, Óscar; GARCÍA, Aurora; MESQUITA, Ivo (2003): *José Pedro Croft* [CGAC, Santiago de Compostela], Santiago de Compostela, CGAC.

FERNÁNDEZ-CID, Miguel; MATOS DÍAS, Isabel (2003): *Cadernos de viagem. José Pedro Croft*, [CGAC, Santiago de Compostela], Santiago de Compostela, CGAC.

CROFT, José Pedro (2007): *José Pedro Croft. Paisagem interior / Inner Landscape* [Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

SILVÉRIO, João (2010): *José Pedro Croft. Gráfica / Gravura*, Madrid, La Caja Negra.

Ángela de la Cruz

GARCÍA ANTÓN, Katya; TAN, Eugene (2001): *Ángela de la Cruz*, Londres, Anthony Wilkinson Gallery.

NILSSON, John Peter (2002): *Ángela de la Cruz*, Suecia, Wetterling Gallery.

WANDSCHNEIDER, Miguel; BARRETT, David; TREVOR, Smith (2006): *Ángela de la Cruz. Trabalho. Work* [Culturgest, Lisboa], Lisboa, Culturgest.

GRAU, Carolina (2010): *Ángela de la Cruz. After* [Camden Arts Centre, Londres], Londres, Camden Arts Centre.

José Damasceno

PEDROSA, Adriano (1998): *José Damasceno. Trabalhos 1992-1998*, São Paulo, Galeria Camargo Vilaça.

MOSQUERA, Gerardo et al. (2008): *Coordenadas y apariciones. José Damasceno* [MNCARS, Madrid], Madrid, MNCARS.

CANONGIA, Ligia (2009): *José Damasceno conjunto seqüência lugar* [Casa de Cultura Laura Alvim, Río de Janeiro], Río de Janeiro, Casa de Cultura Laura Alvin.

Philip-Lorca diCorcia

GALASSI, Peter (1995): *Philip-Lorca diCorcia*, Nueva York, MoMA.

BREA, José Luis (1998): *Philip-Lorca diCorcia. Streetwork 1993-1997*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

SANTE, Luc; DiCORCIA, Philip-Lorca (2001): *Philip-Lorca diCorcia. Heads*, Göttingen, Steidl.

ALIERTA, César; BREA, José Luis; FUKU, Noriko (2003): *Philip-Lorca diCorcia ¿Cómo nos vemos?*, Madrid, La Fábrica.

DiCORCIA, Philip-Lorca (2004): *Philip-Lorca diCorcia. A Story Book Life*, Santa Fe, Twin Palms Publishers.

DiCORCIA, Philip-Lorca (2007): *Philip-Lorca diCorcia. Thousand*, Göttingen, Steidl.

SIMPSON, Bennett; TILLMAN, Lynne (2007): *Philip-Lorca diCorcia* [ICA, Boston], Göttingen, Steidl.

GAITSKILL, Mary (2011): *Philip-Lorca diCorcia. Eleven*, Bologna, Freedman Damiani.

Stan Douglas

DOUGLAS, Stan (1992): *Stan Douglas. Monodramas and loops*, Vancouver, UBC Fine Arts Gallery.

ASSCHE, Christine Van (1994): *Stan Douglas* [MNCARS, Madrid], Madrid, MNCARS.

THATER, Diana (1998): *Stan Douglas*, Londres, Phaidon.

COOKE, Lynne; KELLY, Karen J. (2000): *Double vision. Stan Douglas and Douglas Gordon* [Dia Center for the Arts, Nueva York], Nueva York, Dia Center for the Arts.

DOUGLAS, Stan (2002): *Stan Douglas. Journey into fear*, Vancouver, Vancouver Art Gallery.

THORNE, Matt; DOUGLAS, Stan; TURNER, Michel (2002): *Journey into Fear*, Londres, Serpentine Gallery; Colonia, Walther König.

AHRENS, Carsten; GÖRNER, Veit (2003): *Stan Douglas. Film-Installationen und Fotografien* [Kestner Gesellschaft, Hanóver], Hanóver, Kestner Gesellschaft.

LÜTTICKEN, Sven; MONK, Philip (2005): *Stan Douglas. Inconsolable Memories* [Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver; Art Gallery of York University, Toronto], Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery.

FERNÁNDEZ, Lourdes (2006): *Stan Douglas habla con Lourdes Fernández*, Madrid, La Fábrica / Fundación Telefónica.

LÜTTICKEN, Sven; MONK, Philip (2006): *Inconsolable Memories. Stan Douglas* [Joslyn Art Museum, Omaha; The Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver], Omaha, Joslyn Art Museum.

BEYN, Ariane; DOUGLAS, Stan (2008): *Stan Douglas. Klatsassin* [Wiener Secession, Viena], Colonia, Walther König.

CHRIST, Hans D.; DRESSLER, Iris (2008): *Stan Douglas. Past Imperfect. Works 1986-2007* [Staatsgalerie Stuttgart / Württembergischer Kunstverein, Stuttgart], Ostfildern, Hatje Cantz.

Elmgreen & Dragset

BRÜDERLIN, Markus; CAMERON, Dan (2002): *Taking Place: The Works of Michael Elmgreen & Ingar Dragset* [Kunsthalle, Zürich], Ostfildern, Hatje Cantz.

MARTÍNEZ, Chus (2002): *Museum: Elmgreen & Dragset* [Sala Montcada de la Fundació «la Caixa», Barcelona], Barcelona, Fundació «la Caixa».

BIRNBAUM, Daniel; VOLTZ, Jochen (2003): *Spaced Out. Elmgreen & Dragset* [Portikus, Fráncfort], Fráncfort, Portikus.

ELMGREEN & DRAGSET (2004): *Constructed Catastrophes, fig. 2* [CCA, Kitakyushu], Kitakyushu, CCA.

ELMGREEN & DRAGSET (2005): *The Welfare Show. Elmgreen & Dragset* [Bergen Kunsthall, Bergen; BAWAG Foundation, Viena; Serpentine Gallery, Londres; The Power Plant, Toronto], Colonia, Walther König.

MOLON, Dominic *et al.* (2007): *Prada Marfa. Elmgreen & Dragset*, Colonia, Walther König.

GIONI, Massimiliano *et al.* (2008): *Elmgreen & Dragset. This Is the First Day of My Life* [Malmö Konsthall, Malmö], Ostfildern, Hatje Cantz.

ELMGREEN & DRAGSET, Ed. (2009): *Home Is the Place You Left* [Trondheim Kunstmuseum, Trondheim], Colonia, Walther König.

Hans-Peter Feldmann

FELDMANN, Hans-Peter (1994): *Ferien*, Düsseldorf, Wiener Secession.

FELDMANN, Hans-Peter (1994): *Voyeur*, Colonia, Walther König.

FELDMANN, Hans-Peter (1994): *Bücher* [Neues Museum Weserburg, Bremen], Bremen, Neues Museum Weserburg.

FELDMANN, Hans-Peter (1999): *Alle Kleider einer Frau / All the clothes of a woman*, Düsseldorf, Feldmann Verlag; Toronto, Art Metropole.

KONRAD, Christian (1999): *Die Johanneskirche in Düsseldorf. Hans-Peter Feldmann*, Düsseldorf, Feldmann Verlag.

TATAY HUICI, Helena *et al.* (2001): *272 Pages* [Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Centre National de la Photographie, París; Fotomuseum, Winterthur; Museum Ludwig, Colonia], Barcelona, Fundació Antonio Tàpies.

FELDMANN, Hans-Peter (2002): *Vistas desde habitaciones de hotel / Views Out of Hotel Room Windows*, Granada-Barcelona, Ediciones Originales; Düsseldorf, Feldmann Verlag.

FELDMANN, Hans-Peter (2002): *Bilder / Pictures*, Düsseldorf, 3 Möven; Colonia, Walther König.

FELDMANN, Hans-Peter (2005): *Frauen im Gefängnis*, Colonia, Walther König.

FELDMANN, Hans-Peter (2006): *Liebe / Love*, Colonia, Walther König.

SCHMALEN, Norbert (2006): *Hans-Peter Feldmann. Zeitungsfotos*, Colonia, Walther König.

SCHUBE, Inka *et al.* (2007): *Hans-Peter Feldmann. Buch #9*, Colonia, Walther König.

FELDMANN, Hans-Peter (2006): *Album*, Colonia, Walther König.

TATAY, Helena *et al.* (2010): *Hans-Peter Feldmann. Another Book / Noch'n Buch*, Londres, König Books.

Teresita Fernández

FERNÁNDEZ, Teresita (1999): *Teresita Fernández* [ICA, Filadelfia], Filadelfia, ICA.

BECCARIA, Marcella (2001): *Teresita Fernández* [Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Rivoli], Rivoli, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea.

CLOT, Manel; JUNCOSA, Helena (2005): *Teresita Fernández* [CAC, Málaga], Málaga, CAC.

Fernanda Fragateiro

PINTO RIBEIRO, António; CARLOS, Isabel (2003): *Quarto a céu aberto* [Culturgest, Lisboa], Lisboa, Culturgest.

Carlos Garaicoa

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto *et al.* (1998): *La isla futura: Arte joven cubano* [Centro de Cultura Antigua Instituto, Gijón], Gijón, Ayuntamiento de Gijón.

ROCA, José Ignacio (2000): *Carlos Garaicoa: La ruina, la utopía* [Biblioteca Luis Ángel Arango, Casa de Moneda, Bogotá], Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango.

FUSI, Lorenzo (2004): *Carlos Garaicoa: La misura di quasi tutte le cose* [Palazzo delle Papesse, Centro d'arte contemporanea, Prato], Prato, Gli Ori.

GARAICOA, Carlos (2005): *Carlos Garaicoa: Capablanca's real passion* [Aspen Art Museum, Aspen y MOCA, Los Ángeles], Prato, Gli Ori.

PHEBY, Helen (2005): *Carlos Garaicoa. Cities Gardens Memory*, Wakefield, Yorkshire Sculpture Park.

ENWEZOR, Okwui *et al.* (2010): *Carlos Garaicoa. Overlapping*, Milán, Charta.

Dan Graham

GRAHAM, Dan (1992): *Dan Graham: Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and a Video Salon* [Dia Art Foundation, Nueva York], Nueva York, Dia Art Foundation.

KÖTTERING, Martin; NACHTIGÄLLER, Roland (1997): *Dan Graham. Two-way Mirror Pavilions 1989-1996* [Städtische Galerie, Nordhorn; MuHKA, Amberes], Nordhorn, Städtische Galerie.

GRAHAM, Dan; TALABARDON, Sylvie (1992): *Dan Graham. Ma position. Ecrits sur mes oeuvres*, Villeurbanne, Le Nouveau Musee / Institut.

GRAHAM, Dan (1993): *Dan Graham. Rock My Religion. Writings and Art Projects 1965-1990*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology.

MOURE, Gloria; ASSCHE, Christine Van; ALBERRO, Alexander (1997): *Dan Graham* [CGAC, Santiago de Compostela], Santiago de Compostela, CGAC.

ALBERRO, Alexander; WALL, Jeff (1999): *Two-Way Mirror Power. Selected Writings by Dan Graham on his Art*, Londres, Cambridge, Nueva York, MIT Press.

FRANCIS, Mark; PELZER, Birgit; COLOMINA, Beatriz (2001): *Dan Graham*, Londres, Phaidon Press.

BROUWER, Marianne (2001): *Dan Graham. Works 1965-2000* [Oporto, Museu Serralves], Düsseldorf, Richter.

HATTON, Brian (2002): *Dan Graham. Pavilions*, Turín, Testo and imagine.

GRAHAM, Dan (2005): *Dan Graham. Half Square, Half Crazy*, Milán, Charta.

MOURE, Gloria (2009): *Dan Graham. Works and Collected Writings*, Barcelona, Polígrafa.

ANASTAS, Rhea *et al.* (2009): *Dan Graham. Beyond* [MOCA, Los Ángeles; The Whitney Museum of American Art, Nueva York; Walker Art Center, Minneapolis], Los Ángeles, MOCA; Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

THORPE, Josh (2009): *Dan Graham. Pavilions. A Guide*, Toronto, Art Metropole.

Paul Graham

GRAHAM, Paul (1990): *In umbra res. Sixteen Photographs of Northern Ireland by Paul Graham*, Bradford, National Museum of Photography Film and Television.

GRAHAM, Paul (1995): *Paul Graham. Empty Heaven, Photographs from Japan, 1989-1995* [Kunstmuseum, Wolfsburg], Zürich, Scalo.

WILSON, Andrew; WEARING, Gillian; SQUIERS, Carol (1996): *Paul Graham*, Londres, Phaidon.

GRAHAM, Paul (1999): *Paul Graham. End of an Age*, Nueva York, Scalo.

STAHEL, Urs (2004): *Paul Graham. New Europe* [Fotomuseum, Winterthur], Winterthur, Fotomuseum; Londres, Cornerhouse.

STAHEL, Urs; SALTZ, Jerry; WILLIAMS, Val (2004): *Paul Graham* [Fundación Telefónica, Madrid], Madrid, Fundación Telefónica.

GRAHAM, Paul (2003): *American Night*, Göttingen, Steidl Mack.

COTTON, Charlotte (2007): *Paul Graham habla con Charlotte Cotton*, Madrid, La Fábrica.

GRAHAM, Paul (2007): *A Shimmer of Possibility*, 12 vols., Göttingen, Steidl Mack.

Candida Höfer

HOHL, Hanna; LOOCK, Ulrich (1993): *Candida Höfer. Zoologische Gärten*, Hamburgo, Hamburgoer Kunsthalle; Berna, Kunsthalle.

PFLEGER, Susanne (1998): *Candida Höfer. Photographie* [Kunstverein, Wolfsburg; Kunstverein, Recklinghausen; Oldenburger Kunstverein, Oldenburg], München, Schirmer / Mosel.

BEAUSSE, Pascal; HAUDIQUET, Annette (2001): *Candida Höfer. Douze. Twelve*, Calais, Musée des Beaux-Arts.

DIERS, Michael (2002): *Candida Höfer. Hamburg*, Colonia, Walther König.

KRUGER, Michael (2003): *Candida Höfer: Monographie*, München, Schirmer / Mosel.

GLENN, Constance; LOMBINO, Mary-Kay; HECKERT, Virginia (2004): *Candida Höfer. Architecture of Absence* [University Art Museum, California State University, California; Norton Museum of Art, West Palm Beach; Museum of Art, Brigham Young University, Provo], Nueva York, Aperture Foundation in association with Long Beach, University Art Museum, California State University and West Palm Beach, Norton Museum of Art.

ECO, Umberto (2005): *Candida Höfer. Libraries*, Londres, Thames and Hudson.

LOYRETTE, Henri; BERNADAC, Marie-Laure (2006): *Candida Höfer. The Louvre* [Musée du Louvre, París], Londres, Thames and Hudson.

MORTIER, Gérard (2006): *Candida Höfer. Opéra national de Paris*, Múnich, Schirmer / Mosel.

SARAMAGO, José; RICE, Shelley (2006): *Candida Höfer em Portugal*, Lisboa, Ministerio da Cultura; Múnich, Schirmer / Mosel.

WENDERMANN, Gerda; WULF, Kirsten (2007): *Candida Höfer. Weimar* [Neues Museum Weimar, Weimar], Múnich, Schirmer / Mosel.

THEEWEN, Gerhard (2009): *Candida Höfer präsentiert Dr. K. von Spruner's Historisch-Geographischer Schul-Atlas*, Colonia, Salon Verlag.

HEINZELMANN, Markus; MENDE, Doreen (2009): *Candida Höfer. Projects Done*, Colonia, Walther König.

VILA-MATAS, Enrique; CASTRO, Luisa; BURKERT, Herbert (2010): *Höfer. Spaces of Their Own*, Múnich, Schirmer / Mosel.

EHRMANN-SCHINDLBECK, Anna-Maria; TORCHIA, Richard; SHAW Mari (2010): *Candida Höfer. Philadelphia*, Múnich, Schirmer / Mosel.

Cristina Iglesias

GARCÍA, Aurora; VALENTE, José Ángel (1993): *Cristina Iglesias: XLV Bienal de Venecia. Puntos Cardinales del Arte. Pabellón de España*, Barcelona, Ministerio de Asuntos Exteriores.

MADERUELO, Javier (1996): *Cristina Iglesias. Cinco proyectos*, Madrid, Fundación Argentaria / Tf. Editores.

GIMÉNEZ, Carmen (1998): *Cristina Iglesias* [Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; The Renaissance Society, Chicago; MNCARS, Madrid, Palacio de Velázquez; Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao], Bilbao, Museo Guggenheim.

BLAZWICK, Iwona (2002): *Cristina Iglesias* [Museu Serralves, Oporto; Whitechapel Art Gallery, Londres; IMMA, Dublin], Barcelona, Polígrafa.

WILMES, Ulrich; KÖNIG, Kasper (2006): *Cristina Iglesias. DC. Drei hängende Korridore / Three Suspended Corridors* [Museum Ludwig, Colonia], Colonia, Museum Ludwig / Walther König.

HIDALGO GARCÍA, Miguel Ángel (2008): *La escultura de Cristina Iglesias. Dar cuerpo a lo imaginario* [tesis doctoral dissertation defense], Murcia, Universidad de Murcia.

Alfredo Jaar

JAAR, Alfredo (1992): *Two or Three Things I Imagine about Them. Alfredo Jaar* [Whitechapel Art Gallery, Londres], Londres, Whitechapel Art Gallery.

ALTAIÓ, Vicenç (1994): *Europa. Alfredo Jaar* [Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart], Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen.

JAAR, Alfredo (1998): *Hágase la luz: Proyecto Ruanda 1994-1998* [Centre d'Art Santa Monica, Barcelona], Barcelona, Actar.

BALKEN, Debra Bricker (1999): *Alfredo Jaar: Lament of the Images* [MIT List Visual Arts Center, Cambridge], Cambridge, MIT Press/List Visual Arts Center.

NETO, Agostinho; JAAR, Alfredo (2000): *Alfredo Jaar. Waiting* [University Art Gallery, San Diego], San Diego, University Art Gallery.

MEYER, Gudrun (2004): *Alfredo Jaar*, Múnich, WB Verlag.

CECCO, Emanuela de; VATTIMO, Gianni; PINTO, Roberto (2005): *The Aesthetics of Resistance / Estetica della resistenza: Alfredo Jaar* [Fondazione Antonio Ratti, Como], Barcelona, Actar; Como, Fondazione Antonio Ratti.

DENEGRI, Dobriša et al. (2005): *Alfredo Jaar* [MACRO, Roma], Milán, Electa.

JACOB, Mary Jane; PRINCENTHAL, Nancy (2005): *Alfredo Jaar: The Fire this Time: Public Interventions 1979-2005*, Milán, Charta.

ACCATINO, Sandra et al. (2006): *Jaar SCL 2006* [Fundación Telefónica Chile, Santiago de Chile y Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile], Barcelona, Actar.

SCHWEIZER, Nicole et al. (2007): *Alfredo Jaar: La politique des images* [Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne]; Zürich, JRP Ringier; Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2008): *Alfredo Jaar: La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados.

SCARDI, Gabi; PIETROMARCHI, Bartolomeo (2008): *It Is Difficult. Alfredo Jaar* [Spazio Oberdan; Hangar Bicocca, Milan], 2 vols., Montova, Corraini.

CÁRDENAS, Elisa (2009): *Alfredo Jaar. Gritos y susurros*, Santiago de Chile, Contrapunto.

Mike Kelley

WELCHMAN, John C. (2003): *Mike Kelley. Foul Perfection. Essays and Criticism*, Cambridge, (Massachusetts), MIT Press.

HAENLEIN, Carl Albrecht; AHRENS, Carsten; MARTIN, Timothy (1995): *Mike Kelley. Missing time. Works on Paper 1974-1976 Reconsidered*, Hanóver, Kestner-Gesellschaft.

MOLINS NUBIOLA, Miquel; LEBRERO STALS, José; SUSSMAN, Elisabeth (1997): *Mike Kelley 1985-1996* [MACBA, Barcelona], Barcelona MACBA.

JOCKS, Heinz-Norbert (2001): *Mike Kelley, im Gespräch mit Heinz Norbert Jocks*, Colonia, Dumont.

KELLEY, Mike; WELCHMAN, John C.; GRUNENBERG, Christoph (2004): *The Uncanny by Mike Kelley, Artist* [Tate Liverpool; MUMOK, Viena], Colonia, Walther König.

FRANCIS, Mark; KELLEY, Mike (2007): *Mike Kelley. Day is Done*, Londres, Yale University Press.

FRANCIS, Mark; KELLEY, Mike (2007): *Mike Kelley. Hermaphrodite Drawings, 2005-2006*, Londres, Gagosian Gallery.

LÖCKEMANN, Karsten; URBASCHEK, Stephan (2008): *Mike Kelley*, Múnich, Sammlung Goetz.

PONTÉGNIE, Anne; DIEDERICHSEN, Diedrich (2009): *Mike Kelley. Educational Complex Onwards, 1995-2008*, Zürich, JRP Ringier.

FRANCIS, Mark; RUGOFF, Ralph (2009): *Mike Kelley. Horizontal Tracking Shots*, Nueva York, Gagosian Gallery.

JABLONKA, Rafael [ed.] (2010): *Mike Kelley. Kandors*, Múnich, Hirmer Verlag.

Martín Kippenberger

KIPPENBERGER, Martin (1992): *Hotel Hotel*, Colonia, Walther König.

KIPPENBERGER, Martin (1995): *Hotel Hotel Hotel*, Colonia, Walther König.

TASCHEN, Angelika; RIEMSCHEIDER, Burkhard; OHRT, Roberto (1997): *Kippenberger*, Colonia, Taschen.

CURIGER, Bice (1998): *Martin Kippenberger. Die gesamten Plakate, 1977-1997* [Kunsthhaus, Zürich], Colonia, Walther König.

SCHAPPERT, Roland (1998): *Martin Kippenberger. Die Organisationen des Scheiterns*, Colonia, Walther König.

GRÄSSLIN, Karola; CAPITAIN, Gisela (2003): *Kippenberger. Multiples. Werkverzeichnis / catalogue raisonné* [Kunstverein Braunschweig; MuHKA, Amberes], Colonia, Walther König.

OHRT, Roberto; KOCH, Uwe; DIEDERICHSEN, Diedrich (2003): *Annotated Catalogue raisonné of the Books by Martin Kippenberger, 1977-1997 / Kommentiertes Werkverzeichnis der Bücher von Martin Kippenberger, 1977-1997*, Nueva York, D.A.P./ Distributed Art Publishers.

CALDWELL, John; PRINA, Stephen (2004): *Martin Kippenberger. The Magical Misery Tour, Brazil*, Londres, Gagosian Gallery.

OHRT, Roberto (2004): *Kippenberger. Pinturas / Paintings / Gemälde* [MNCARS, Madrid], Colonia, Taschen; Madrid, MNCARS.

FELIX, Zdenek; LEHMANN, Ulrich (2005): *Martin Kippenberger. Eine Boden-Collage für Claudia Skoda 1976 / Martin Kippenberger. A Floor Collage for Claudia Skoda 1976* [NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, Düsseldorf], Düsseldorf, NRW-Forum Kultur und Wirtschaft.

KRYSTOF, Doris *et al.* (2006): *Martin Kippenberger* [Tate Modern, Londres; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf], Ostfildern, Hatje Cantz.

PAKESCH, Peter *et al.* (2007): *Modell Martin Kippenberger. Utopien für alle / Model Martin Kippenberger. Utopia for Everyone* [Kunsthhaus, Graz], Colonia, Walther König.

FUCHS, Albrecht (2008): *MK95. Martin Kippenberger 1995. Portraits*, Colonia, Snoeck.

GOLDSTEIN, Ann; DIEDERICHSEN, Diedrich; KOETHER, Jutta (2008): *Martin Kippenberger. The Problem Perspective* [MOCA, Los Angeles], Los Angeles, MOCA; Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

KIPPENBERGER, Martin (2009): *Martin Kippenberger*, Zürich, Thomas Ammann Fine Art.

Jürgen Klauke

KLAUKE, Jürgen; JÄHN, Hannes (1981): *Jürgen Klauke. Fotosequenzen 1972-1980*, Fráncfort, Betzel.

VOWINCKEL, Andreas *et al.* (1986): *Jürgen Klauke. Eine Ewigkeit, ein Lächeln. Zeichnungen, Fotoarbeiten, Performances 1970/86* [Badischer Kunstverein, Karlsruhe; Hamburger Kunsthalle, Hamburg; Museum Boymans van Beuningen, Róterdam y Museum Ludwig, Colonia], Colonia, DuMont.

WEIBEL, Peter; SCHNECKENBURGER, Manfred (1994): *Jürgen Klauke: «Prosecuritas»* [Kunsthalle Bielefeld], Bielefeld, Kunsthalle.

HIRANO, Itaru (1997): *Jürgen Klauke. Installation Views in Japan 1997* [The Museum of Modern Art, Saitama; The Museum of Modern Art, Shiga y The Yamaguchi Prefectural Museum of Art, Yamaguchi], Saitama, The Yomiuri Shimbun.

FORTOVÁ, Zuzana [ed.] (1998): *Side Effect Jürgen Klauke «Nebenwirkung»* [Galerie Rudolfinum, Praga], Praga, Galerie Rudolfinum.

WEIERMAIR, Peter (2000): *Jürgen Klauke: Trost für Arschlöcher oder Desaströses Ich 1996-2000* [Museum für Moderne und Zeitgenössische Kunst, Salzburg], Colonia, Wienand.

HONNEF, Klaus; POWER, Kevin (2001): *El yo desastroso. Jürgen Klauke* [MIAC, Lanzarote], Lanzarote, MIAC.

WEIBEL, Peter *et al.* (2001): *Absolute Windstille. Jürgen Klauke - Das fotografische Werk* [Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn; The Russian Museum, Saint Petersburg; Hamburger Kunsthalle, Hamburg], Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland.

WIPPLINGER, Hans-Peter *et al.* (2006): *Jürgen Klauke, Hoffnungsträger. Aspekte des Desaströses Ich, Herausgeber* [Museum Moderner Kunst, Passau], Passau, Museum Moderner Kunst/Stiftung Wörlen.

JOCKS, Heinz-Norbert (2007): *Jürgen Klauke habla con Heinz-Norbert Jocks*, Madrid, La Fábrica/Fundación Telefónica.

BEITIN, Andreas *et al.* (2010): *Jürgen Klauke. Ästhetische Paranoia* [ZKM Museum für Neue Kunst, Karlsruhe; MDM, Salzburg], Ostfildern, Hatje Cantz.

Jac Leirner

LEIRNER, Jac (1990): *Jac Leirner*, Oxford, Museum of Modern Art.

CRUZ, Amanda (1992): *Jac Leirner* [Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC; Smithsonian Institution, Washington DC], Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC.

LEIRNER, Jac (1997): *Jac Leirner. Nice to Meet You*, São Paulo, Galeria Camargo Vilça.

JIMÉNEZ, Ariel (1998): *Jac Leirner*, Caracas, Sala Mendoza.

DUPRAT, Camila (1999): *Jac Leirner* [CCSP, São Paulo], São Paulo, CCSP.

LEIRNER, Jac (2002): *Jac Leirner. Ad infinitum*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil.

Mark Lombardi

HOBBS, Robert; RICHARD, Frances (2003): *Mark Lombardi. Global Networks* [Herbert F. Johnson Museum of Art, Íthaca; Museum of Contemporary Art, Cleveland; Jean Paul Slusser Gallery, Ann Arbor; The Drawing Center, Nueva York; Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco; Joe and Emily Lowe Art Gallery, Syracuse; Falconer Gallery, Grinnell; Art Gallery of Ontario, Toronto y Milwaukee Art Museum, Milwaukee], Nueva York, Independent Curators International.

LOMBARDI, Mark; LIN, Tan (2003): *Mark Lombardi. Preparatory Drawings 1994-2000*. Nueva York, Pierogi.

João Louro

LAPA, Pedro; LOURO, João (1999): *Ibiden. Xerox after Violent Death*, Lisboa, Cesar Galeria.

SARDO, Delfim; HERKENHOFF, Paulo (2005): *João Louro. Blind Runner* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB.

CRESCI, Simona (2006): Vasco Araújo. *João Louro*, Roma, La Nuova Pesa Gallery.

GRAU, Carolina (2008): *João Louro. Johnny Cash, Roy Orbison and Elvis Presley*, Oporto, Galeria Fernando Santos.

Jorge Macchi

GACHE, Belén (1998): *Jorge Macchi. The Wandering Golfer* [MuHKA, Amberes], Amberes, MuHKA.

CYROULNIK, Philippe; GACHE, Belén (2001): *Jorge Macchi* [Centre Régional d'Art Contemporain de Montbéliard], Montbéliard, Centre Régional d'Art Contemporain.

PACHECO, Marcelo (2002): *Jorge Macchi. Fuegos de artificio*, Buenos Aires, Galeria Ruth Benzacar.

NEGRONI, María; RUDNITZKY, Edgardo (2003): *Buenos Aires Tour. Jorge Macchi*, Madrid, Turner.

ADES, Dawn; SALGADO, Gabriela; JAGOE, Eva-Lynn (2007): *Jorge Macchi. Light Music*, Essex, University of Essex.

PÉREZ BARREIRO, Gabriel (2007): *Jorge Macchi. Anatomía de la melancolía* [Santander Cultural, Oporto Alegre], Oporto Alegre, Santander Cultural/Bienal de Mercosur.

Gordon Matta-Clark

JACOB, Mary Jane; PINCUS-WITTEN, Robert; SIMON, Joan (1985): *Gordon Matta-Clark. A Retrospective* [MOCA, Los Angeles], Chicago, Museum of Contemporary Art, Chicago.

DISERENS, Corinne *et al.* (1993): *Gordon Matta-Clark* [IVAM, Valencia], Valencia, IVAM.

BREITWEISER, Sabine; LEE, Pamela M.; FEND, Peter (1997): *Reorganizing Structure by Drawing through it. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark* [Generali Foundation, Viena], Colonia, Walther König.

CORBEIRA, Dário (2000): *¿Construir... o desconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

LEE, Pamela M. (2000): *Object to Be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

ATLEE, James; LE FEUVRE, Lisa (2003): *Gordon Matta-Clark. The Space Between* [Centre for Contemporary Art, Glasgow; Architectural Association, Londres], Tucson (Arizona), Nazraeli Press.

CROW, Thomas; KRAVAGNA, Christian; KIRSHNER, Judith Russi (2003): *Gordon Matta-Clark*, Nueva York, Phaidon.

JENKINS, Steven (2004): *City Slivers and Fresh Kills. The Films of Gordon Matta-Clark*, San Francisco, Cinémathèque.

MOURE, Gloria *et al.* (2006): *Gordon Matta-Clark* [MNCARS, Madrid], Madrid, MNCARS.

SUSSMAN, Elisabeth *et al.* (2007): *Gordon Matta-Clark: «You are the Measure»* [Whitney Museum of American Art, Nueva York; MOCA, Los Ángeles], Nueva York, Whitney Museum of American Art; New Haven, Yale University Press.

WALKER, Stephen (2009): *Gordon Matta-Clark. Art, Architecture and the Attack on Modernism*, Londres, I.B. Tauris.

Bruce Nauman

BRUGGEN, Coosje van (1988): *Bruce Nauman*, Nueva York, Rizzoli.

CORDES, Christopher (1989): *Bruce Nauman. Prints 1970-89. A Catalogue raisonné*, Nueva York, Castelli Graphics.

ZUTTER, Jörg; FRANZ, Meyer (1991): *Bruce Nauman. Sculptures et Installations 1985-1990*, Lausana, Musée Cantonal des Beaux-Arts.

HALBREICH, Kathy *et al.* (1993): *Bruce Nauman* [MNCARS, Madrid], Madrid, MNCARS.

BRUNDAGE, Susan (1994): *Bruce Nauman. 25 Years*, Nueva York, Leo Castelli Gallery.

ASSCHE, Christine Van *et al.* (1997): *Bruce Nauman. Image/ Texte 1966-1996* [Kunstmuseum, Wolfsburgo; Centre Georges Pompidou, París; Hayward Gallery, Londres; Taiteen Museo/Museum of Contemporary Art, Helsinki], París, Centre Georges Pompidou.

SCHNEEDE, Uwe M.; SIMON, Joan; METKEN, Günter (1998): *Bruce Nauman. Versuchsanordnungen. Werke 1965 – 1994*, Hamburgo, Hamburger Kunsthalle.

MORGAN, Robert C. (2002): *Bruce Nauman*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

STORR, Robert (2002): *Bruce Nauman. Neons, Sculptures, Drawings*, Nueva York, Van de Weghe Fine Art.

CROSS, Susan (2003): *Bruce Nauman. Theaters of Experience* [Deutsche Guggenheim, Berlín], Nueva York, Guggenheim Museum Publications.

KRAYNAK, Janet (2003): *Please Pay Attention Please. Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

SILLARS, Laurence (2006): *Bruce Nauman. Make Me Think Me* [Tate, Liverpool], Liverpool, Tate.

KETNER II, Joseph D.; KRAYNAK, Janet; VOLK, Gregory (2006): *Elusive Signs. Bruce Nauman Works with Light* [Milwaukee Art Museum, Milwaukee], Milwaukee, Milwaukee Art Museum.

RILEY, Robert R.; STORR, Robert; WAGNER, Anne Middleton (2007): *A Rose Has no Teeth. Bruce Nauman in the 1960s* [University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley; Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turín; The Menil Collection, Houston], Berkeley, University of California Press.

AUPING, Michael (2008): *Bruce Nauman. Drawings for Installations*, Nueva York, Sperone Westwater.

BASUALDO, Carlos *et al.* (2009): *Bruce Nauman. Topological Gardens* [Philadelphia Museum of Art, Filadelfia], Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.

Ernesto Neto

BASUALDO, Carlos (1998): *Ernesto Neto*, São Paulo, Galeria Camargo Vilaça.

NETO, Ernesto (1999): *Ernesto Neto. Nhó nhó nave*, Houston, Contemporary Arts Museum.

FERNÁNDEZ-CID, Miguel *et al.* (2002): *Ernesto Neto. O corpo, nu tempo* [CGAC, Santiago de Compostela], Santiago de Compostela, CGAC.

GRAMBYE, Lars (2006): *Ernesto Neto. The Malmö experience*, Malmö, Malmö Konsthall.

ANJOS, Moacir dos (2003): *Ernesto Neto* [MAMAM, Recife], Recife, MAMAM.

DENEGRI, Dobriła *et al.* (2008): *Ernesto Neto. MACRO / HALL 4*, Milán, Electa.

PREUSS, Sebastian *et al.* (2008). *Ernesto Neto. From Sebastian to Olivia*, Berlín, Holzwarth Publications.

CHAVANNE, Blandine (2009): *Ernesto Neto. A culpa civilizada* [Musée des Beaux-Arts, Nantes], Lyon, Fage; Nantes, Musée des Beaux-Arts.

LAUSON, Cliff (2010): *Ernesto Neto. The Edges of the World* [Hayward Gallery, Londres], Londres, Hayward Publishing Southbank Centre.

PEDROSA, Adriano; ECCLES, Tom (2010): *Ernesto Neto: Anthropodino*, Nueva York, Gregory R. Miller and Co.

Hélio Oiticica & Neville d'Almeida

DOCTORS, Marcio (2000): *Espaço de instalações permanentes do Museu do Açude. Hélio Oiticica 2000*, Rio de Janeiro, Museu do Açude.

OITICICA FILHO, César; HERKENHOFF, Paulo; MACIEL, Kátia (2005): *Cosmococa: Program in Progress. Hélio Oiticica. Neville D'Almeida* [MALBA, Buenos Aires], Brasil, Projecto Hélio Oiticica; Buenos Aires, MALBA; Brumadinho, Centro de Arte Contemporânea Inhotim.

KUCZYNSKI, Paulo (2006): *HO. Exposição dos parangolés originais da performance que Helio Oiticica realizou no Recife em 23 julho de 1979*, São Paulo, Paulo Kuczynski.

FIGUEIREDO, Luciano *et al.* (2007): *Hélio Oiticica. The Body of Colour* [Museum of Fine Arts, Houston; Tate Modern, Londres], Londres, Tate Publishing.

Gabriel Orozco

OROZCO, Gabriel (1998): *Gabriel Orozco. Empty Club*, Londres, Artangel.

TEMKIN, Ann; ROSENBERG, Susan (1999): *Gabriel Orozco. Photogravity* [Philadelphia Museum of Art, Filadelfia], Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.

BUCHLOH, Benjamin H. D. (2000): *Gabriel Orozco* [MOCA, Los Ángeles], Los Ángeles, MOCA.

FER, Briony; BUCHLOH, Benjamin H.; STEINER, Rochelle (2004): *Gabriel Orozco*, Londres, Serpentine Gallery.

CRUIQU, Jean-Pierre; SCHERF, Angeline; NESBIT, Molly (2004): *Gabriel Orozco. Trabajo*, Colonia, Walther König.

ROSENZWEIG, Phyllis; FINEMAN, Mia (2004): *Gabriel Orozco. Photographs* [Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC], Göttingen, Steidl.

SOLER FROST, Pablo *et al.* (2005): *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, Turner.

SANTAMARINA, Guillermo (2005): *Gabriel Orozco* [MNCARS, Madrid], Madrid, MNCARS.

ITURBE, Mercedes *et al.* (2006): *Gabriel Orozco* [Museo del Palacio de Bellas Artes, México D.F.], México D.F., Turner.

LUARD, Honey (2006): *Gabriel Orozco* [White Cube, Londres], Londres, White Cube.

TEMKIN, Ann *et al.* (2009): *Gabriel Orozco* [MoMA, Nueva York; Kunstmuseum, Basilea; Centre Georges Pompidou, París; Tate Modern, Londres], Londres/Nueva York, Tate Publishing/MoMA.

BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. (2009): *Gabriel Orozco*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press.

TEMKIN, Ann *et al.* (2011): *Gabriel Orozco* [MoMA, Nueva York; Kunstmuseum, Basilea; Centre Georges Pompidou, París; Tate Modern, Londres], Londres, Tate Modern.

Tony Oursler

MALSCH, Friedemann; COLOMBO, Paolo; CONRAD, Tony (1995): *Tony Oursler. Dummies, Clouds, Organs, Flowers, Watercolors, Videotapes, Alters, Performances and Dolls*, Strasbourg, Les Musées de la Ville de Strasbourg.

ZAYA, Octavio (1995): *Tony Oursler. Obra reciente*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo.

COUSSEAU, Henry-Claude; AVRILLA, Jean-Marc; JANUS, Elizabeth (1997): *Tony Oursler*, Bordeaux, CAPC.

ROTHSCHILD, Deborah Menaker (1999): *Tony Oursler. Introjection, Mid-Career Survey 1976-1999* [Williams College Museum of Art, Williamstown], Williamstown, Williams College Museum of Art; Nueva York, Distributed Art Publishers.

OURSLER, Tony (2000): *Tony Oursler. The Influence Machine*, Londres, Artangel; Nueva York, Public Art Fund.

JANUS, Elizabeth; MOURE, Gloria (2001): *Tony Oursler* [IVAM, Valencia; Koldo Mitxelena Kulturenea, San Sebastián], Barcelona, Polígrafa.

JANUS, Elizabeth [ed.] (2002): *Tony Oursler* [MACRO, Roma], Milán, Mondadori Electa.

ASSCHE, Christine Van (2005): *Tony Oursler* [Jeu de paume, París; DA2 Domus Artium, Salamanca; Tennis Palace Art Museum-Helsinki City Art Museum, Kelsinki], París, Flammarion.

PANERA CUEVAS, F. Javier; PASCUAL-CASTILLO, Omar; SÁNCHEZ, Suset (2008): *Tony Oursler. Mirada pensante / Thinking Gaze*, Sevilla, Turner.

BOVIER, Lionel; NIETZMAN, Mariska [eds.] (2008): *Tony Oursler. Works 1997-2007*, Zürich, JRP / Ringier.

OURSLER, Tony (2010): *Lock 2,4,6* [Kunsthau Bregenz], Nueva York, D.A.P.

Jorge Queiroz

EBELING, Knut (2004): *Jorge Queiroz*, Bethanien, Künstlerhaus Bethanien.

FERNANDES, João (2007): *Jorge Queiroz* [Museu Serralves, Oporto], Oporto, Museu Serralves.

Markus Raetz

TUCKER, Marcia (1988): *Markus Raetz. In the Realm of the Possible* [MoMA, Nueva York], Nueva York, MoMA.

PETERSEN, Ad (1993): *Markus Raetz* [IVAM, Valencia], Valencia, IVAM.

PETERSEN, Ad (1993): *Markus Raetz. Polaroids 1978-1993* [IVAM, Valencia], Valencia, IVAM.

GAUVILLE, Hervé; MONTEROSSO, Jean-Luc; STOOSS, Toni (2002): *Markus Raetz. Nothing is Lighter than Light* [Maison européenne de la photographie, París], París, Maison européenne de la photographie.

Thomas Ruff

HERZOG, Jacques; LIEBERMAN, Valeria (2001): *Thomas Ruff*, Londres, Essor Gallery.

WINZEN, Matthias *et al.* (2001): *Thomas Ruff. 1979 to the Present* [Kunsthalle Baden-Baden; Museum Folkwang, Essen; Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich; IMMA, Dublin; ARTIUM, Vitoria-Gasteiz; Museu Serralves, Oporto; Tate Liverpool, Liverpool], Colonia, Walther König.

BERMÚDEZ, Sari; OSTRANDER, Tobias; SCHERER, Bernd M. (2002): *Thomas Ruff. Identificaciones* [Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, Ciudad de México], Ciudad de México, Museo Tamayo de Arte Contemporáneo.

FLOSDORFF, Caroline; GÖRNER, Veit; STOEBER, Michael (2003): *Thomas Ruff: Machines / Maschinen* [Kestner Gesellschaft, Hanóver], Ostfildern, Hatje Cantz.

HOUELLEBECQ, Michel (2003): *Thomas Ruff: Nudes*, Múnich, Schirmer / Mosel.

RUFF, Thomas *et al.* (2003): *Thomas Ruff: Fotografías 1979-2003* [Museu Serralves, Oporto], Oporto, Museu Serralves.

SPECK, Reiner; THEEWEN, Gerhard (2005): *JPEG NY03 / Thomas Ruff*, Colonia, Salon.

LEONI, Giovanni *et al.* (2005): *Thomas Ruff: m.d.p.n.*, Milán, Charta.

MAGGIA, Filippo; VETESSE, Angela (2006): *Thomas Ruff: Grammar of Photography* [La Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia], Venecia, La Fondazione Bevilacqua La Masa.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn *et al.* (2009): *Thomas Ruff* [Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli], Milán, Skira.

HUG, Cathérine; FOGLE, Douglas; FORSTER, Kurt W. (2009): *Thomas Ruff. Surfaces, Depths*. [Kunsthalle, Viena], Viena, Kunsthalle.

LUDWIG, Jochen; GRATHWOHL-SCHEFFEL, Christiane (2009): *Thomas Ruff. Schwarzwald. Landschaft* [Museum für Neue Kunst, Friburgo], Friburgo, Museum für Neue Kunst.

SIMPSON, Bennett (2009): *Thomas Ruff. jpegs*, Colonia, DuMont.

Julião Sarmiento

DERCON, Chris; NAZARÉ, Leonor (1991): *Julião Sarmiento* [Witte de With, Róterdam], Róterdam, Witte de With.

PERNÉS, Fernando; MUÑOZ, Juan; TARANTINO, Michael (1992): *Julião Sarmiento* [Museu Serralves, Oporto], Oporto, Fundação de Serralves.

TARANTINO, Michael (1993): *Julião Sarmiento* [Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

IVARS, José-Francisco; MELO, Alexandre; AVGIKOS, Jan (1994): *Julião Sarmiento* [IVAM, Valencia], Valencia, IVAM.

CELANT, Germano; MELO, Alexandre (1997): *Julião Sarmiento*, Milán, Electa.

VITALI, Christoph; GASSNER, Hubertus; SPECTOR, Nancy (1997): *Julião Sarmiento. Werke 1981-1996*, Ostfildern, Hatje Cantz.

LINGWOOD, James; SEARLE, Adrian; CHILLIDA, Alicia (1999): *Julião Sarmiento. Flashback* [MNCARS, Madrid], Madrid, MNCARS.

NERI, Louise (2003): *Julião Sarmiento*, Barcelona, Polígrafa.

MEYER-HERMANN, Eva (2004): *Julião Sarmiento. Echo* [Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven], Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum; Düsseldorf, Richter Verlag.

LINGWOOD, James; WESTCOTT, James; LAGEIRA, Jacinto (2006): *Julião Sarmiento. Withholding. Works 1994-2006* [Fundación Marcelino Botín, Santander], Santander, Fundación Marcelino Botín.

POWER, Kevin (2007): *Julião Sarmiento. Serie «What Makes a Writer Great»*, Barcelona, Polígrafa.

SARDO, Delfim; DRATHEN, Doris von; ÁVILA, María Jesús (2007): *Julião Sarmiento. Catálogo razonado / catalogue raisonné. Edições numeradas / Ediciones numeradas / Numbered Editions: 1972-2006*, vol. 1, Badajoz, MEIAC.

SARDO, Delfim (2007): *Julião Sarmiento. Serie «Silhuetas Negras»*, Lisboa, Cristina Guerra Contemporary Art.

CAMERON, Dan (2008): *Julião Sarmiento. «Dias de Escuro e de Luz» / «Emma» / «O Rosto das Palavras» / «Pina» / «New York» / «O Percuso do Sol» Series*, Barcelona, Polígrafa.

SARDO, Delfim; MARSET, Juan Carlos; ÁVILA, María Jesús (2008): *Julião Sarmiento. Literal* [Centro José Guerrero, Granada], Granada, Centro José Guerrero.

ENJALRAN, Muriel (2009): *Julião Sarmiento. Silhouettes Noires 2002-2003* [New Galerie de France, París], París, New Galerie de France.

MELO, Alexandre (2009): *Julião Sarmiento, «Amazonas» / «Plateau» / «Cerca» / «Beja» / «Regine» / «The Awful Shapes of the Trees» Series*, Barcelona, Polígrafa.

PINHARANDA, João (2010): *Julião Sarmiento, «Laura and Alice» / «Ataque» / «Hand» / «Febre» / «PDDA (Pequenos Desenhos De Amor)» Series*, Barcelona, Polígrafa.

Gregor Schneider

LOOCK, Ulrich *et al.* (1998): *Totes haus u r / Dead House u r / Martwy dom u r 1985-1997*. Gregor Schneider [Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach], Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg.

KITTELMANN, Udo (2002): *Totes Haus u r: [fotografische dokumentation von Gregor Schneider zu seinem Beitrag «Totes Haus u r» im Deutschen Pavillon anlässlich der 49. Biennale Venedig]*, Ostfildern, Hatje Cantz.

LOOCK, Ulrich (2002): *Gregor Schneider. Haus u r. Fotos und Videos*, Duisburg, Stiftung DKM.

HAASE, Amine; REUEN, Hannelore; SCHNEIDER, Gregor (2003): *Hannelore Reuen-Gregor Schneider* [Hamburger Kunsthalle, Hamburgo], Hamburgo, Hamburger Kunsthalle.

SCHIMMEL, Paul (2004): *Gregor Schneider* [MOCA, Los Angeles y Barbara Gladstone Gallery, Nueva York], Milán, Charta.

LOOCK, Ulrich *et al.* (2005): *Gregor Schneider* [Museu Serralves, Oporto], Oporto, Museu Serralves.

HAASE, Amine *et al.* (2006): *Gregor Schneider. Cubes. Art in the Age of Global Terrorism*, Milán, Charta.

O'HAGAN, Andrew; TÓIBÍN, Colm (2006): *Die Familie Schneider. Gregor Schneider*, Londres, Artangel; Göttingen, Steidl.

HEYNEN, Julian; KÖLLE, Brigitte (2007): *Weisse Folter. Gregor Schneider* [K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf], Colonia, Walther König.

ZYMAN, Daniela; EBERSBERGER, Eva; SIEBOLD, Andrés (2007): *Gregor Schneider. 19-20:30 UHR 31.05.2007 / 7-8:30 PM 05.31.2007*, Colonia, Walther König.

SCHNEIDER, Gregor (2009): *Andreas Slominski und Gregor Schneider - Hochzeit*, Bremerhaven, Mario Kramer and Moritz Wesseler.

Thomas Schütte

COOKE, Lynne; KELLY, Karen J. (2001): *Scenewright; Gloria in Memoria; In Media Res: Thomas Schütte* [Dia Center for the Arts, Nueva York], Nueva York, Dia Center for the Arts; Düsseldorf, Richter.

SCHWARZ, Dieter (2003): *Kreuzzug 2003-2004 / Croisade 2003 2004: Thomas Schütte* [Kunstmuseum Winterthur; K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf], Winterthur, Kunstmuseum.

FOGLE, Douglas (2006): *Thomas Schütte*, Stockholm, Jarla Partilager.

WINZEN, Matthias; KLIEGE, Melitta; WAGNER, Barbara (2006): *Thomas Schütte: Zeichnungen / Drawings* [Kunsthalle Baden-Baden; De Pont museum of contemporary art, Tilburg; Neues Museum Staatliches Museum für Kunst und Desing, Nürnberg], Colonia, Snoeck.

CURTIS, Penelope (2007): *Thomas Schütte: Early Work* [The Henry Moore Institute, Leeds], Leeds, The Henry Moore Institute.

DAHMS, Lars (2007): *Thomas Schütte. Architektur Modelle 1980-2006*, München, Maximilian.

GÜLICHER, Nina (2008): *Thomas Schütte. Bücher*, Colonia, Julia Friedrich.

DANDER, Patrizia; MANTHEY, Stefanie (2009): *Thomas Schütte: Deprnotes 2006-2008*, Düsseldorf, Richter.

LOOCK, Ulrich (2009): *Thomas Schütte: Collector's Choice*, vol. 2, Colonia, DuMont.

COOKE, Lynne; CURTIS, Penelope; MEHRING, Christine (2010): *Thomas Schütte. Retrospección / Hindsight* [MNCARS, Madrid], Madrid, MNCARS.

Allan Sekula

DUFOUR, Gary (1997): *Allan Sekula. Geography Lesson. Canadian Notes*, Vancouver, Vancouver Art Gallery.

RISBERG, Debra (1999): *Allan Sekula. Dismal Science. Photoworks 1972-1996*, Illinois, University Galleries of Illinois State University.

SEKULA, Allan; BUCHLOH, Benjamin H. D. (2002): *Allan Sekula. Fish Story* [Witte de With, Róterdam; Fotografiska Museet in Moderna Museet, Estocolmo; Tramway, Glasgow; Le Channe], Scène nationale and Musée des Beaux Arts et de la Dentelle, Calais; Santa Monica Museum of Art, Santa Monica], Düsseldorf, Richter Verlag.

BREITWIESER, Sabine (2003): *Allan Sekula. Performance under Working Conditions* [Generali Foundation, Viena], Ostfildern, Hatje Cantz.

BAETENS, Jan; GELDER, Hilde van (2006): *Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Sekula's Photography*, Leuven, Leuven University Press.

GUERRA, Carles (2006): *Allan Sekula habla con Carles Guerra*, Madrid, La Fábrica/Fundación Telefónica.

LEWANDOWSKA, Karolina (2009): *Allan Sekula. Polonia and Other Fables* [Renaissance Society at the University of Chicago; Zacheta Narodowa Galeria Sztuki, Varsovia], Varsovia, Zacheta Narodowa Galeria Sztuki.

Ettore Spalletti

CELANT, Germano; DISERENS, Corinne (1992): *Ettore Spalletti* [IVAM, Valencia], Valencia, IVAM.

SPALLETTI, Ettore (1995): *Ettore Spalletti* [MuHKA, Amberes], Amberes, MuHKA.

SPALLETTI, Ettore (2000): *Ettore Spalletti* [Fundación «la Caixa», Madrid], Madrid, Fundación «la Caixa».

CURTIS, Penelope (2005): *Ettore Spalletti* [The Henry Moore Institute, Leeds], Leeds, The Henry Moore Institute.

ZEVI, Adachiara (2006): *Ettore Spalletti: Il colore si stende asciuga spessisce, riposa* [Académie de France à Rome, Villa Medici, Roma], Roma, Académie de France à Rome, Villa Medici.

WERD, Guido de; LONARDI BUONTEMPO, Graziella; MÖNIG, Roland (2009): *Ettore Spalletti* [Museum Kurhaus Kleve], Kleve, Museum Kurhaus.

Rudolf Stingel

BÜRGI, Bernhard (1995): *Rudolf Stingel* [Kunsthalle, Zürich], Zürich, Kunsthalle.

BELLI, Gabriella; BONAMI, Francesco; NICOLETTI, Giovanna *Rudolf Stingel* [MART, Trento], Milán, Skira.

HARRISON, Sara [ed.] (2006): *Rudolf Stingel. Louvre (After Sam)*, Londres, Sadie Coles HQ.

BONAMI, Francesco; ILES, Chrissie; ZETTL, Reiner (2007): *Rudolf Stingel* [Museum of Contemporary Art, Chicago; Whitney Museum of American Art, Nueva York], Chicago, Museum of Contemporary Art.

KITTELMANN, Udo; JÄGER, Joachim (2010): *Rudolf Stingel. Neue Nationalgalerie Berlin*, Colonia, Walther König.

Adriana Varejão

NERI, Louise; HERKENHOFF, Paulo (2001): *Adriana Varejão*, São Paulo, Takano Editora Gráfica.

MOSQUERA, Gerardo (2002): *Adriana Varejão. Secos e Molhados*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo.

SOLLERS, Philippe; HERKENHOFF, Paulo (2005): *Adriana Varejão. Chambre d'échos / Echo Chamber* [Fondation Cartier pour l'art contemporain, París; CCB, Lisboa], París, Fondation Cartier pour l'art contemporain/ Actes Sud.

HERKENHOFF, Paulo (2007): *Adriana Varejão* [Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo], Tokyo, Hara Museum of Contemporary Art.

SANTIAGO, Salviano; SCHWARCZ, Lilia Moritz (2009): *Adriana Varejão. Entre carnes e mares*, Río de Janeiro, Cobogó.

Jeff Wall

DUFOUR, Gary [ed.] (1990): *Jeff Wall*, Vancouver, Vancouver Art Gallery.

NEWMAN, Michael *et al.* (1994): *Jeff Wall*, Tilburg, De Pont Foundation.

ROUSE, Ylva; LEBRERO STALS, José (1994): *Jeff Wall*, Madrid, MNCARS.

MIGAYROU, Frédéric (1995): *Jeff Wall: Simple Indication*, Bruselas, La Lettre Volée.

DUVE, Thierry de; PELENC, Arielle; GROYS, Boris (1996): *Jeff Wall*, Londres, Phaidon.

BROUGHNER, Kerry (1997): *Jeff Wall*, Los Ángeles, MOCA.

LAUTER, Rolf [ed.] (2001): *Jeff Wall: Figures & Places. Selected Works from 1978-2000* [MMK, Fráncfort], München, Prestel.

BECHTLER, Cristina [ed.] (2004): *Pictures of Architecture - Architecture of Pictures. A Conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall Moderated by Philip Ursprung*, Basel, November 4th, 2003, Bregenz, Kunsthaus.

VISHER, Theodora *et al.* (2005): *Jeff Wall: Catalogue raisonné 1978-2004* [Schaulager Basel, Basilea; Tate Modern, Londres], Göttingen, Steidl.

WAGSTAFF, Sheena (2005): *Jeff Wall: Photographs 1978-2004* [Tate Modern, Londres], Londres, Tate Publishing.

CHEVRIER, Jean-François (2006): *Jeff Wall*, París, Hazan.

URSPRUNG, Philip (2006): *Una conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall: Fotografías de arquitectura, arquitectura de fotografías*, Barcelona, Gustavo Gili.

GALASSI, Peter *et al.* (2007): *Jeff Wall* [MoMA, Nueva York; The Art Institute of Chicago; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco], Nueva York, MoMA.

NEWMAN, Michael (2007): *Jeff Wall, obras y escritos*, Barcelona, Polígrafa.

BURNETT, Craig (2008): *Jeff Wall: Black and White Photographs, 1996-2007* [White Cube, Londres], Londres, Jay Jopling/White Cube.

OSTRANDER, Tobias *et al.* (2008): *Jeff Wall*, Ciudad de México, RM.

DUVE, Thierry de *et al.* (2009): *Jeff Wall: Complete Edition*, Londres, Phaidon.

Lawrence Weiner

SCHWARZ, Dieter (1989): *Lawrence Weiner. Books 1968-1989. Catalogue raisonné*, Colonia, Walther König; Villeurbanne, Le nouveau musée.

CALDWELL, John (1992): *Lawrence Weiner* [SFMOMA, San Francisco], San Francisco, SFMOMA.

MARÍ, Bartomeu; FUCHS, Rudolf Herman (1992): *Show (& Tell. The Films & Videos of Lawrence Weiner / a catalogue raisonné*, Gante, Imschoot.

GRÜNBEIN, Durs; SARTORIUS, Joachim (1995): *Lawrence Weiner. To Build a Square in the Rhineland / Ein Viereck anlegen im Rhineland*, Colonia, Walther König.

MARÍ, Bartomeu (1995): *Lawrence Weiner. En la corriente / In the Stream* [IVAM, Valencia], Valencia, IVAM.

SPECK, Reiner; THEEWEN, Gerhard (1996): *Lawrence Weiner. A Tale of a Maiden or Two*, Colonia, Salon Verlag.

BUCHLOH, Benjamin H. D.; ALBERRO, Alexander (1998): *Lawrence Weiner*, Londres, Phaidon.

TUYL, Gijs van (2000): *Lawrence Weiner. Bent & Broken Shafts of Light / Gebeugte & Gebrochene Lichtstrahlen* [Kunstmuseum, Wolfsburg], Ostfildern, Hatje Cantz.

WEINER, Lawrence (2000): *After All / Nach alles* [Deutsche Guggenheim, Berlín], Nueva York, Guggenheim Museum Publications.

CHILLIDA, Alicia; MARÍ, Bartomeu (2001): *Lawrence Weiner. Por sí mismo / Per se* [MNCARS, Madrid], Madrid, MNCARS.

FIETZEK, Gerti; STEMMRICH, Gregor (2004): *Having Been Said. Writings & Interviews of Lawrence Weiner, 1968-2003*, Ostfildern, Hatje Cantz.

WEINER, Lawrence (2004): *Covered by Clouds / Cubierto por nubes* [Museo Rufino Tamayo, México D.F.], México D.F., Fundación Olga y Rufino Tamayo.

SALVO, Donna M. de et al. (2007): *Lawrence Weiner. As Far As the Eye Can See* [Whitney Museum of American Art, Nueva York; MOCA, Los Ángeles; K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf], Los Ángeles, MOCA.

WEINER, Lawrence (2008): *Something to Put Something On*, Göttingen, Steidl.

WEINER, Lawrence (2009): *Bajo el sol / Sota el sol* [Espai d'Art Contemporani de Castelló], Castelló, Espai d'Art Contemporani.

Jane & Louise Wilson

COLOMBO, Paolo; JOHNS, Elisabeth; KUMMER, Raimund (1997): *Jane & Louise Wilson: Stasi City* [Kunstverein, Hanóver], Hanóver, Kunstverein.

MILLAR, Jeremy; DOHERTY, Claire (2000): *Jane & Louise Wilson*, Londres, Ellipsis.

WILSON, Jane; WILSON, Louise (2003): *Jane & Louise Wilson* [Sala de Exposiciones Abrantes, Universidad de Salamanca], Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

BRUNO, Giuliana; HORLOCK, Mary; BODE, Steven (2003): *Jane and Louise Wilson. A Free and Anonymous Monument*, Londres, Lisson Gallery.

LEADER, Darian; BALLARD, J. G. (2006): *Jane & Louise Wilson* [Haunch of Venison, Zúrich], Zúrich, Haunch of Venison.

HAFE PÉREZ, Miguel von; CARLOS, Isabel (2010): *Jane & Louise Wilson. Tempo suspenso* [CGAC, Santiago de Compostela], Santiago de Compostela, CGAC.

COLECCIÓN HELGA DE ALVEAR

ALVEAR, Helga de; DANVILA, José Ramón (1997): *Creer en el arte. Colección Helga de Alvear. Una selección* [Centro Cultural Casa del Cordón, Burgos; Sala Amós Salvador, Logroño; Sala de Armas de la Ciudadela, Pamplona-Iruña], Navarra, Cultural Rioja; Burgos, Caja de Burgos.

ALVEAR, Helga de; NAVARRO, Mariano (1998): *Luz y fotografía en la Colección Helga de Alvear* [Sala de Armas de la Ciudadela, Pamplona-Iruña y Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria], Vitoria, Fundación Caja Vital Kutxa.

RODRÍGUEZ, Arturo (1999): *Nuevas visiones, nuevas pasiones. Seis artistas de la colección Helga de Alvear en Villa Iris* [Fundación Marcelino Botín, Villa Iris, Santander], Santander, Fundación Marcelino Botín.

ÁLVAREZ ENJUTO, José Manuel (2000): *Arquitectura de colección* [Sala de Exposiciones del Ministerio de Fomento, Madrid], Madrid, Ministerio de Fomento.

PICAZO, Glòria (2001): *Col·lecció Helga de Alvear* [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.

PERI ROSSI, Cristina; PAZ, Marga (2002): *Paisajes contemporáneos. Colección Helga de Alvear* [Fundació Foto Colectania, Barcelona], Barcelona, Fundació Foto Colectania.

ELFVING, Taru; PÄIVI KIISKI-FINEL, Joanna Kurth; ALVEAR, Helga de (2004): *Contemporary Visions. Photographs and Videos from the Collection of Helga de Alvear* [Wäinö Aaltonen Museum of Art, Turku], Keuruu, Otavan Kirjapaino Oy.

VIÑUELA, José María et al. (2005): *Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear* [MEIAC, Badajoz], Badajoz, MEIAC.

COUTINHO, Bárbara; ALVEAR, Helga de; KRÜGER, Werner (2006): *Helga de Alvear. Conceitos para uma coleção* [CCB, Lisboa], Lisboa, CCB.

RODRÍGUEZ, Julián (2007): *Helga de Alvear. Espacios deshabitados, ocultos* [Casa de los Condes y Palacio de Mayoralgo, Cáceres], Cáceres, Junta de Extremadura.

FALCKENBERG, Harald; FELIX, Zdenek; RODRÍGUEZ, Arturo (2010): *Helga de Alvear und Harald Falckenberg in Dialog* [Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, Hamburgo], Hamburgo, Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung.

VIÑUELA, José María (2010): *Márgenes de silencio* [Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres], Madrid, Ediciones El Viso; Cáceres, Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear.

Foto primera página: Maqueta del Centro de Artes
Visuales-Fundación Helga de Alvear Cáceres. Remodelación
y construcción a cargo del estudio de arquitectura Mansilla y Tuñón
Photograph on page 1: Architectural model of the Centro de Artes
Visuales-Fundación Helga de Alvear Cáceres. Remodelling and new
building work by Mansilla y Tuñón studio.

ISBN 978-84-938030-1-8 D. L. M-10689-2011

© 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

© Richard Artschwager, Hans-Peter Feldmann, Candida Höfer, Gordon
Matta-Clark, Bruce Nauman, Markus Raetz, Thomas Ruff, Gregor
Schneider, Thomas Schütte, Lawrence Weiner, VEGAP, Cáceres, 2011

