

IDIOSINCRASIA

Las anchoas sueñan con panteón de aceituna

IDIOSYNCRASY

Anchovies Dream of an Olive Mausoleum

IDIOSINCRASIA IDIOSYNCRASY



Louise Nevelson
Façade | *Fachada*, 1966

centro de
artes vis
uales fun
dación he
lgadealv
e arcáceres

JUNTA DE EXTREMADURA
Presidencia

IDIOSINCRASIA

*Las anchoas sueñan con panteón
de aceituna*

IDIOSYNCRASY

*Anchovies Dream of an Olive
Mausoleum*

29 DE ABRIL 2016 | 29 DE APRIL 2016

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

COMISARIA

CURATOR

Chus Martínez

COORDINACIÓN

MANAGEMENT

María Jesús Ávila

PRODUCCIÓN

PRODUCTION

Roberto Díaz

Alberto Gallardo

REGISTRO

REGISTAR

Toni Ramón

ADMINISTRACIÓN

SECRETARIATS

Ángela Sánchez

**TÉCNICO DE AUDIOVISUALES
E ILUMINACIÓN**

AUDIOVISUAL TECHNICIAN

AND LIGHTNING

Carlos Rodríguez

TRANSPORTE

TRANSPORTATION

Exgoarte

MONTAJE

INSTALLATION

Exgoarte

Colaboración

Colaboration

Emma García

Felipe Holgado

José Manuel Calle

Mario Sáez

Sara Jorge

Sara Vicente

SEGURO

INSURANCE

Axa Art

CATÁLOGO CATALOGUE

EDICIÓN

EDITION

Centro de Artes
Visuales Fundación
Helga de Alvear
Cáceres

CONCEPTO

CONCEPT

Chus Martínez

TEXTOS

TEXTS

Chus Martínez

CATALOGACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

*CATALOGATION
AND BIBLIOGRAPHY*

Roberto Díaz

DOCUMENTACIÓN

DOCUMENTATION

Roberto Díaz
Alberto Gallardo

TRADUCCIONES

TRANSLATIONS

Logios Traducciones

PRODUCCIÓN

PRODUCTION

Futura
Natalia Zarco

DISEÑO

DESIGN

www.inmedia-estudio.com

FOTOCOMPOSICIÓN

*Y FOTOMECÁNICA
LAYOUT AND COLOR*

SEPARATIONS
Tercero mar

IMPRESIÓN Y

ENCUADERNACIÓN

PRINTING AND BINDING

Tercero mar

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Archivo Helga de Alvear

Joaquín Cortés

Carlos Criado

Marcus J. Leith

ISBN: 978-84-942467-2-2

DEPÓSITO LEGAL:

CC-163-2016

HECHO EN ESPAÑA

MADE IN SPAIN

© Jorge Galindo, Mimmo
Paladino, Franz Erhard Walther,
Karel Appel, Anri Sala, George
Condo, Dominique
Gonzalez-Foerster, Hanne
Darboven, Hans-Peter
Feldmann, Marina Abramović,
Nacho Criado, Louise Nevelson,
Dan Flavin, Jiri Georg Dokoupil,
Alberto Peral, Kenneth Noland,
Bonifacio, Jean Dubuffet,
Blinky Palermo, VEGAP,
Cáceres, 2016
© Asger Jorn. Donation Jorn,
Silkeborg/VEGAP, 2016
© 2016 Calder Foundation,
New York/represented by Visual
Entidad de Gestión de Artistas
Plásticos (V.E.G.A.P.),
Madrid, España

La imagen de Asier Mendizabal
es cortesía de Anthony
Reynolds
Gallery / London

FUNDACIÓN HELGA DE ALVEAR

PATRONATO BOARD OF TRUSTEES

PRESIDENTE

PRESIDENT

**GUILLERMO FERNÁNDEZ
VARA**

**Presidente de la Junta
de Extremadura**

President

of the Government
of Extremadura

VICEPRESIDENTA

VICE-PRESIDENT

HELGA DE ALVEAR

ELENA NEVADO DEL CAMPO

Alcaldesa-Presidenta

**del Excmo. Ayuntamiento
de Cáceres**

Mayorress-President of the
Ayuntamiento de Cáceres

SEGUNDO PÍRIZ DURÁN

**Rector Magnífico
de la Universidad de
Extremadura**

Rector of the Universidad
de Extremadura

VOCALES

BOARD MEMBERS

**ÁLVARO SÁNCHEZ
COTRINA**

**Diputado de Cultura
de la Excma. Diputación
Provincial de Cáceres**

Deputy of Culture
of the Hon. Provincial
Council of Cáceres

FRANCISCO PÉREZ URBAN

**Director General de
Bibliotecas, Museos y
Patrimonio Cultural
de la Junta**

de Extremadura
General Director
of Libraries, Museums
and Cultural Heritage
of the Government
of Extremadura

JOSÉ JIMÉNEZ JIMÉNEZ

**JOSÉ MARÍA VIÑUELA
DÍAZ**

SECRETARIO

SECRETARY

RAFAEL FUSTER TOZER



Cuando en 1967 Helga de Alvear compró su primera obra de arte, no podía imaginar que ésta se convertiría en el inicio de la más importante colección privada de arte contemporáneo internacional de España y una de las más importantes de Europa. Con pasión y constancia fue adquiriendo obras que le interesaban bien por sus avances artísticos, bien porque confluían con sus intereses, pero especialmente porque constituían un reflejo de nuestro tiempo y de nosotros mismos, expresado con un lenguaje diferente, el del arte contemporáneo, y comprometido.

Potenciar y difundir la creación contemporánea ha sido y es una de nuestras líneas estratégicas de trabajo en materia de cultura. Somos conscientes de que la creatividad, la innovación, la visión de los artistas son motores fundamentales que hacen avanzar la sociedad, al mismo tiempo que constituyen un importante valor para nuestra región, una riqueza que nos posiciona y proyecta en el exterior. Es por ello que la Junta de Extremadura, junto a otras instituciones públicas extremeñas, apoyó la generosa propuesta de Helga de Alvear de compartir su colección con la ciudadanía, que se vio materializada con la creación en el año 2006 de la Fundación que lleva su nombre, una entidad cultural sin ánimo de lucro, de gestión autónoma e independiente. Cáceres contaba así con un centro de referencia para la producción, difusión, investigación y educación en el campo de la creación visual contemporánea. Esta iniciativa sentaba, además, las bases para la consolidación de una red extremeña de infraestructuras expositivas volcadas hacia la contemporaneidad.

Desde que el Centro de Artes Visuales de Cáceres, regido por la Fundación Helga de Alvear, se abriera al público con *Márgenes de silencio*, se

HAEGUE YANG

(Seúl, Corea del Sur | Seoul, South Korea, 1971)

Vive y trabaja entre Berlín, Alemania, y Seúl, Corea del Sur | Lives and works between Berlin, Germany, and Seoul, South Korea

Tower On String – Facing Madrid | Torre en cadena – Orientación Madrid, 2012

Persianas venecianas de aluminio suspendidas de estructura de metal | Aluminium Venetian blinds, hanging in metal structure
Medidas variables | Variable dimensions
Obra única | Unique work
Inv. 40726

MARKUS OEHLEN

(Krefeld, Alemania | Germany,
1956)

Vive y trabaja entre Krefeld y
Múnich, Alemania | Lives and
works between Krefeld and
Munich, Germany

Ohne titel | *Sin título* | *Untitled*,
1987

Técnica mixta sobre papel |
Mixed technique on paper
100 x 75 cm
Inv. 29837

OBSERVACIONES | OBSERVATIONS

Firmado y datado en el ángulo
inferior derecho del anverso,
pigmento negro | Signed and
dated on the front at lower
right corner, in black pigment:
M. Oehlen 87

han llevado a cabo en este centro una serie de exposiciones temporales con una doble finalidad: convertirse en centro de referencia internacional y hacerlo con plena participación de todos mediante la contemplación, la crítica, la educación y la actitud creativa. Ahora se añade *Idiosincrasia*. La exposición está comisariada por Chus Martínez, que ha desarrollado una larga y prestigiosa carrera como comisaria independiente en certámenes como la Bienal de Venecia, la *documenta* (13) de Kassel o la Bienal de Estambul. Desde que en 2005 se convirtiera en la primera directora de la historia de la Kunstverein de Frankfurt (2005-2008), ha sido Comisaria Jefe del MACBA de Barcelona (2008-2011) y posteriormente del Museo del Barrio de Nueva York (2012-2014). Actualmente es directora del Instituto de Arte de la Academy of Art and Design de la FHNW de Basilea (Suiza). En esta ocasión, Chus Martínez lleva a cabo una cuidada y muy meditada selección de obras de más de cuarenta artistas con las que quiere poner en valor el llamado «pensamiento divergente».

La suma de nuestras singularidades, de nuestras idiosincrasias, en definitiva, de nuestras perspectivas, es la clave para construir una sociedad más plural, más democrática y más justa. Solamente contando con todas y cada una de esas individualidades se puede generar un mundo más creativo, más rico cultural y artísticamente. En un momento en que la masa anula al individuo, debemos recurrir al arte como herramienta para potenciar y preservar la diferencia. En este sentido, nadie mejor que los artistas para interpretar y plasmar la realidad de formas distintas a las establecidas. Nadie mejor para implicar al espectador y hacerle sentir parte activa y fundamental del proceso artístico. Nadie mejor para mostrar una rica realidad formada por múltiples idiosincrasias.

Los artistas, una vez más, hacen gala de su compromiso con la sociedad y, de esta manera, reivindican su importante papel en la misma. Citando las propias palabras de la comisaria de la exposición: «el arte y los artistas son generadores de una inteligencia sobre las cosas, sobre la experiencia que es la fuerza que permite a una sociedad aprender mejor a mirar el futuro».

Secretaria General de Cultura
Miriam García Cabezas



M. Velasco 87



When Helga de Alvear bought her first artwork in 1967, she could not have imagined that it was the beginning of the most important private collection of international contemporary art in Spain, and one of the most important in Europe. With passion and persistence she has acquired works because of their artistic importance, because they coincided with her interests and particularly because they constituted a reflection of our times and of us, expressed in a different language, that of committed, contemporary art.

Promoting and disseminating contemporary creation has been and continues to be one of our areas of cultural strategic action. We are aware that the creativity, innovation and vision of artists are important for moving society forward, while they also constitute a major area of value for our region, a source of richness that positions us and projects us beyond our borders. For this reason, the Extremadura Regional Government and other local authorities have supported Helga de Alvear's generous proposal to share her collection with the public. A reflection of this intention was the creation in 2006 of the foundation that bears her name, an independently managed non-profit cultural organization. With its creation, Cáceres now has a leading centre for production, dissemination, research and education in the field of contemporary visual creation. Furthermore, this initiative laid the foundations for the consolidation of a network of exhibition spaces in Extremadura with a focus on contemporary art.

Since the Centro de Artes Visuales in Cáceres, run by the Helga de Alvear Foundation, opened to the public with *Margins of Silence*, the centre has organized a series of temporary exhibitions with a two-fold aim: to make this centre a leader on the international scene, and to do so with

JORGE GALINDO

(Madrid, España | Spain, 1965)
Vive y trabaja en Borox, Toledo,
España | Lives and works in
Borox, Toledo, Spain

100 dibujos verdes | 100 green
drawings, 2008

Técnica mixta y collage sobre
papel | Mixed technique and
collage on paper
100 x 70 cm (x 100)
Inv. 40272

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS
"Jorge Galindo: La pintura y la
furia"; León: MUSAC, 07/2009-
01/2010, Rafael Doctor
Roncero [comisario | curator]

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY
DOCTOR, Rafael; PÉREZ RUBIO,
Agustín (2009). *La pintura y
la furia: Jorge Galindo*. León:
MUSAC; Madrid: Turner

ANIA SOLIMAN

(Varsovia, Polonia | Warsaw,
Poland, 1970)

Vive y trabaja entre Nueva
York, EE.UU. y París, Francia |
Lives and works between New
York, USA and Paris, France

Braque's Studio | Taller de

Braque, 2013

Lápiz y tinta sobre papel |

Pencil and ink on paper

143,8 x 142,9 cm

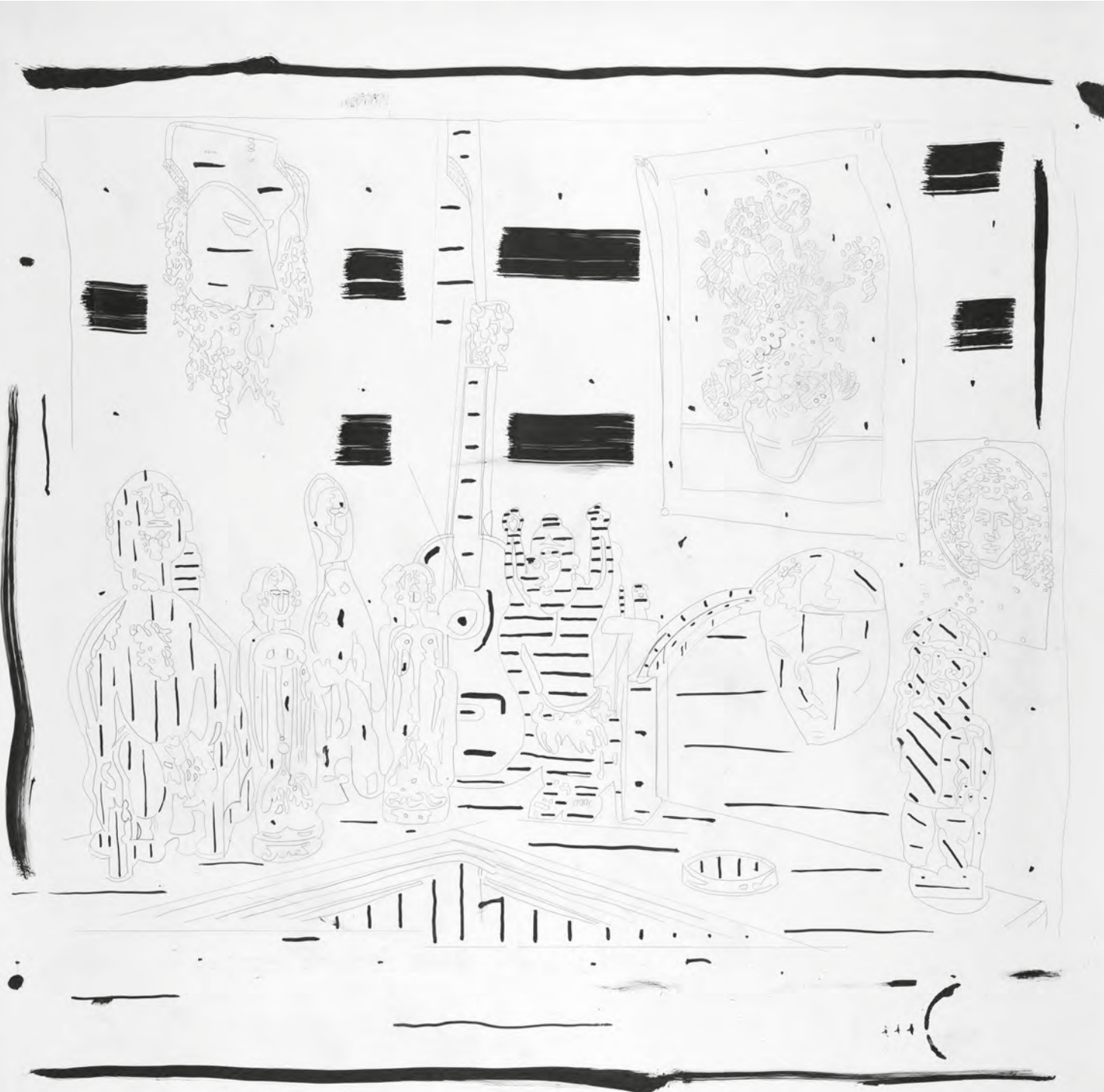
Inv. 41551

the full participation of all through contemplation, criticism, education and creative attitude. Now comes *Idiosyncrasy*. This show is curated by Chus Martínez, who has had a long and prestigious career as an independent curator at events such as the Venice Biennale, *documenta* (13) in Kassel and the Istanbul Biennial. Since, in 2005, she became the first ever woman's director of the Frankfurt Kunstverein (2005-2008), she has been Head Curator at MACBA in Barcelona (2008-2011) and later at New York's Museo del Barrio (2012-2014). She is currently the director of the FHNW Academy of Art and Design in Basel (Switzerland). On this occasion, Chus Martínez has made a careful and thoughtful selection of works by more than 40 artists by which she aims to demonstrate the concerns of "divergent thought".

The sum of our singularities, of our idiosyncrasies, in short, of our perspectives, is the key to building a more plural, more democratic and more just society. Only by taking into account each and every one of these individualities can a more creative world, one that is richer culturally and artistically, be created. At a time when the mass cancels out the individual, we need to have recourse to art as a tool to boost and preserve difference. In this regard, there is no one better than the artist to interpret and express reality in forms other than the established ones; there is no one better to involve viewers and make them feel an active and essential part of the artistic process; and no one better to show a rich reality made up of multiple idiosyncrasies.

Artists once again demonstrate their commitment to society and, in this way, reclaim their important role within it. In the words of the exhibition curator, "art and artists are creators of an intelligence about things, about the experience which is the force that allows a society to learn to look to the future better."

General Secretary of Culture
Miriam García Cabezas





INTRODUCCIÓN

El libro que acompaña a la exposición es siempre distinto a la exposición en sí misma. Esto puede parecer una obviedad, pero es interesante subrayar cuál o cuáles pueden ser las posibles relaciones entre esas dos experiencias. Si bien la intención primera de este catálogo es la de documentar las piezas expuestas, estaremos de acuerdo en que nunca una imagen puede sustituir a la experiencia de la visita. Una vez leí acerca de los encuentros entre Bioy Casares y Borges, en una de sus conversaciones el primero preguntó por el futuro de la novela a Borges, quien contestó diciendo que, sin duda, el futuro estaba en el género policíaco o detectivesco. No recuerdo el argumento que esgrimió Borges, así que puede ser que incluso mi recuerdo sea una invención. Una invención que me permite comprender que el sentido fundamental de los textos y de las imágenes que acompañan a la exposición no sea otro que el de aportar pistas para asumir de un modo u otro la presencia, en la novela diríamos de un cadáver, y en el espacio de exposición de las obras, y de crear así una situación de respeto por el enigma. El enigma, la clave del género detectivesco, es también la clave de toda obra de arte, de su pertenencia al conjunto y de su situación en el espacio. Cualquier obra es susceptible de diferentes lecturas historiográficas, así como de muy distintas narrativas para su exégesis, por lo que entender el hecho de que ninguna obra es subsumible a una única lectura es radicalmente importante. Esta expresión la habrán leído millones de veces y su repetición es sólo el indicio de que la forma de aproximación al conocimiento que aporta el arte a la vida, a los materiales, a los medios, es complejo y complementario a otros modos de generar futuro en la ciencia, en las artes.

El concepto elegido para nombrar esa complejidad en el contexto de esta exposición es «idiosincrasia». Tuve durante años la oportunidad de asistir al seminario de un profesor de filosofía que había sido asistente personal de Theodor Adorno. A mí tal ocupación me parecía entre su-

NOBUYOSHI ARAKI

(Tokio, Japón | Tokyo, Japan, 1940)

Vive y trabaja en Tokio, Japón | Lives and works in Tokyo, Japan

Sensual Flowers | *Flores sensuales*, 1995-1996

Cibachrome sobre aluminio |

Cibachrome on aluminium

40 x 50 cm

Obra única | Unique work

Inv. 37146

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

“Miradas y conceptos en la

Colección Helga de Alvear”;

Badajoz: MEIAC, 04/2005-

09/2005

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY

VIÑUELA, José María, *et alii*

(2005). *Miradas y conceptos en*

la Colección Helga de Alvear.

Badajoz: MEIAC,

pp. 290-291; il. color

rrealista e inmortal. No es que pensase mucho en ello, pero unido al hecho de que el seminario era en alemán, idioma del que yo no hablaba una palabra, me daba la sensación de no existir, propiamente, y de verlo todo desde una distancia casi mediática, como cuando hoy nos dicen que nuestro frigorífico acabará sabiendo lo que nos hace falta y lo pedirá al supermercado por internet. El profesor en cuestión repetía una y otra vez, tras la intervención de un alumno o al devolvernos un examen, «keine *Personalicen*, meine Damen und Herren». Algo así como «nada de rollo personal». Cada jueves nos invitaba a su casa. Vivía solo en un barrio bonito, agradable, en una plaza del antiguo Berlín occidental. Debajo de su casa había un restaurante italiano que cada jueves a las ocho dejaba en una mesa supletoria de su comedor ensaladas, queso y viandas para que cada cual se sirviera. Mientras uno, muerto de hambre (condición universal del estudiante), intentaba guardar las formas, el profesor se sentaba al piano de cola que ocupaba el salón contiguo y tocaba Bach durante toda la cena. Aquello era tan raro para mí que lo asumí con la naturalidad de la vida extraterrestre explicada por Jiménez del Oso. Hay figuras que confieren autoridad a las situaciones y generan con ello experiencias inusitadas en cuerpos y mentes que, de ser preguntados, preferirían no escuchar a Bach mientras se atiborran de salami y pizza. Años más tarde, reflexionando con un artista y poeta, Kenneth Goldsmith, sobre la capacidad infinita de internet de redundar en lo redundante, volví a pensar en aquellos jueves. Kenneth me explicaba la belleza de la similitud de los millones de fotos que las madres hacen de sus hijos y cómo al buscar «nacimiento de bebé» o «fotos de boda» en Internet, las probabilidades de que todas sean una y la misma son infinitas. Millones de imágenes personales, intransferibles, millones de comentarios en las redes sociales. La capacidad del medio es la de adiestrarnos sin igual para parecernos. No me malinterpretéis, no veo mal en ello, es más bien un hecho: la voluntad de acercarse al prójimo y no de alejarse de él. Pero es cierto también que la estructura de lo «personal» ha cambiado radicalmente y que aquel señor que nos alertaba de la imposibilidad de introducir narrativas personales en un comentario o en una clase de filosofía era el mismo señor que nos *introducía* cada jueves del año, a excepción de las vacaciones, en lo más personal de su mundo, su casa, sus hábitos de profesor, su nostalgia de concertista frustrado seguramente por la tentación de algo *más grande*: la filosofía. Nada hay más personal que la experiencia directa del escenario mismo donde uno vive, donde seguramente

alguna vez le ha declarado amor a alguien, donde seguramente ha visto como su contexto inmediato, su ciudad, su país, ha cambiado...

De algún modo, la exposición que he concebido a partir de la colección de Helga de Alvear es algo así como la suma de todos esos jueves, la invocación, posible gracias a cada una de las piezas, de una posibilidad de estructura de lo personal distinta, compleja, desatada de las convenciones que nos marca el trabajo, las formas de vida alienantes, el impulso constante de auto-replicarse mediante la expresión de lo que sentimos. Tal vez sea una posible función del arte la de servir como *proxy*, como nuestro mejor sustituto a la hora de liberarnos de ese impulso que hoy marca todas las formas de relación humanas, de comunicación. No será siempre así. No hay nada malo en vivir en un período de *impasse*, sólo hay que aprender a delegar... en el arte y en la cultura, para que nos quede más tiempo para nosotros.



MIMMO PALADINO

(Paduli, Italia | Italy, 1948)

Vive y trabaja entre Milán,
Roma y Paduli, Italia | Lives
and works between Milan,
Roma and Paduli, Italy

Sin título | *Untitled*, 1981-1982

Técnica mixta sobre papel |

Mixed technique on paper

20,5 x 20 cm

55,4 x 48,9 cm [enmarcado |
framed]

Inv. 30604

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

“Sobre papel”; Cáceres: Centro
de Artes Visuales Fundación
Helga de Alvear, 06/2013-
03/2014, Estrella de Diego
[comisaria | curator]

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY

DIEGO, Estrella de (2013). *Sobre
papel* = *On Paper*. Cáceres:
Centro de Artes Visuales
Fundación Helga de Alvear,
p. 206; il. color



INTRODUCTION

A book accompanying an exhibition is always different to the exhibition in itself. That, of course, goes without saying, but it is still worth highlighting the possible connections between the two experiences. There is, naturally, an inherent wish to document the pieces in the exhibition, but even if there are pictures of the display in the book, an image can never replace an actual visit. I read somewhere that during Bioy Casares and Borges' many conversations, Bioy often wondered about the future of the novel. Apparently, Borges would reply by saying that detective novels were unquestionably the future of the genre. I do not recall his reasoning, so it may be that my recollection is an interpolation on my part. An invention that permits me to see that the fundamental characteristic of the writings and images that accompany or surround an exhibition are simply clues provided to ensure we grasp, in one way or another, the presence of a corpse in the case of a novel or of works in the space of an exhibition, and to create a sense of respect for the enigma. Mystery, the key to the detective novel, is also the key to every work of art and its reunion with a group and its place in a space. It is true that historiographical readings can be given and numerous useful explanatory narratives can be created, but it is crucially important to respect the fact that no work can be subsumed into a single reading. You will have read or heard this expression millions of times, and its repetition is merely a sign that the way we approach the knowledge that art brings to life, materials and mediums is complex and complements other modes of generating the future in science and in the arts.

The concept chosen to name this complexity in the context of this exhibition is 'idiosyncrasy'. For years, I had the opportunity to sit in the seminar taught by a philosophy lecturer who had been Theodor Adorno's

MIROSLAW BALKA

(Varsovia, Polonia | Warsaw, Poland, 1958)

Vive y trabaja en Varsovia, Polonia | Lives and works in Warsaw, Poland

190x120x50, 201x11x5, 101x72x14, 1995

Hierro, fieltro y jabón | Iron, felt and soap

190 x 120 x 50 cm; 11 x 201 x 5 cm; 14 x 101 x 72 cm

Inv. 41401

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

"Miroslaw Balka: Un día"; Sevilla: Galería Juana de Aizpuru, 05/1995-06/1995

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY

LORENTE, Manuel (16/06/1995). "Los trabajos y los días de Miroslaw Balka", *ABC Cultural*. Madrid: Diario ABC, p. 34

FRANZ WEST

(Viena, Austria | Vienna,
Austria, 1947 – 2012)

Together | **Juntos**, 2001

Aluminio lacado | Coated
aluminium

60 x Ø 198 cm [figura

horizontal | horizontal figure]

335 x Ø 70 cm [figura vertical |

vertical figure]

Inv. 37408

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

“Miradas y conceptos en la
Colección Helga de Alvear”;
Cáceres: Museo de Cáceres,
04/2003-06/2003; Badajoz:
MEIAC, 04/2005-09/2005
“Helga de Alvear. Conceitos
para uma coleção”; Lisboa:
CCB, 06/2006-10/2006

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY

COUTINHO, Bárbara; ALVEAR,
Helga de; KRÜGER, Werner
(2006). Helga de Alvear.
Conceitos para uma coleção.
Lisboa: Fundação CCB, p. 39
VIÑUELA, José María, *et alii*
(2005 *Miradas y conceptos en
la Colección Helga de Alvear*
Badajoz: MEIAC,
pp. 222-223; il. color

personal assistant, something that seemed to me to be part surreal and part immortal. It is not that I dwelt on this detail but, combined with the fact that the seminar was in German and I did not speak a word of the language, it gave me the feeling that I did not fully exist, that I was looking at everything from a distance, as if I were reading about some astounding thing in the press, like when they tell us that our fridges will end up knowing what we need and will order it from the online supermarket when we come back from a trip or on a daily basis. Whenever a student spoke up or when he was handing us back an exam paper, this lecturer would say over and over “keine Personalicen, meine Damen und Herren”, meaning something like “no personal issues”. Every Thursday, he would invite us to his home. He lived alone – certainly I never saw anyone else there – in a place on a square in a pleasant and pretty neighbourhood in the former West Berlin. Below his home there was an Italian restaurant, and every Thursday at 8.00 pm they would leave salads, cheeses and other food, as well as wine, on a side table in his dining room so that we could help ourselves. We, of course, were starving hungry (the universal condition of every student), and as we tried not to let ourselves down, the lecturer would sit at the grand piano that filled the adjoining room and play Bach throughout the meal. I found it all so odd that I accepted



it with the naturalness of the extra-terrestrial life explained by Jiménez del Oso. There are people who imbue situations with authority and in so doing generate uncommon experiences in bodies and minds that, if they were to be asked, would prefer not to listen to Bach while they stuff their faces with salami and pizza. Years later, I was reflecting with an artist and poet, Kenneth Goldsmith, on the infinite capacity of the internet to result in the redundant, and I was reminded of those many Thursdays. Kenneth explained to me the beauty of the similarity of the millions of photos that we mothers take of our children and how, if we search for “baby birth” or “wedding photos” on the internet, the probabilities that they are all one are infinite. Millions of personal, non-transferrable images, millions of comments on social media, and the capacity of the medium is to train ourselves in order to resemble ourselves. Don't get me wrong: I don't think there's anything bad about that: the urge to get closer to one's neighbour rather than distance yourself from him is a fact. But it is also true that the structure of the 'personal' has changed dramatically, and that man who warned us of the impossibility of introducing personal narratives in a commentary or in a philosophy class was the same man who introduced us every Thursday of the year except holidays into the most personal aspect of his world, his home, his habits as

FRANZ ERHARD WALTHER
(Fulda, Alemania | Germany, 1939)
Vive y trabaja en Fulda, Alemania | Lives and works in Fulda, Germany

Volumen Orange | Volumen naranja, 1988-1989
Tejido de algodón con estructura de espuma | Cotton fabric with foam structure
167 x 87 x 11 cm; 58 x 24 x 11 cm; 140 x 63 x 11 cm; 173 x 34 x 11 cm; 203 x 58 x 11 cm
Inv. 41240



ART & LANGUAGE

(Coventry, Reino Unido |
UK, 1968)

Viven y trabajan en Middleton
Cheney, Oxfordshire, Reino
Unido | Live and work in
Middleton Cheney,
Oxfordshire, UK

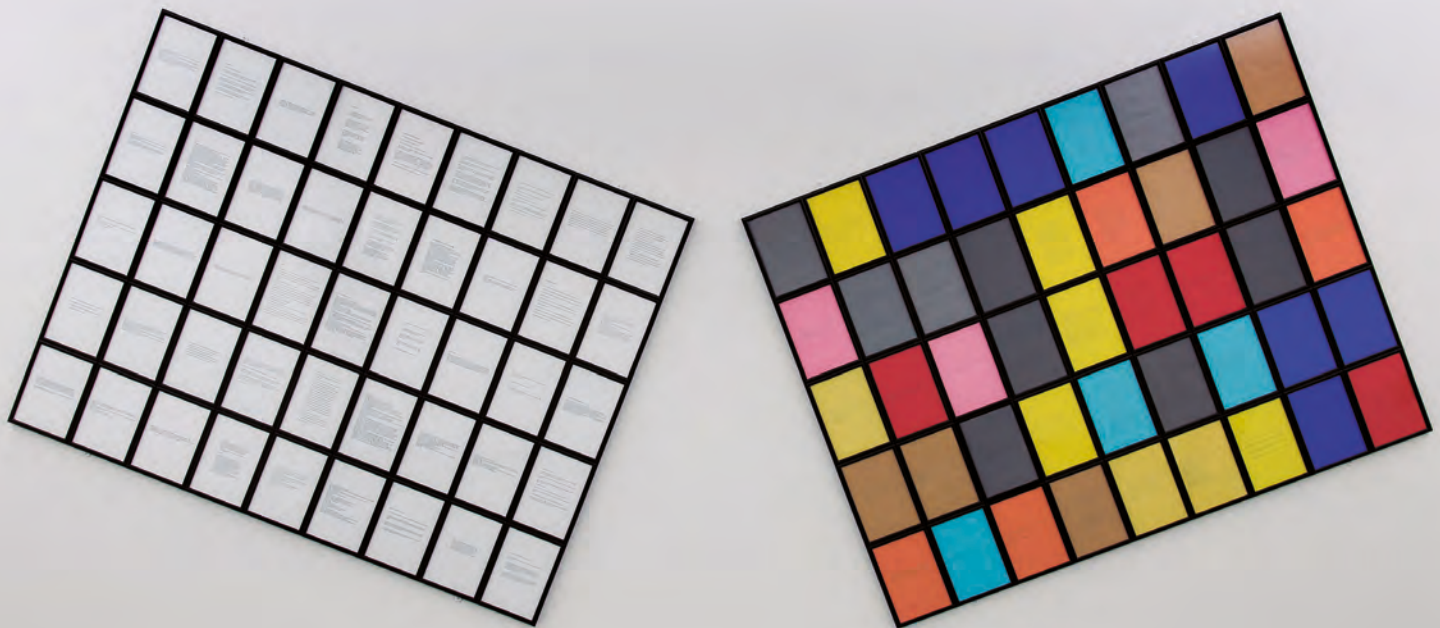
Over the Trees / Down the Stone

| *Sobre los árboles / Bajo la
piedra, 2000*

Dos piezas de 45 papeles
impresos | Two pieces with 45
printed paper slips
151 x 193,5 cm (x 2)
Inv. 41096

a lecturer, his yearning as a thwarted concert pianist, undoubtedly due to the temptation presented by something 'greater', philosophy... There is nothing more personal than the first-hand experience of the setting in which someone lives, a place where that person has undoubtedly declared his love to someone else, where he has undoubtedly witnessed how his immediate surroundings, his city, his country, have changed...

In some way, the exhibition I have created based on Helga de Alvear's collection is somewhat like the sum of all those Thursdays: a possible invocation thanks to each of the works, to the possibility of a different, complex structure of the personal, no longer bound to the conventions established by jobs, predominant ways of life, the constant urge to self-replicate by expressing what we feel. It may be that one of art's possible functions is to serve as a proxy, as our best substitute when it comes to freeing ourselves from that urge that today marks every form of human relationship, communication. It won't always be like this. There is nothing bad about living in a time of impasse; all you have to do is learn to delegate... in art and in culture, to ensure that there is more time left for us.



IDIOSINCRASIA CONTRA EL ALGORITMO

LAS ANCHOAS SUEÑAN CON PANTEÓN DE ACEITUNA

Es un hecho, estamos sumergidos en una época de cambio. Es algo que ha escuchado cada generación; sin embargo, disponemos de elementos suficientes para pensar que parte de la estructura del mundo que conocemos va a desaparecer para dar paso a algo que todavía no se deja describir.

En rigor, cada vez que se hablase de las diferentes formas que adopta y puede adoptar la colección de arte de Helga de Alvear en Cáceres debería mencionarse también la importancia de que se halle precisamente en Cáceres. Se puede destacar la relevancia histórica y patrimonial de la ciudad, su deslumbrante belleza y cómo la colección, extensa y de altísima calidad, de algún modo *alarga* el hilo de la Historia y constituye una indiscutible presencia, un importante anclaje, de lo contemporáneo en la ciudad. Uno puede preguntarse por el significado de esa presencia, desde el punto de vista del valor estético, formal y artístico del conjunto, pero lo más relevante es lo que significan, en su conjunto, para la comprensión de muchos de los elementos que componen la experiencia de la vida actual.

LA INDIFERENCIA

Puede sonar extraño lo que quiero exponer a continuación, pero considero que uno de los grandes valores de una colección de estas características en un lugar como Cáceres es el hecho de que la ciudad, el contexto, es *ligeramente* indiferente a la presencia de esta gran familia de obras, que no expresan una única forma de entender el arte, sino muchas. Aunque eso que yo llamo *indiferencia* es una manera distinta de ser receptivos a la importancia de algo, sin embargo, no hay que verlo necesariamente como la continuación de un gusto burgués. Luga-



KAREL APPEL

(Ámsterdam, Países Bajos
| Amsterdam, Netherlands,
1921 – Zúrich, Suiza | Zurich,
Switzerland, 2006)

Deux Amoureux | *Dos enamorados*
| *Two Lovers*, 1966

Óleo sobre cartón y madera |
Oil on cardboard and wood
56 x 77 cm
59,5 x 79,8 cm [enmarcado |
framed]

Inv. 29259

OBSERVACIONES | OBSERVATIONS

Firmado en el ángulo inferior
izquierdo del anverso, a óleo
| Signed on the front at lower
left corner, in oil: appel
Firmado y datado en el reverso
del soporte de cartón, a lápiz |
Signed on the reverse at lower
left corner, in pencil: Appel
/1966

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

“Creer en el Arte. Colección
Helga de Alvear.

res como Cáceres y muchos otros repartidos por la geografía europea significan hoy mucho más de lo que significaron durante los años de crecimiento industrial. Estas comunidades poseen un valor de futuro que, por supuesto, no es fácil de traducir de un modo inmediato, a corto plazo, en soluciones laborales o en escenarios de nueva bonanza: se debe al hecho de que no son parte integrante de la lógica de crecimiento moderno, ni de su gusto, ni de su manera de entender nuevos valores y formas de vida.

En cierto modo, considero que hemos reflexionado muy poco sobre todos estos territorios urbanizados pero diferentes, en muchos y muy importantes sentidos, de la vida metropolitana. En las décadas que han marcado nuestro presente democrático se ha producido una interesante y necesaria confusión entre *metrópoli* y *metropolitanismo*. La ausencia de una relación estrecha con la compleja trama geográfica, política y demográfica de quienes fueron parte de nuestro pasado colonial ha dado como resultado la falta de un lenguaje fundamental para entender nuestra propia identidad y lo que significamos dentro del contexto de Europa. La escasez de imágenes elaboradas capaces de reflejar esa



realidad extraña, determinada por el hecho de haber estado bajo el peso de un régimen autoritario y un antiguo poder, ha imposibilitado la existencia de un discurso filosófico capaz de desarrollar un vocabulario que superase conceptos simples como «memoria», «recordatorio histórico», «archivo», así como los modos de corrección institucional, incapaces ya de representar objetivamente el presente y abocados una y otra vez a un tipo de historiografía nostálgica y masculina. En paralelo a ese mismo impulso, en años recientes, nuestras ciudades han experimentado el entusiasmo de querer ser parte de algo, de celebrar una forma de conectividad que en otros contextos venía dada por la situación de nueva relación entre la metrópoli y el auge económico experimentado en lo que habían sido sus colonias. Un auge que define una nueva relación de poder y que impulsa otro uso de las metrópolis, no ya como referencia sino como centro de operaciones que potencia el establecimiento de redes de intercambio educativo y económico entre territorios que nunca dejaron de activar esos vínculos.

En nuestro caso, el desarrollo no llegó a abrir nuevas posibilidades de relación con otros territorios, antiguas colonias o incluso Europa, aunque nos lo haya parecido, ni a generar una forma distinta de vincularnos con el propio territorio a la de la explotación turística. La ciudad y su ansia de participación en dinámicas económicas globales entendidas de un modo muy local pero con tal afluencia de capital que dio la impresión de que eso, el flujo de liquidez, era ser parte del mundo, ha condicionado también nuestra forma de entender el arte contemporáneo. A esa ansiedad por darle una forma al presente que se fija de un modo muy particular en

Una selección”; Burgos: Centro Cultural “Casa del Cordón”, 02/1997-04/1997; Logroño: Sala Amós Salvador, 07/1997-08/1997, Armando Montesinos [comisario | curator] “Sobre papel”; Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, 06/2013-03/2014, Estrella de Diego [comisaria | curator]

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY

ALVEAR, Helga de; DANVILA, José Ramón (1997). *Crear en el arte. Colección Helga de Alvear. Una selección*. Navarra: Cultural Rioja/Caja de Burgos, pp. 16, 48; il. color
DIEGO, Estrella de (2013). *Sobre papel = On Paper*. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, p. 77; il. color

ANRI SALA

(Tirana, Albania, 1974)
Vive y trabaja en Berlín, Alemania | Lives and works in Berlin, Germany

Answer Me | Respóndeme, 2008
Vídeo HD, formato 16:9, color, sonido estéreo | HD video, 16:9 screen ratio, color, stereo sound
4' 51" [bucle | loop]
Ed. 2/6
Inv. 41405

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY

ALLSOP, Laura (12/2008). “The No-Zone: Anri Sala”, *ArtReview*, nº 28. London, pp. 77-79; il. b/n
CAREY-KENT, Paul (02/2009-03/2009). “Anri Sala : The Beat of Life”, *Art World*, nº 9. London, pp. 140-141; il. color
KILSTON, Lyra; LATIMER, Quinn (12/2008-01/2009). “North Miami : Field Guide : Anri Sala on space, sound, and choreographing the present”, *Modern Painters*. London, p. 20; il. color
RATTEE, Kathryn (05/2012). “Anri Sala, architecte du son et de l’image”, *Artpress*. Paris, pp. 42-43; il. color

GEORGE CONDO

(Concord, New Hampshire,
EE.UU. | USA, 1957)

Vive y trabaja en Nueva York,
EE.UU. | Lives and works in New
York, USA

*Box Drawing | Dibujo sobre caja
de cartón, 1988*

Carboncillo, grafito y clarión
sobre cartón | Charcoal,
graphite and chalk on
cardboard

38,5 x 75 cm

62,5 x 97 cm

[enmarcado | framed]

Inv. 29647

OBSERVACIONES | OBSERVATIONS

Firmado y datado en el ángulo
superior derecho del anverso,
a lápiz | Signed and dated on
the front at top right corner, in
pencil: CONDO 88

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

“Barceló, Condo, Schnabel”;

Madrid: Galería Soledad

Lorenzo, 04/1988-05/1988

“Sobre papel”; Cáceres: Centro

de Artes Visuales Fundación

Helga de Alvear, 06/2013-

03/2014, Estrella de Diego

[comisaria | curator]

la creación contemporánea, distinta a la de las artes aplicadas en todas sus dimensiones, distinta al consumo adaptado a la vida cotidiana y dirigido a una dimensión mayor, con una aspiración pública amplia destinada a indicar la frontera progresiva entre pasado y futuro es a lo que me refiero por un «modo interesado» de aproximación al arte contemporáneo. No hay ni un ápice de crítica en ello, puesto que supone y ha supuesto uno de los ejercicios más productivos de enunciación y visualización de nuevos valores expresados en formas e imágenes en una sociedad, que, como otras en Europa, ha sufrido un período de profundas e interesantes transformaciones tanto económicas como sentimentales.

La ausencia de esa ansiedad, al menos en potencia –puesto que muchas veces ha sido y es proyectada por las formas de comunicación que utilizamos para hablar de la importancia del arte en los medios, en los textos que rodean a las obras, el evento de su presentación pública–, es fundamental. La indiferencia es un principio positivo que apunta a un modo de coexistencia entre mundos, entre formas de hacer, entre modalidades económicas, entre formas estéticas antagónicas basado en la no asimilación, en no asumir la continuidad del tiempo histórico.



La indiferencia, a la que aquí me refiero, es mutua. Se trata de una virtud que comparten obras y público. Una virtud a la que la pobre filosofía política, a la que hemos estado sometidos durante décadas, y su secuela, la demagogia, han sido sistemáticamente desleales. Tal vez sirvan un par de ejemplos para ilustrar mi argumento. Cultivar el interés tiene una serie de implicaciones filosóficas y públicas que tienen que ver con una idea llana de consenso, de servicio público y de responsabilidad civil que rebasa con creces las posibilidades de nuestra clase media y la misión del arte y de los artistas. Interesar al público general no es ni ha sido sinónimo de un proyecto complejo destinado a prestar atención a formas de pensamiento difíciles de comprender en una «visita», sino a monumentalizar cada vez más formas modernas, y hoy arcaicas, de presentar obras al público. Uno de los pocos ejemplos en los que de un modo radical se ha debatido este problema fue en la *documenta 12*, comisariada en 2007 por Roger Buergel. El proyecto que expresaba desde el principio una voluntad infinita de mediar, de acercar el arte contemporáneo al público no experto, hizo converger todas las lógicas bienpensantes del interés, de la asimilación, en una exposición imposible y al mismo tiempo hábil como nunca hasta entonces lo había sido una *documenta* a la hora de interesar al público general. En ella confluían todas las lógicas propias del consenso, los debates de izquierda, la voluntad de convertirse en agencia, la necesidad de reescribir la historia, de recuperar obras y figuras, la necesidad de expandir la experiencia estética no sólo con la actualización de formas de vanguardia, sino también con el paladar más exquisito. También la idea misma del comisario renunciaba a ser indiferente a esa sobreexposición de creación artística y se convertía él mismo en participante, en figura activa que, además de reunir las obras, las embellecía utilizando una presentación fluida y homogénea como si se tratase de un infinito salón de finales del XVIII. Pasaba de ser comisario a ser *el hacedor*, el creador de esa situación, un anfitrión activo que emulaba las virtudes de sus huéspedes con actos tales como la producción de acuarelas en las que presentaba a la prensa la arquitectura y el lugar donde se erigiría el pabellón para esa gran exposición temporal. No se trataba de una exposición cualquiera, sino de la gran exposición, *documenta*, creada tras la Segunda Guerra Mundial en Kassel, que había sido un centro importante pero nunca una gran urbe, y que desde la modernidad más temprana se había caracterizado, principalmente, por la producción de

**DOMINIQUE
GONZALEZ-FOERSTER**

(Estrasburgo, Francia |
Strasbourg, France, 1965)
Vive y trabaja entre París,
Francia, y Río de Janeiro,
Brasil | Lives and works
between Paris, France, and Rio
de Janeiro, Brazil

*Untitled (Adolfo Bioy Casares) |
Sin título (Adolfo Bioy
Casares), 2013*

Dibujo sobre arena de playa
y libro | Drawing on fine
beach sand and book
40 x 120 x 120 cm
[aprox. | approx.]
200 kg [arena de playa |
beach sand]
Inv. 40889

**OBSERVACIONES |
OBSERVATIONS**

El libro que forma parte de la
obra es *Adolfo Bioy Casares:
Romans*, editado en 2001
por Robert Laffont, donde
se compilan ocho novelas del
autor traducidas al francés,
abierto por una página de
la novela *Plan de evasión*,
1945. | The book that forms
part of the work is: *Adolfo
Bioy Casares: Romans*, edited in
2001 by Robert Laffont, where
eight novels by the author
are compiled, translated into
French, open at the page of the
novel *Plan de evasión*, 1945.



armas. Tampoco era cualquier público aquel al que iba dirigida aquella gran maquinaria de presentación, sino el gran público, ese ente que, sin decirlo, todos creemos que es el corazón de Europa, el garante de la Ilustración, el gran creyente en el imperativo categórico kantiano: «Obra sólo de forma que puedas desear que la máxima de tu acción se convierta en una ley universal»¹.

LA EXUBERANCIA

Aquella exposición representó la voluntad de convertir el arte en un mandato de la voluntad general y el bien común. Llevaba a un extremo casi delirante la idea de servicio, de mediación, a un público en tránsito por una sustancia familiar, poblada de redundancias estéticas y políticas hasta la saciedad, para potenciar al máximo la idea de una cultura única, de una sociedad como contrato que todos debemos cumplir, de una intención a someterse al bien común, definido por el grupo en un marco histórico y económico concreto, y hoy ya lejano, y que por esa misma razón está más presente en un tipo de vida intelectual más afín a una imaginación mediocre, más dispuesta a creer que las cosas volverán a ser «como antes». La importancia de esa exposición radicó

¹ (AA IV: 421).



JOTA CASTRO
 (Yarimaguas, Perú | Peru, 1965)
 Vive y trabaja en Bruselas,
 Bélgica | Lives and works in
 Brussels, Belgium

*Breaking Icons | Rompiendo
 iconos, 2006*
 Fotografías b/n enmarcadas
 con cristales rotos | B/w
 photographs framed with
 broken glasses
 30 x 21 cm (x 22)
 Obra única | Unique work
 Inv. 39435

en la exuberancia con la que Buerger dispuso todos los elementos, elementos que condicionaban los mecanismos de confianza en un desarrollo industrial transformado pero capaz aún de generar continuidad política, en la confianza que la clase urbana deposita en la capacidad de innovación, para poder así conservar los grandes rasgos de grupo, de clase, de creencia, de raza, de identidad, de historia...

El valor definitivo de la misma fue la capacidad de situar todo el aparato cultural que rodea a un evento de semejantes características en un lugar en el que la ingenuidad fue capaz de hacer funcionar la máquina a máximos insospechados.

En su idiosincrasia y exuberancia, Buerger crea la primera exposición que anuncia el principio de una lógica, la lógica del algoritmo. Una lógica que pone de manifiesto el vértice más radical de nuestras ideas humanistas del bien común pero que también nos empuja, sino hoy, en un mañana aún por llegar, a encontrar un modo de contradecirla.

IDIOSINCRASIA

A estas alturas del texto la pregunta es cuál es el denominador común de esta presentación. En la última década hemos visto cómo historia-dores, comisarios e instituciones han sometido la producción artística



contemporánea a un retorno a la filosofía y a la historia, obligando así a las obras a la obediencia histórica y sistematizando la experiencia de las mismas. Un sentir mediado por la primacía que ocupa la cuestión del *tema* –de aquello sobre lo que el arte nos habla–, donde tema y sentido se convierten en sinónimos y nos hacen olvidar que hay otros modos de significación. He ahí la razón del renovado interés por el concepto de anacronismo y por cómo puede constituirse en método para librar-nos de la omnipresencia de la hermenéutica. Lo anacrónico designa una situación en la que el análisis del ritmo sustituye al de duración como forma única de compresión del tiempo. El ritmo es *tempo*: fuerza, pulsión, vibración, movimiento; la duración, la melodía de la Historia. Sin embargo, hace ya algún tiempo que no paro de darle vueltas a una idea que denomino la teoría del *supergrupo*. Esto es, la posibilidad de las obras de existir no sólo dentro de un eje cronológico, estético, formal. Entender que, por ejemplo, una colección como la de Helga de Alvear, en un lugar como el Cáceres actual, funciona casi mejor si se entiende como una oportunidad única de introducir en un grupo homogéneo, condicionado por múltiples afectos y desafectos culturales y económicos, otro grupo, la colección de piezas de Helga, capaz de recordarnos la importancia de inventar la vida mas allá de las normas y los parámetros que condicionan nuestra visión del mundo.

Esta selección, que se presenta en el espacio generando un diálogo particular y en el catálogo documentando esa presencia, es una versión particular y puntual del *supergrupo* que para mí representa la totalidad de la colección. Una colección es muy difícil de explicar en términos descriptivos, la entiendo como un deseo que no cesa de combinar fuerzas y lenguajes, mentes e imágenes que en su coexistencia son capaces de invocar un sentimiento primordial que solemos olvidar: la impor-



tancia de la motivación. Una motivación sin una orientación clara, sin un principio de instrumentalización, sino como la preparación difícil y necesaria para asumir diferencias que no pueden expresarse bajo leyes generales. El *supergrupo* es un término elegido porque en su banalidad/simplicidad indica una dramaturgia más próxima a la greguería y al absurdo productivo del que ignora pero quiere vivir en común y que se aleja del deseo de crear un sentimiento unívoco de lo que el futuro de la cultura sea. Un futuro que depende de un afecto que puede darse, no tanto por asimilar realmente lo que quiere el arte, lo que expresa con él la institución, sino por la grandeza de haber comprendido la importancia de ese ejercicio constante de generar diferencias dentro de una tradición que llevan a cabo los artistas.

El tejido democrático nos llevó principalmente a crear instituciones, fuerzas y dinámicas. Frente a una idea más conceptual, más intelectual, del arte y de su función en la reconstitución de valores políticos y estéticos no necesariamente burgueses, surgieron otro tipo de iniciativas que podríamos llamar festivales, que celebraban el estado del bienestar, la juventud, la creación, el diseño, la ciudad... Esas dos dinámicas se mantuvieron simétricas por un tiempo y movilizaban a colectivos muy diversos a veces concordantes y a veces decididamente enfrentados. Tras esa fase, terminada por razones que conocemos, operan aún algunos de sus impulsos en una fase de entropía que más bien nos hace estar hartos de nosotros mismos. Es indiscutible la importancia, pasada y presente de la recuperación y la reescritura del pasado, pero el mismo esfuerzo demanda la creación de formas de relación colectiva e individual en el presente. Es indispensable mostrar, pero es perfectamente plausible situar formas productivas más improvisadas y destinadas a investigar esa misma producción, no como una forma de hacer sino de

WILLIAM WEGMAN

(Holyoke, EE.UU. | USA, 1943)
Vive y trabaja entre Nueva York y Maine, EE.UU. | Lives and works between New York and Maine, USA

Role Models | *Modelos a seguir*, 1994
Iris Print sobre papel | *Iris Print on paper*
32 x 24 cm (x 9)
Ed. 24/50
Inv. 33112

OBSERVACIONES | OBSERVATIONS

Firmados y datados en el ángulo inferior derecho del anverso, a lápiz | Signed and dated on the front at lower right corner, in pencil:
Wegman 94
Número de edición en el ángulo inferior izquierdo del anverso, a lápiz | Edition number on the front at lower left corner, in pencil: 24/50
Títulos individuales en el margen inferior del anverso de cada una de las obras, a lápiz | Individual titles in the bottom of the front of each of the works, in pencil: *Actress* | *Angler* | *Artist* | *Athlete* | *Bride* | *Gentleman* | *Model* | *Monitor* | *Smoker*

HANNE DARBOVEN

(Múnich, Alemania | Munich,
Germany, 1941 – Hamburgo,
Alemania | Hamburg, Germany,
2009)

Urzeit / Uhrzeit, Fisch und Vogel,

Ia, IIb | Tiempos primitivos /

Momento del día, pescado y

pájaro, Ia, IIb |

Primeval Times / Time of Day, Fish and

Bird, Ia, IIb, 1986

Foto-collage, impresión offset

y rotulador sobre papel | Photo

collage, offset print and

marker on paper

70 x 50 cm (x 122)

Inv. 41136

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

“Descartes’ Daughter”; New

York: Swiss Institute, 09/2013-

11/2013, Piper Marshall

[comisario | curator]

investigar que pueda reactivar artistas y profesionales en un nuevo marco educativo y en la función de los programas públicos. Es ahora cuando la imaginación es necesaria. Lo más importante lo tenemos: la gente, la comunidad artística; lo que nos falta son nuevas dramaturgias, nuevos modos de relacionarlos con el *supergrupo*. Me imagino, por ejemplo, esa pieza de persianas de Haegue Yang haciendo posible espacio, opacidad y privacidad todo a un tiempo, y las pinturas de humildes paisajes casi abstractos de Etel Adnan como un intento de dirigir la mirada hacia el sur, hacia el sol, de un modo en el que la religión y su ausencia tienen lugar al mismo tiempo en una nueva poética de la posibilidad. Y así, en cada sala, las obras se miran y nos miran e influyen en nuestros sentimientos, pero también en nuestros pensamientos sobre las posibilidades que existen en un lugar que es distinto y que por ello tiene que imaginar también de un modo diferente su presente y su futuro.





IDIOSYNCRASY AGAINST THE ALGORITHM

ANCHOVIES DREAM OF AN OLIVE MAUSOLEUM

It is a fact: we are caught up in a period of change. Every generation must have heard the selfsame thing, but there are good reasons for thinking that part of the structure of the world we are familiar with is going to disappear, giving way to something that we are as yet unable to describe.

In truth, every time one speaks of the various forms adopted or potentially adopted by Helga de Alvear's art collection in Cáceres, one ought also to speak about the significance of the fact that it is precisely in Cáceres. You can talk about the historical and heritage importance and the undoubted beauty of the city, and of the way this extensive collection of outstanding quality somehow 'lengthens' the thread of history and constitutes an indisputable presence, a significant mooring of contemporary culture in the city. One might wonder about the meaning of this presence in terms of the aesthetic, formal and artistic value of the whole, but more important is what they mean, as a whole, to our understanding of many of the elements that make up the experience of life today.

INDIFFERENCE

What I am about to say may seem strange, but in my view one of the great values of a collection of this nature in a place like Cáceres is the fact that the city, the context, is *mildly* indifferent to the presence of this impressive family of works that express not one way of understanding art but many. What I call 'indifference' is a different way of being receptive to the importance of something, though it must not necessarily be seen as the continuation of a bourgeois taste. Places like Cáceres and many others scattered across Europe signify much more today than they did during the years of industrial growth. Strange as it may seem, these communities possess a value for the future which, of course, cannot be easily translated in the immediate or short term in employment solutions or

ASIER MENDIZABAL
(Ordizia, España | Spain, 1973)
Vive y trabaja en Bilbao,
España | Lives and works in
Bilbao, Spain

Hard Edge #5 - #6, 2010
MDF
40 x 366 x 40 cm (x 2)
Inv. 40856

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS
"Asier Mendizabal"; Madrid:
MNCARS, 02/2011-05/2011
"ILLUMInazioni. 54 Esposizione
Internazionale d'Arte";
Venezia: Padiglione Centrale,
06/2011, Bice Curiger
[comisaria | curator]
"Asier Mendizabal"; London:
Raven Row, 12/2011-02/2012

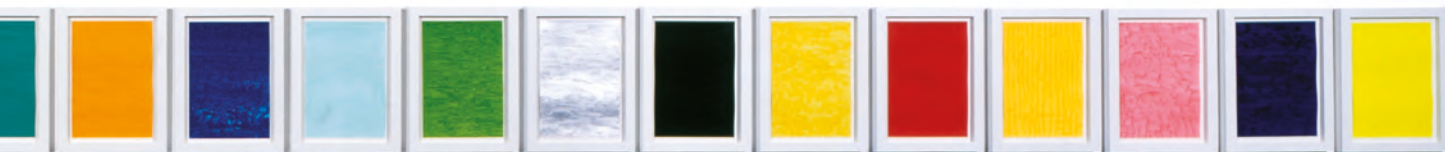
BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY
LEAHY, Kristian (06/2011).
"Bienal de Venecia 2011.
ILLUMInations. Juventud
deslumbrante", *Descubrir el
arte*, nº 148. Madrid: Unidad
Editorial, Revistas S.L.U.,
pp. 48-49, 51-52; il. color
MURRÍA, Alicia (2011).
"Iluminaciones de baja
intensidad", *Artecontexto*,
nº 31. Madrid: Artehoj
Publicaciones y Gestión,
p. 32; il. color



new booms but which is due to the fact that they are not an integral part of the logic of modern growth, nor its taste, nor its understanding of new values and forms of life.

In a way, I believe we have reflected very little on these territories that are built-up but very different in many and very important respects to metropolitan life. In the decades that have left their mark on our democratic present, an interesting and necessary confusion has developed between the 'metropolis' and 'metropolitanism'. The absence of a close relationship with the complex geographical, political and demographic fabric of those who were part of our colonial past has resulted in the absence of a fundamental language for understanding our own identity and what we mean in the context of Europe. The paucity of images capable of reflecting this strange reality, conditioned by the fact that we were under the yoke of an authoritarian regime and an old power, has made it impossible for a philosophical discourse to exist that is capable of producing a vocabulary that would overcome simple concepts such as 'memory', 'historical remembrance' and 'archive', as well as modes of institutional correction, now incapable of objectively representing the present and condemned time and time again to a nostalgic and masculine form of historiography. Alongside this same impulse, in recent years, our cities have experienced an enthusiastic urge to be part of something, to celebrate a form of connectivity that in other contexts was determined by the new relationship between the mother country and the economic prosperity in what had once been its colonies. A prosperity that defined a new relationship of power that fostered another use of metropolises, now no longer as a reference but as a centre of operations that strengthened the establishment of networks of educational and economic exchanges between territories that never stopped activating these ties.

In our case, growth did not create new opportunities to forge relations with other territories, former colonies or even Europe, though it might have seemed so to us, nor to generate a form of connecting ourselves with the territory other than tourist exploitation. The city and its compulsion to participate in global economic dynamics understood in a very local way but with such an influx of capital that it gave the impression that this, the flow of liquidity, was to be a part of the world has



also conditioned the way we understand contemporary art. This longing to give a form to the present that is fixed in a very particular way in contemporary creation, different to that of the applied arts in all their dimensions, different to the consumption adapted to everyday life and aimed at a higher dimension, with a broad public aspiration intended to signal the progressive boundary between the past and the future, is what I mean by an 'interested manner' of approaching contemporary art. There is not one iota of criticism in that, since it is and has been one of the most productive exercises for communicating and displaying new values expressed in forms and images in a society that has experienced – as few others in Europe have – a period of sweeping and interesting transformations, both economic and sentimental.

The absence of this yearning, at least potentially – given that on many occasions it has been and is articulated by the forms of communication that we use to talk about the importance of art in the media, in the texts surrounding works, the event of their public presentation – is fundamental. Indifference is a positive principle that points to a mode of co-existence between worlds, between ways of doing, between economic modalities, between opposing aesthetic forms based on non-assimilation, on refusing to accept the continuity of historical time.

UNDERSTANDING

The indifference to which I refer here is mutual. It is a virtue shared by works and public. A virtue to which poor political philosophy, which we have been subjected to for decades, and demagogy, its consequence, have been systematically disloyal. A couple of examples might serve to illustrate my point. Cultivating interest has a series of philosophical and public implications to do with a straightforward idea of consensus, of public service and of civil responsibility that far exceeds the possibilities our middle class and the mission of art and artists. Gaining the interest of the general public is not nor has it ever been synonymous with a complex project intended to pay attention to forms of complex thinking difficult to grasp in one 'visit', but to 'monumentalise' increasing numbers of

MARTIN CREED

(Wakefield, Reino Unido | UK, 1968)

Vive y trabaja entre Londres, Reino Unido, y Alicudi, Italia | Lives and works between London, UK, and Alicudi, Italy

Work N° 489 | *Obra N° 489*, 2005
Rotuladores sobre papel |
Color markers on paper
29,7 x 21 cm (x 25)
Inv. 41392

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS
"Martin Creed"; München:
Galerie Rüdiger Schöttle,
09/2005-10/2005



TEJAL SHAH

(Bhilai, India, 1979)

Vive y trabaja en Goa, India |
Lives and works in Goa, India

*Between the Waves, Channel II -
Landfill Dance | Entre las olas,
Canal II – Danza del vertedero,*
2012

Video monocanal HD , color,
sonido | Single channel HD
video, color, sound
5'

ASGER JORN

(Vejrum, Dinamarca | Denmark,
1914 – 1973)

Sin título | Untitled, 1971
Óleo sobre lienzo |
Oil on canvas
27 x 22 cm
Inv. 41225

OBSERVACIONES | OBSERVATIONS
Firmado y datado en el ángulo
inferior derecho del anverso |
Signed and dated on the front
at lower right corner: Jorn 71



modern, and today archaic, ways of presenting works to the public. One of the few examples to have addressed this problem in a radical manner was *documenta 12*, curated in 1998 by Roger Buergel. The project – which expressed from the outset an infinite determination to mediate, to bring contemporary art to the lay public – brought all the *bienpensant* logics of interest, of assimilation, together in an impossible exhibition that was, at the same time, successful as a *documenta* had never been before in kindling the interest of the general public. In it converged all the logics of consensus, left-wing debates, the desire for agency, the need to rewrite history, to revive works and individuals, the need to expand the aesthetic experience not just by updating various forms of the avant-garde but also with the most discerning palate. In addition, the very idea of the curator refused to be indifferent to that over-exposure of artistic creation and he himself became a participant, an active figure who not only brought works together but also embellished them in a fluid and homogeneous form of presentation as if it were an infinite salon of the late 18th century. He went from being the curator to being the ‘maker’, the creator of that situation, an active host who emulated the virtues of his guests with acts such as the production of watercolours in which he presented to the press the architecture and the place where a pavilion would be erected for this great temporary exhibition. This was not just any exhibition but *documenta*, a vast temporary exhibition set up after the Second World War in Kassel, which had been an important place but never a great city and which, from the very earliest days of modernity, had been known principally for its weapons manufacturing. Nor was this impressive machinery of presentation aimed at just any audience but the great public, that entity which, though we never say it, we all believe is at the heart of Europe, the great believer in Kant’s categorical imperative: “Act only in accordance with that maxim through which you can at the same time will that it should become a universal law”¹

EXUBERANCE

That exhibition represented a wish to turn art into a mandate of the general will and common good. It took to almost wild lengths the idea of service, of mediation, to a public in transit through a familiar substance, teeming with aesthetic and political redundancies, in order to boost to the full the idea of a single culture, of society as a contract that we must

¹(AA IV: 421).

HANS-PETER FELDMANN

(Düsseldorf, Alemania |
Germany, 1941)

Vive y trabaja en Düsseldorf,
Alemania | Lives and works in
Düsseldorf, Germany

*Billy Bookshelves by Ikea (The Artist's
Library) | Estanterías Billy de
Ikea (La biblioteca del artista),
2007*

Fotografía analógica b/n
en papel Ilford sobre panel
espumado de poliuretano |
B/w analogue photograph on
Ilford paper on panels with a
polyurethane foam core

182 x 120 cm (x 5)

Obra única | Unique work
Inv. 40515

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

“De la generosidad. Colección
Fundación Helga de Alvear”;

Santiago de Compostela: CGAC,
03/2012-06/2012,

Miguel von Hafe Pérez
[comisario | curator]

“Las lágrimas de las cosas”;

Cáceres: Centro de Artes
Visuales Fundación Helga

de Alvear, 04/2014-04/2015,

Marta Gili [comisaria | curator]

all comply with, of a wish to bow to a common good defined by a group in a historical and economic context that is now increasingly remote and which, for this very reason, is more present in a type of intellectual life more akin to a mediocre imagination and more ready to believe that things will go back to being ‘like before.’ The importance of this exhibition, in my view, lies in the exuberance with which Buerger arranged all the elements that conditioned the mechanisms of trust in an industrial development that may have been transformed but which remains capable of generating political continuity, in the trust that the urban class places in the capacity of innovation, in order thereby to preserve the major traits of group, class, belief, race, identity, history and so on.

The ultimate value of the exhibition was its ability to situate all the cultural apparatus that surrounds an event of this nature in a place in which ingenuousness was able to make the machine function at unexpected maximums.

In his idiosyncrasy and exuberance, Buerger created the first exhibition that announced the principle of a logic, the logic of the algorithm. A logic that reveals the absolute apex of our humanist ideas of the common good, but which is also pushes us, if not today, then in a tomorrow yet to come, to find a way of contradicting it.



At this point in my essay, the question now is what is the common denominator of this presentation. Over the last ten years, we have seen how historians, curators and institutions have subjected contemporary artistic production to a return to philosophy and history, forcing the works into historical obedience and systematising the experience of them. A take mediated by the primacy of the issue of the *theme* – what it is that art speaks to us about – in which the subject and meaning become synonymous and make us forget that there are other modes of signification. This explains the renewed interest in the concept of anachronism and in how a method to free ourselves from the omnipresence of hermeneutics might constitute itself. The term ‘anachronistic’ refers to a situation in which the analysis of rhythm takes over from the analysis of duration as the sole way of compressing time. Rhythm is *tempo*: force, pulse, vibration, movement; duration, the melody of history. However, I have for some time been mulling over an idea that I call the theory of the ‘supergroup’, i.e. the possibility works have of existing in more than just a chronological, aesthetic and formal framework. Understanding that, for example, a collection like Helga de Alvear’s, in a place like Cáceres today, functions almost better if it is seen as a unique opportunity to introduce into a homogenous group, conditioned by numerous cultural and economic affects

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY
 BOUKOBZA, Julie (07/2011-08/2011). “Hans-Peter Feldmann : De L’Art esquisser Les Pyramides”, *Artpress*, n° 380. Paris, p. 35; il. color
 FELDMANN, Hans-Peter (2010). *Hans-Peter Feldmann : Another Book*. London: Koenig Books, s.p.; il. color
 GILI, Marta (2014). *Las lágrimas de las cosas = The Tears of Things*. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, pp. 32, 160-161, 225; il. b/n
 HORAK, Ruth (2008). “Hans-Peter Feldmann’s Pictures”, *Afterall*, n° 53. London, pp. 56-57; il. b/n
 SCHUBE, Inka, et alii (2007). *Hans-Peter Feldmann. Buch #9*. Köln: Walther König, s.p.; il. color



MARINA ABRAMOVIĆ

(Belgrado, República de Serbia
| Belgrade, Republic of Serbia,
1946)

Vive y trabaja en Nueva York,
EE.UU. | Lives and works in New
York, USA

Stromboli IV-Nude in the Cave |

*Stromboli IV-Desnudo en la
cueva, 2005*

C-print sobre papel | *C-print
on paper*

145 x 180 cm

Ed. 2/5

Inv. 39482



and disaffects, another group, Helga's collection of pieces, which has the capacity to remind us of the importance of inventing life outside the norms and parameters that determine our vision of the world.

This selection, which is presented in the space, generating a particular dialogue, and in the catalogue, documenting this presence, is a specific, one-off version of the 'supergroup' that the totality of the collection represents for me. A collection is very difficult to explain in descriptive terms. I see it as a desire that never ceases to combine forces and languages, minds and images which, by virtue of their co-existence, are capable of invoking a primordial feeling that we usually forget: the importance of motivation. A motivation without a clear direction, without a principle of exploitation, but as the difficult and necessary preparation for accepting differences that cannot be expressed in accordance with general laws. The 'supergroup' is a term chosen because in its banality/simplicity, it indicates a dramaturgy closer to gregariousness and to the productive absurdity of someone who is ignorant but wants to live communally and who distances himself from the desire to create a univocal feeling of what the future of culture is. A future that depends on an affect that may occur, not so much due to truly assimilating what art wants, what the institution expresses with it, but due to the greatness of having understood the importance of this constant exercise in generating differences within a tradition pursued by artists.

The democratic fabric leads us principally to create institutions, forces and dynamics. In response to a more conceptual, more intellectual idea of art and of its function in reconstituting political and aesthetic values that are not necessarily those of the bourgeoisie, another type of initiative arose that we could call festivals, which celebrate the welfare state, youth, creativity, design, the city, etc. These two dynamics remained symmetrical for a while and mobilised very diverse collectives that on occasions were in agreement and at other times were distinctly opposed to each other. Following this phase, which ended for reasons with which we are familiar, some of their urges continued to operate in a period of entropy that makes us somewhat weary of ourselves. The previous and present importance of reviving and rewriting the past is undeniable, but the same effort demands the creation of forms of collective and individual relating in the present. It is essential to show, but it is perfectly plausible to situate more improvised productive forms intended to explore that selfsame production, not as a way of doing but of investigating that can reactivate artists and professionals in a new educational framework and in the function of public programmes. It is now that we need imagination. We have the most important thing: people, the artistic community. What we lack are new dramaturgies, new modes of connecting them with the supergroup. I imagine, for example, this Venetian blinds piece by Haegue Yang making space, opaqueness and privacy all possible at once, and the almost abstract unassuming landscape paintings by Etel Adnan as an attempt to focus the gaze southwards, towards the sun, in a way in which religion and its absence take place at the same time in a new poetics of possibility. And so, in each room, the works observe each other and us and they influence our feelings, but also our thoughts about the possibilities that exist in a place that is different and which, because of that, has to imagine its present and its future in a different way.

MARINA ABRAMOVÍČ

Rhythm 10 | *Ritmo 10*, 1973/2002
Fotografía b/n sobre papel |
B/w photograph on paper
150 x 125 cm
Ed. 4/5
Inv. 38030

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS
“Miradas y conceptos en la
Colección Helga de Alvear”;
Badajoz: MEIAC, 04/2005-
09/2005
“Helga de Alvear. Conceitos
para uma coleção”; Lisboa:
CCB, 06/2006-10/2006

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY
COUTINHO, Bárbara; ALVEAR,
Helga de; KRÜGER, Werner
(2006). *Helga de Alvear.
Conceitos para uma coleção*.
Lisboa: Fundação CCB, pp. 7, 40
MURRÍA, Alicia (04/2006).
“Entrevista con Marina
Abramovic. El cuerpo: puente,
escenario, herramienta”,
Artecontexto, nº 4. Madrid:
Artehoj Publicaciones y
Gestión, p. 51; il. b/n
VIÑUELA, José María, et alii
(2005). *Miradas y conceptos
en la Colección Helga de Alvear*.
Badajoz: MEIAC,
pp. 288-289; il. b/n



LA COMIDA EN LA ERA METABÓLICA*

LA MUERTE DEL EXPERIMENTO

Pasé muchos veranos en la Fondazione Morra, en Nápoles, revisando fotografías, material escenográfico y films de The Living Theatre. Esta compañía, conocida por la integración orgánica de escenografía y moda en sus obras teatrales, textos y performances, fue fundada en 1947 en Nueva York por la actriz Judith Malina y el artista Julian Beck, y estuvo en actividad hasta 1985. Los documentos fílmicos de esas piezas y actuaciones revelan lo que tornó emblemático a este grupo durante más de dos décadas. Las películas, aunque no siempre estén en las mejores condiciones, son un documento único de una práctica experimental basada en transformaciones radicales de los valores sociales y de género. Estas obras, muy especulativas, se apartan de los libretos y se basan en la posibilidad de integrar las actuaciones espontáneas de los actores y del público. Sin embargo, y aunque su confianza en la dramaturgia conmueva, uno siente en su trabajo la creciente imposibilidad de depender demasiado del «experimentalismo». Tal vez, de modo aún más contundente, todas esas performances y piezas teatrales filmadas *parecen* «experimentales». Asumen la posibilidad de negar o aceptar los supuestos básicos que constituyen nuestra experiencia del mundo. Indagan por medio del sentimiento. Sentada allí, observando durante horas, pensé que esa forma de entregarse a la experiencia ha cambiado radicalmente.

Para mí, esos ejercicios de un cuerpo en escena que invocan la libertad, la paz y, sobre todo, una voluntad de que ese cuerpo trasmite tales valores por vía de un vocabulario de gestos, recuerdan el movimiento antipsiquiátrico. Tomé conciencia del lenguaje social y político de este movimiento gracias a la investigación y la obra de Dora García y Luke Fowler. Decidí volver a ver las películas de Fowler sobre R.D. Laing. Por supuesto, mientras observaba las obras filmadas de The Living Theatre aparecieron en mi mente un millón de imágenes de los movimientos contraculturales de los años 60, junto con la Era de Acuario de Carl G. Jung

*Este texto es parte de un proyecto general que denomino *La Era Metabólica* y presenta la posibilidad de que tras la Modernidad hayamos pasado a una era en la que los cambios y las transformaciones no son tanto fruto de una estrategia consciente, sino de una transformación que ocurre a un nivel metabólico, una transformación biológica, por así decirlo, que tiene que ver no con la evolución de una especie, sino con su co-evolución en paralelo a otras especies, además de la tecnología, la economía, la estética... Este texto, originariamente escrito en inglés, utiliza un ejemplo aparentemente banal, la comida, para ilustrar esa idea de transformación metabólica que se da en muchos niveles distintos de lo social y de lo estético, y de la que el arte participa de un modo muy especial.

NACHO CRIADO

(Mengíbar, España | Spain, 1943
– Madrid, España | Spain, 2010)

5 piezas orientales | 5 Oriental
Pieces, 1991

Impresión Offset y relieve en
seco sobre papel Schoeller
Parole de 300 gr | Offset prints
and dry relief on Schoeller
Parole Paper of 300 gr
28 x 38 cm (x 5)
Ed. 13/75
Inv. 33119

OBSERVACIONES | OBSERVATIONS

Firmado y número de edición
en la lámina de colofón, a tinta
| Signed and number edition
in the colophon sheet, in ink:
13/75 / Nacho Criado

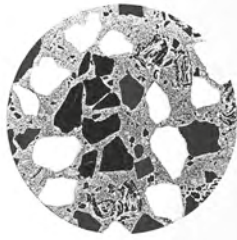
Firmado, datado y número de
edición al margen inferior del
anverso de las impresiones |
Signed, dated and numbered at
the bottom edge of the front of
prints: 13/75 / Nacho Criado 91
Carpeta editada por | Portfolio
printed by Galería & Ediciones
Ginkgo, Madrid.

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS
“Sobre papel”; Cáceres: Centro
de Artes Visuales Fundación
Helga de Alvear, 06/2013-
03/2014, Estrella de Diego
[comisaria | curator]

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY
DIEGO, Estrella de (2013). *Sobre
papel = On Paper*. Cáceres:
Centro de Artes Visuales
Fundación Helga de Alvear, p.
159; il. color
MORAZA, Juan Luis (2014).
*Tesoro Público (economías de
realidad)*. Vitoria-Gasteiz:
ARTIUM, pp. 269-270; il. color
RODRÍGUEZ NÚÑEZ, José
Arturo; PORTILLO, Mónica
(2013). *Galería & Ediciones
Ginkgo 1989-1998*. Madrid:
Ayuntamiento de Alcobendas,
pp. 16-17, 44, 60; il. b/n
RODRÍGUEZ, Arturo; CRIADO,
Nacho (1996). *Off the
Record. Fragmentos de una
conversación con Nacho Criado*.
Madrid: Ediciones Ginkgo,
pp. [7-8]



y los días de las cápsulas de orgón de W. Reich. No obstante, esas imágenes se me presentaron en relación con el ambiente de crisis que ha estado creciendo a nuestro alrededor durante los últimos diez años. Ellos tenían el LSD y el movimiento antipsiquiátrico y atravesaron la Gran Depresión, que sigue siendo la mayor crisis financiera de la historia. ¿Cómo hará la crisis actual que reaccionemos y sintamos? ¿Cuáles son las respuestas de la mente y el cuerpo a esta impresión de vivir dentro de «límites bien definidos»?



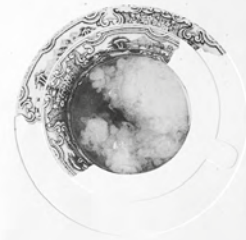
1958 *Requiem for Paul Chad 91.*



1958 *En un jardín japonés, Paul Chad 91.*



1958 *La Niña en China, Paul Chad 91.*



1958 *Flores de Paul Chad 91.*

De todos los films que el artista y cineasta escocés Luke Fowler hizo sobre la controvertida figura de R.D. Laing, *All Divided Selves* (2011) fue el que más me interesó en el contexto de mis pensamientos del momento. La película rememora las vacilantes respuestas a los puntos de vista radicales de Laing y las despiadadas reacciones ante el vuelco posterior de su carrera, de eminente psiquiatra a empresario famoso. El film de Fowler es bello y denso; entrelaza material de archivo con sus propias observaciones fílmicas y nos deja la sensación de que los días de la experimentación, así como aquellos en que la realización de experimentos era un modo de explorar los límites entre grupos y clases diferentes que componen el cuerpo social, han terminado. La película profundiza en la transformación de Laing en un personaje público, en el drástico enfoque que adoptó para hacer llegar sus opiniones a auditorios cada vez más amplios, en la manera casi decadente en que

**JOÃO MARIA GUSMÃO
& PEDRO PAIVA**

(Lisboa, Portugal | Lisbon,
Portugal, 1979) (Lisboa,
Portugal | Lisbon, Portugal,
1977)

Viven y trabajan en Lisboa,
Portugal | Live and work in
Lisbon, Portugal

Light Salad | *Ensalada de luz*,
2013

C-print sobre papel | C-print
on paper

140 x 112 cm
Ed. 1/6

Inv. 41147



se convirtió en una estrella mediática. En una escena hacia el final del film, Laing aparece en la pantalla cantando. La imagen es sorprendente. Parece como si desvariara, aunque, por otro lado, quizás no.

En 1977 y 1978, Laing colaboró con los compositores Ken Howard y Alan Blaikley en el álbum *Life before Death* (1978), que incluía letras en forma de sonetos, muchas de ellas irresistiblemente estúpidas, escritas por Laing. En ese entonces, Howard y Blaikley eran famosos en el Reino Unido, y fueron autores de muchos *hits* durante los años 60 y 70. Una de las pistas más conocidas del álbum dice:

Todo es correcto y nítido, y agudo y brillante.
Un lugar de orden, forma y buen diseño.
Un refugio en este mundo de oscuridad, de luz.
Donde comenzar una línea recta, larga y neta.

Sería hermoso si viéramos por todas partes
La gracia, el decoro de la mente antigua
Traídos al presente como ley
En lugar de nuestros cacofónicos y brutales problemas.

No sería necesario alentarme tanto
Para encontrar un pequeño valor, entre
La sensiblería y las tonterías, la basura y el abono
Que estaría mejor formado por honesto estiércol.

El juego no está perdido. Algunos niños todavía pueden cantar.
Díganles a las hojas que caen que pronto será primavera.

Todavía hay luz y amor y alegría y frescura,
Están los que tienen algo para celebrar.
Puede haber momentos que esperamos no olvidar.
Una mano tendida no siempre llega demasiado tarde.

Arriba, muy alto, todavía hay un azul claro perfecto.
La mañana despuntará siempre que haya noche.
Sin lo viejo no hay nada que renovar.
A veces, casi parece que todo esté bien.

Aunque sé que la luz necesita oscuridad para brillar,
No espero decir qué significan los átomos.
El universo está bien sin ser mío.
Las flores de incontables valles crecen sin ser vistas.

Lo que está arriba subsiste con lo que está debajo.
El mundo no es solo un maldito páramo.

La libertad que buscas está en el término medio
Entre las tensiones opuestas de tu alma.
Logra la integración del todo
Y entonces serás, y no un «podría haber sido».

LOUISE NEVELSON

(Kiev, Ucrania | Ukraine,
1899 – Nueva York, EE.UU. | New
York, USA, 1988)

Façade | *Fachada*, 1966

Serigrafías sobre papel
y acetato con collage |
Serigraphies on paper and
acetate with collage
62 x 48 cm (x 12)
Ed. 73/125
Inv. 23640

OBSERVACIONES | OBSERVATIONS

Firmado y número de edición
en la página de colofón, a lápiz
| Signed and number edition in
the colophon sheet, in pencil:

73/Nevelson

Firmadas y datadas en el
ángulo inferior derecho del
anverso de las serigrafías, a
lápiz | Signed and dated on
the front at lower right corner
of the serigraphies, in pencil:

Louise Nevelson 1966

Número de edición en el
ángulo inferior izquierdo del
anverso de las serigrafías, a
lápiz | Number edition on the
front at lower left corner of
the serigraphies, in pencil:

73/125 [En las serigrafías
a color | In the color
serigraphies 73/150]

Sello seco en ángulo inferior
izquierdo del anverso de las
serigrafías | Dry stamp on
the front at lower left corner
of the serigraphies: **CHIRON
PRESS / NEW YORK**

Realizadas en homenaje a la
memoria de la poeta Edith
Sitwell (Scarborough, 1887 –
Londres, 1964) fallecida dos
años antes de la edición de
esta obra. La carpeta con las
serigrafías viene acompañada
de la reimpresión de doce de
sus poemas, seleccionados por
Nevelson, y que fueron fuente
de inspiración para su trabajo.
Los poemas son los siguientes:
The Drum, Clowns' Houses,
Nursery Rhyme, Lullaby for
Jumbo, Four In The Morning,
Black Mrs. Behemoth, The
Wind's Bastinado, Mariner-Man,
The Octogenarian, By The Lake,
Dark Song y I Do Like To Be
Beside The Seaside. | Made in
homage to the memory of the
poet Edith





Sitwell (Scarborough, 1887 – London, 1964) who died two years before this work was printed. The folder with the prints is accompanied by copies of twelve of her poems, selected by Nevelson, and which were a source of inspiration for her work. The poems are the following: *The Drum, Clowns' Houses, Nursery Rhyme, Lullaby for Jumbo, Four In The Morning, Black Mrs. Behemoth, The Wind's Bastinado, Mariner-Man, The Octogenarian, By The Lake, Dark Song and I Do Like To Be Beside The Seaside.*

Publicado por Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, en colaboración con The Pace Gallery, Nueva York. | Published by Harry N. Abrams, Inc., New York, in collaboration with The Pace Gallery, New York. Las serigrafías fueron realizadas en Chiron Press, Nueva York. | The serigraphies were executed at Chiron Press, New York.



EXPOSICIONES | EXHIBITIONS
“De la generosidad. Colección Fundación Helga de Alvear”; Santiago de Compostela: CGAC, 03/2012-06/2012, Miguel von Hafe Pérez [comisario | curator]
“Sobre papel”; Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, 06/2013-03/2014, Estrella de Diego [comisaria | curator]



BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY
DANTO, Arthur C., *et alii* (2007). *The Sculpture of Louise Nevelson : Constructing a Legend*. New York: The Jewish Museum, pp. 143-144; il. b/n
DIEGO, Estrella de (2013). *Sobre papel = On Paper*. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, pp. 114-115; il. color
RODRÍGUEZ, Arturo (1999). *Nuevas visiones / Nuevas pasiones. Seis artistas de la Colección Helga de Alvear en Villa Iris*. Santander: Fundación Marcelino Botín, p. 168; il. color

Recuerda que vivir es metabolizar.

Así que no olvides, en el camino a lo sublime,
Controlar el tiempo de tránsito entre tu boca y tu ano.
Mira hacia el suelo tanto como hacia el cielo.

¿Ya oíste todo eso antes? Está bien.

Las verdades reiteradas pronto suenan absurdas.

Ser indiferente no es beatitud.

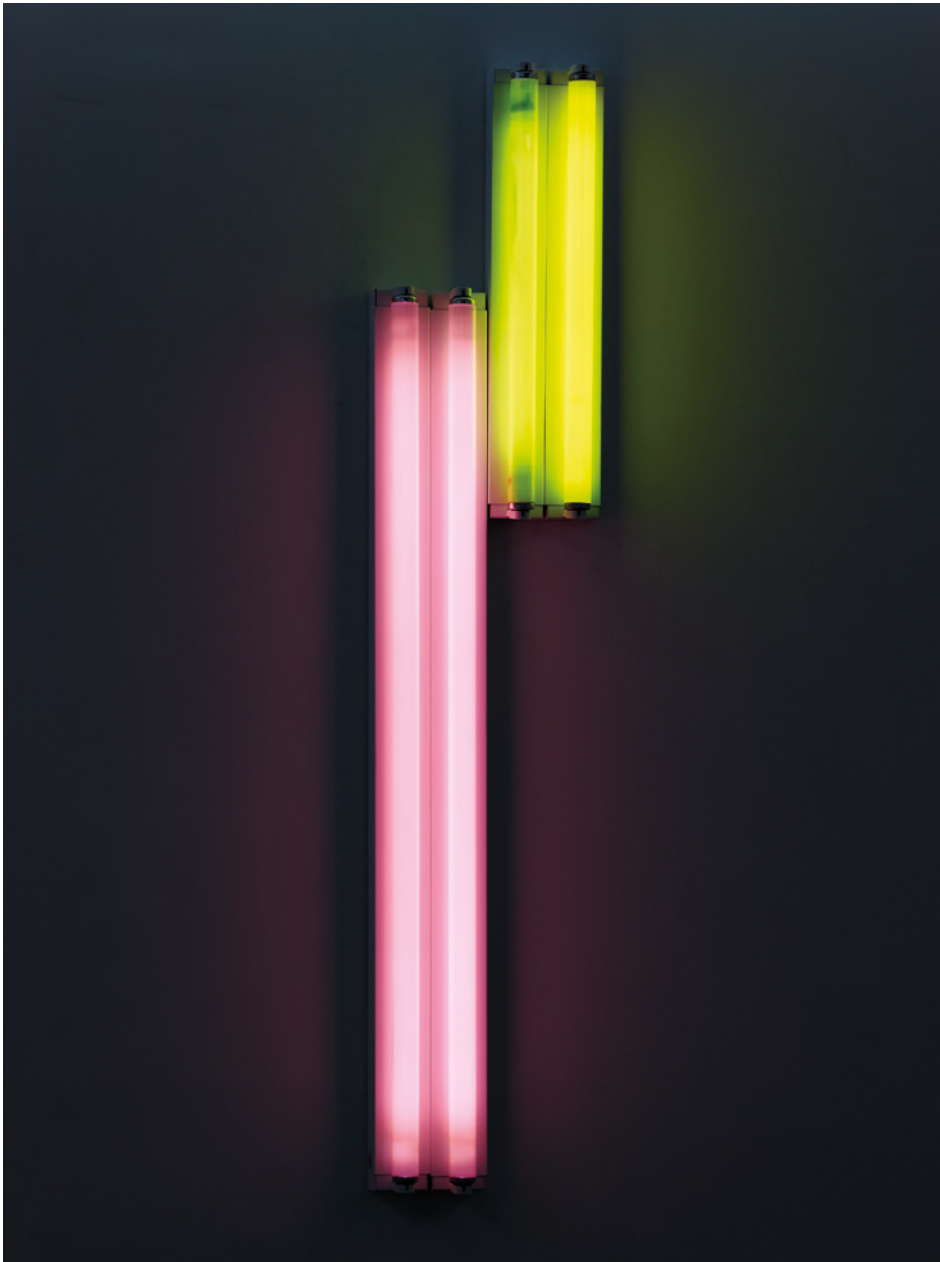
Es solo que tu lengua saciada no puede saborear el vino.

Uno entre un millón oye la palabra evidente

Antes de que suene como un lugar común.

Lo más importante de esta letra es el simple hecho de que Laing actuó y, principalmente, el impulso que lo llevó a cantar. ¿Por qué cantó? En un artículo publicado en *The Observer* pocos días antes del lanzamiento del álbum, el autor Caryl Faldy señaló el hecho de que R.D. Laing siempre estuvo interesado en la voz (y en la música), y de que el disco podía relacionarse con una grabación vocal previa que había hecho con Georges Cunelli, un especialista de la voz, teórico y amigo cercano de James Joyce. Era muy natural que Laing se interesara en la voz, ya que, como psiquiatra tanto como personalidad mediática, tenía perfecta conciencia de que una presencia y una voz producen un efecto en los oyentes. Cantar, sin embargo, es otra cosa. La voz que habla no es exactamente idéntica a la que canta. Incluso el control que uno puede ejercer como orador bien preparado puede perderse en la voz que canta, puesto que ésta requiere un entrenamiento muy diferente, aunque igualmente riguroso, en materia de control de la respiración y de ritmo. La voz que canta no se forma espontáneamente. De esa manera, Laing se revelaba a sí mismo mucho más que cuando hablaba, tanto en su (falta de) técnica como en su personalidad, puesto que cantar resaltaba que era un intérprete consciente del escenario y de cómo los que recibían sus consejos se transformaban en un público.

La sorpresa de verlo cantar en *All Divided Selves*, de Fowler, sin embargo, reside en el descubrimiento de que, a comienzos de la década de 1980, los días del «experimento», como lo entendía The Living Theatre, así como la idea de una expresión y autoexpresión no mediadas, de experimentar el mundo como un «ser humano desnudo», estaban llegando a su fin. Esta actuación musical por parte de un psiquiatra muy conocido no es simplemente una anécdota; fue el resultado de la transformación radical de la expresión en una respuesta más metabólica. También



DAN FLAVIN

(Nueva York, EE.UU. | New York, USA, 1933 – Riverhead, EE.UU. | USA, 1996)

Untitled | Sin título, 1996
Cuatro tubos fluorescentes:
dos rosas y dos amarillos |
Four fluorescent tubes: two
pink and two yellow
150 x 28 x 10 cm
Ed. 1/5
Inv. 34125

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS
“Dan Flavin”; Madrid: Galería
Helga de Alvear, 01/1997-
03/1997
“Luz y fotografía en la
Colección Helga de Alvear”;
Pamplona-Iruña: Sala de Armas
de la Ciudadela, 02/1998-
03/1998; Vitoria-Gasteiz:
Fundación Caja Vital Kutxa,
05/1998-06/1998, Armando
Montesinos [comisario |
curator]
“Márgenes de silencio”;
Cáceres: Centro de Artes
Visuales Fundación Helga de
Alvear, 06/2010-02/2011, José
María Viñuela [comisario |
curator]

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY
ALVEAR, Helga de; NAVARRO,
Mariano (1998). *Luz y
fotografía en la Colección Helga
de Alvear*. Vitoria-Gasteiz:
Fundación Caja Vital Kutxa, pp.
11, 43; il. color
BELL, Tiffany; GOVAN, Michael
(2005). *Dan Flavin. The
Complete Lights 1961-1996*. New
York: Dia Art Foundation, p.
409; il. color [Nº cat. 685]
VIÑUELA, José María (2010).
*Márgenes de silencio = Margins
of Silence*. Cáceres: Centro
de Artes Visuales Fundación
Helga de Alvear, pp. 39, 200;
il. color

fue consecuencia de la transformación de la información en una materia totalmente diferente, más compleja que el conocimiento, puesto que es una forma adoptada por la vida que evita el contacto con el cuerpo desnudo o la influencia del LSD o cualquier otra sustancia. Este canto es crucial, pues no proclama ni declara, se dirige a nosotros desde el interior. Es la rareza pura como una forma aceptada y como un reconocimiento de la compleja relación entre información, sabiduría y cultura. Reveló la necesidad de un cambio que fuera más allá de la acción, que viviera en nosotros, modificándonos primero, y luego el mundo.

KAZUO KATASE

(Shizuoka, Japón | Japan, 1945)
Vive y trabaja en Kassel,
Alemania | Lives and works in
Kassel, Germany

Ohne titel | Sin título | Untitled,
1989

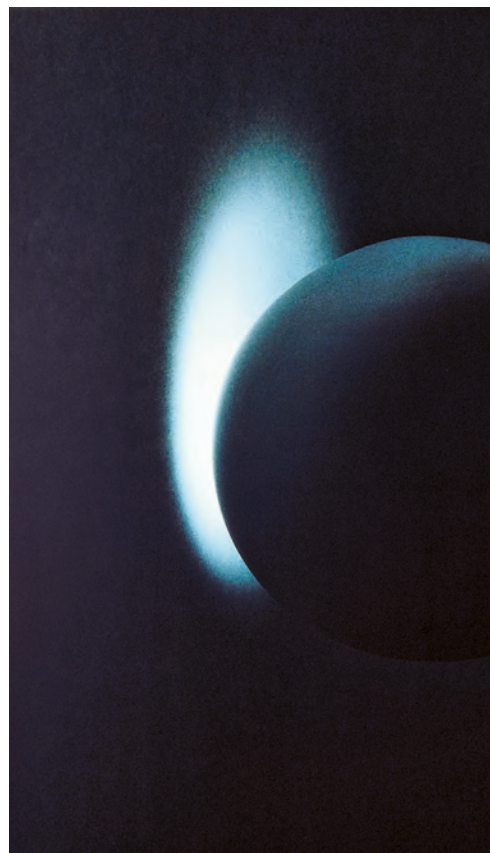
Fotografía a color sobre
metacrilato en caja de luz de
aluminio | Color photograph
on perspex in aluminium
lightbox
40 x 48 x 10 cm [caja de luz |
lightbox]
Inv. 30472

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

“Creer en el Arte. Colección
Helga de Alvear. Una
selección”; Burgos: Centro
Cultural “Casa del Cordón”,
02/1997-04/1997; Logroño:
Sala Amós Salvador, 07/1997-
08/1997, Armando Montesinos
[comisario | curator]
“Luz y fotografía en la
Colección Helga de Alvear”;
Pamplona-Iruña: Sala de Armas
de la Ciudadela, 02/1998-
03/1998; Vitoria-Gasteiz:
Fundación Caja Vital Kutxa,
05/1998-06/1998, Armando
Montesinos [comisario |
curator]

RECUERDA QUE VIVIR ES METABOLIZAR

Durante las décadas de 1920 y 1930, surgió una rama de investigación científica que se centraba en el conocimiento del metabolismo humano. El aislamiento de vitaminas comenzó en la segunda mitad del siglo XIX, y, en los años 20, múltiples experimentos explicaron el papel de las vitaminas A y D, y otros estudios permitieron aislar las C y K. Así, el interés en la dieta adoptó una nueva forma, y la comida se redefinió no solamente en términos de accesibilidad, clase o tradición, sino también de salud y autocontrol. En nuestro contexto tienen especial relevancia la obra y la investigación de Catherine Kousmine (1904-1992), una emigrada rusa que estudió en Lausana y desarrolló una teoría y una práctica para el tratamiento del cáncer fundadas en los alimentos o, más precisamente, en la dieta. Su primer protocolo de dieta, basado en un caso de 1949 de tratamiento y cura de un paciente con cáncer intestinal, fue muy influido por la investigación de otra mujer, Johanna Budwig (1908-2003). Durante los años 40, Budwig, una bioquímica alemana, estudió los ácidos grasos y su influencia en la cura del cáncer, y en 1952 publicó su primer protocolo de dieta, que exponía las virtudes de consumir aceite de linaza, queso descremado y comidas ricas en frutas, verduras y fibra, y de evitar el azúcar, las grasas animales, el aceite para ensalada, las carnes, la manteca y, en especial, la margarina. Si



bien Kousmine siguió las huellas de los descubrimientos y los preceptos de la dieta de Budwig, también fue una pionera de un nuevo enfoque de las propiedades de la comida cruda en relación con nuestra salud. Puso especial énfasis en el valor de los aceites prensados en frío. Durante la Segunda Guerra Mundial, el aceite se prensaba a temperaturas de entre 160° y 200°, lo que permitía extraer hasta un 70% de la grasa de la semilla. El resultado era un líquido oscuro, de olor fuerte, que requería más procesamiento y refinación. Si bien este aceite duraba para siempre, estaba, según decía Kousmine, «muerto». Por el contrario, los aceites prensados en frío, producidos por sencillos procesos físicos como la decantación y el filtrado, están vivos, pero son sensibles a la luz, se tornan rancios rápidamente y necesitan refrigeración una vez abierto el envase. Los textos de Kousmine son sumamente elocuentes en sus explicaciones acerca de cómo los alimentos simples habían sido transformados por los procesos industriales y cómo la pérdida de ácidos grasos, también conocidos como vitamina F, desempeña un papel fundamental en el debilitamiento de la protección de las membranas de nuestras células frente a los ataques externos, lo cual da lugar, por ejemplo, a trastornos de inmunodeficiencia.

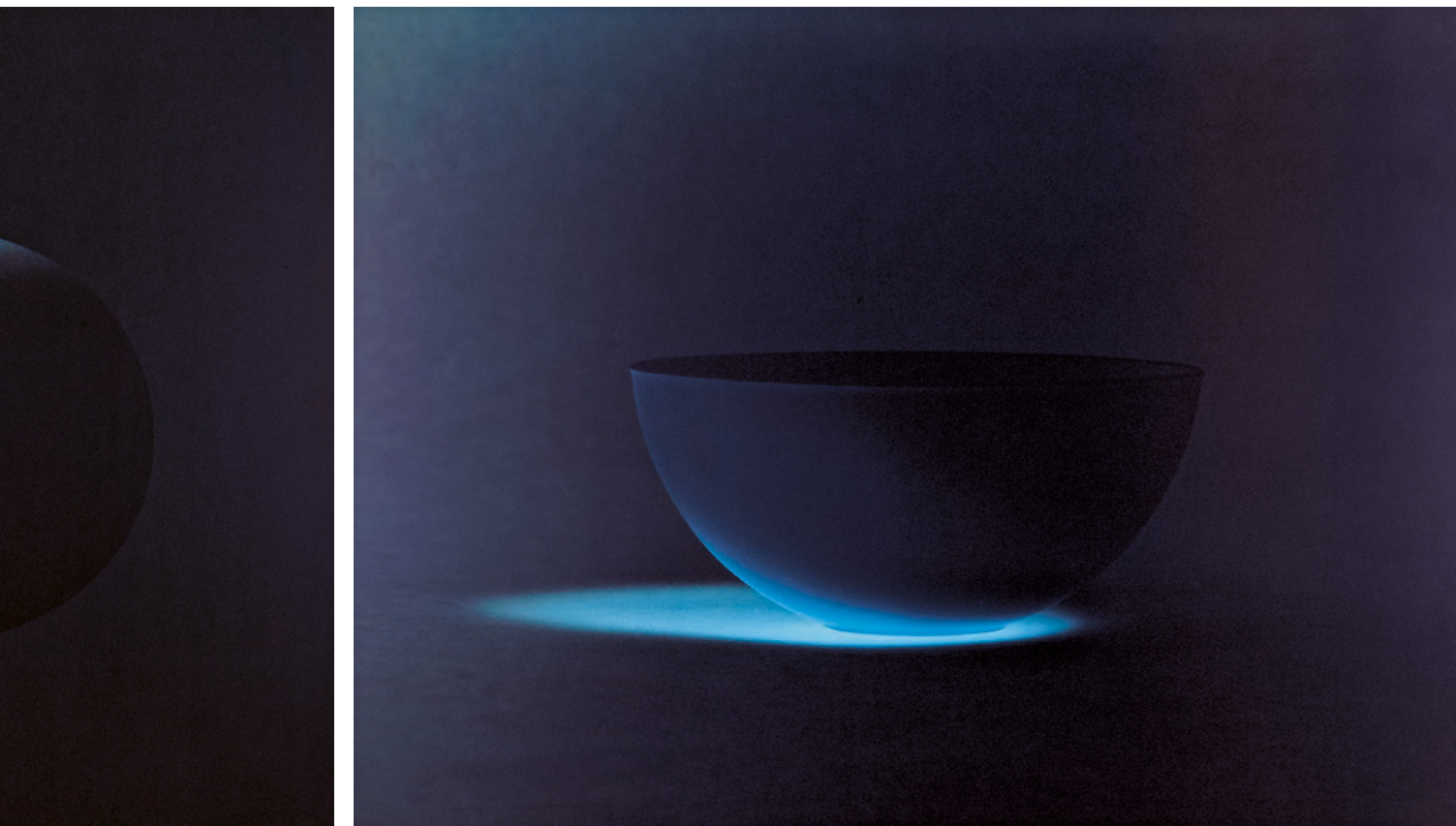
Por supuesto, no existen pruebas de que siguiendo dietas, incluso tan rigurosas como las de Kousmine, pueda curarse el cáncer. No intento aquí presentar esos métodos como efectivos, sino señalar el creci-

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY
 ALVEAR, Helga de; DANVILA, José Ramón (1997). *Crear en el arte. Colección Helga de Alvear. Una selección*. Navarra: Cultural Rioja/Caja de Burgos, pp. 20, 83; il. color
 ALVEAR, Helga de; NAVARRO, Mariano (1998). *Luz y fotografía en la Colección Helga de Alvear*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, pp. 14, 37; il. color

Ohne titel (Kugel) | Sin título (esfera) | Untitled (Sphere), 1999
 C-print sobre aluminio |
 C-print on aluminium
 99 x 99 x 5 cm
 Ed. 3/3
 Inv. 36400

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY
 GASSEN, Richard W., et alii (1999). *Kazuo Katase. Umsicht*. Köln: Wilhelm-Hack-Museum/Ludwigshafen am Rhein, p. 112; il. color

Ohne titel (Schale II) | Sin título (Cuenco II) | Untitled (Bowl II), 2000
 C-print sobre aluminio |
 C-print on aluminium
 90 x 124 x 5 cm
 Ed. 3/3
 Inv. 36401



ATELIER VAN LIESHOUT

(Róterdam, Países Bajos |
Rotterdam, Netherlands, 1995)

Fundado por | Founded by
Joep van Lieshout (Ravenstein,
Países Bajos | Netherlands,
1963)

Sitting Hollow Man | *Hombre
hueco sentado*, 2005

Poliéster | Polyester
64 x 90 x 140 cm

Obra única | Unique work
Inv. 39220

OBSERVACIONES |

OBSERVATIONS

Firmada en chapa metálica
adherida a la parte inferior
del cuerpo de la escultura |
Signed on the sheet of metal
attached to the bottom of the
sculpture's body: J.L./AVL -
001424

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

"Atelier van Lieshout"; Madrid:
Galería Distrito 4, 04/2006-
06/2006

"Márgenes de silencio";
Cáceres: Centro de Artes
Visuales Fundación Helga de
Alvear, 06/2010-02/2011, José
María Viñuela [comisario |
curator]

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY

MONTE, Javier (13/05/2006).
"Caca, pedo, culo, pis", ABC
Cultural. Madrid: Diario ABC,
pp. 42-43; il. color
VIÑUELA, José María (2010).
*Márgenes de silencio = Margins
of Silence*. Cáceres: Centro
de Artes Visuales Fundación
Helga de Alvear,
pp. 146, 193; il. color

JORGE MACCHI

(Buenos Aires, Argentina, 1963)
Vive y trabaja en Buenos Aires,
Argentina | Lives and works in
Buenos Aires, Argentina

Vanishing Point | *Punto de fuga*,
2005

Acrílico sobre papel base para
empapelado | Acrylic on base
paper sample

Medidas variables | Variable
dimensions

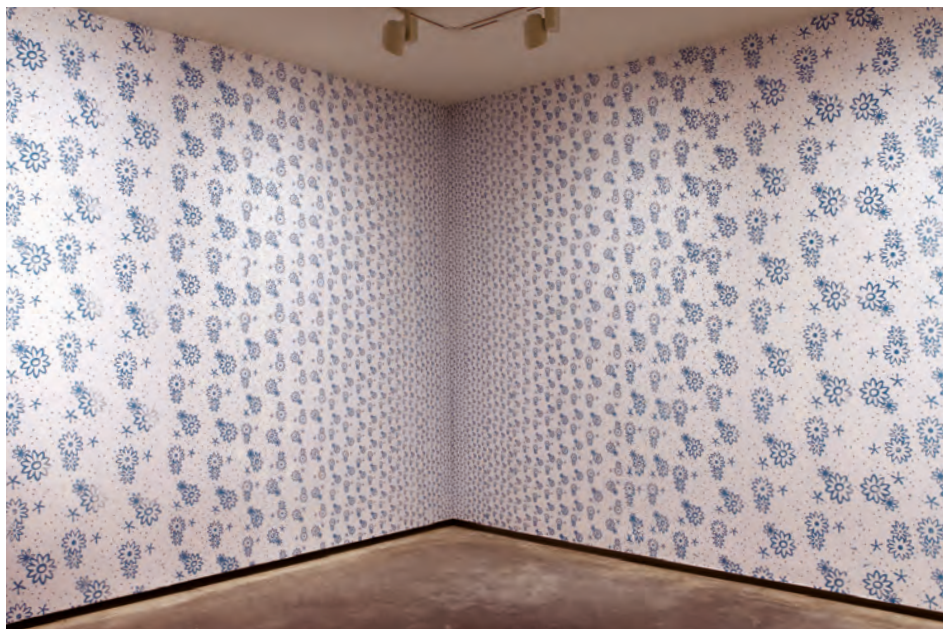
Ed. 2/4

Inv. 39157



miento paralelo de los conocimientos acerca del uso de medicamentos y acerca de la dieta a comienzos del siglo XX. El denominador común es claro: un efecto sobre nuestro sistema metabólico.

Ambos intereses—en los medicamentos y en las dietas—son parte de la exploración de las posibilidades de mejorar nuestras capacidades. El mundo de los medicamentos se centra en el cerebro, las posibles transformaciones químicas que nos permiten explorar este órgano y, por lo tanto, la forma en que percibimos el mundo. Comparar el aumento del interés en las vitaminas y la comida cruda con los medicamentos parece carecer de sentido a primera vista. La comida puede, por cierto, tener un efecto en nuestro organismo, pero ¿no es una variable demasiado lenta, a demasiado largo plazo, como para proporcionar una base para una adecuada comparación con el uso de fármacos? Sin embargo, después de casi cien años, ese pensamiento ha permitido a la comida adquirir la relevancia social y mediática que tiene actualmente. La revelación de la importancia de los alimentos, no como cocina *gourmet*, sino como una fuente de vida y un método para estructurarla, tiene una extraña pero poderosa relación con todo tipo de experimentos para «liberar la mente» y con los movimientos psiquiátricos y antipsiquiátricos del último siglo, así como con el modernismo y la vanguardia y la idea de controlar el cuerpo, nutriéndolo ni demasiado ni muy poco, para mantener su productividad. La ciencia de la alimentación no solo apunta a evitar un cuerpo enfermo, permitirnos vivir más e incrementar los años productivos del ser humano. Va más lejos de los intentos de



fortalecer el cuerpo como máquina, y procura generar un paradójico estado en el que el organismo humano no solo sea lo suficientemente saludable para trabajar más, sino también para hacernos sentir en un estado que vaya más allá del trabajo. El cuerpo como recurso. Si los medicamentos tratan la mente como un cohete listo para despegar, escapando del cuerpo dañado, el culto metabólico y los superalimentos postulan un cuerpo capaz de lograr que la mente permanezca.

AÑOS POSJUNKIE

La transformación en la visión de la influencia de la dieta en el humano es parte de un cambio más amplio y drástico en nuestra comprensión de las condiciones sociales y estéticas que determinan nuestra relación actual con el cuerpo y el género. Ese cambio está definido no solo por una tendencia hacia una mayor libertad, sino también hacia un creciente control, que, a su vez, lleva a modificaciones en las nociones de género que resultan centrales para el arte. Aquí el género no se considera constituido por una dicotomía de masculino y femenino, sino como una manera inteligente de encarar el problema de la dicotomía de lo interno y lo externo. Se trata del género como un lenguaje que podemos adoptar para entender las posibilidades de la conciencia. Género como otro nombre para el arte.

OBSERVACIONES | OBSERVATIONS

La obra se realiza con 10 rodillos de goma, espuma de poliuretano, madera y hierro numerados, proporcionados por el artista, que contienen el motivo floreado que va reduciendo su tamaño hacia el ángulo de las dos paredes creando una falsa perspectiva. | The work is made with 10 numbered rubber rollers made of polyurethane foam, wood and iron, provided by the artist, which have the floral motif that becomes smaller towards the corner of the two walls, creating a false perspective.

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

“Espacio Interior”; Madrid: Sala Alcalá, 31, 06/2006-08/2006, María Martín [comisaria | curator] “Historias de la vida material”; Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, 04/2011-10/2011, Delfim Sardo [comisario | curator]

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY

MARTÍN, María; OBRIST, Hans-Ulrich (2006). *Espacio interior = Inner Space*. Madrid: Consejería de Cultura y Turismo. Comunidad de Madrid, pp. 25-26, 62-63, 102-103; il. color
PÉREZ BARREIRO, Gabriel; OLVEIRA, Manuel (2009). *Jorge Macchi. Anatomía de la melancolía*. A Coruña: CGAC, pp. 96-97, 115-116, 122, 152-153; il. color
SARDO, Delfim (2011). *Historias de la vida material. Personas, lugares, cosas, acontecimientos, ficciones = Stories of Material Life. People, Places, Things, Events, Fictions*. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, pp. 48-49, 258; il. color
VV.AA. (2011). *All of This and Nothing*. Los Angeles: Hammer Museum, 2011.
ZAMUDIO, Raúl (06/2005-08/2005). “Art Basel Miami Beach 2005”, *ArtNexus*, nº 60. Bogotá: Art Nexus / Arte en Colombia, pp. 112-113; il. color

Es difícil imaginar que puedan obtenerse grandes resultados únicamente a partir de mecanismos de autodisciplina. La comida está rodeada de confusión. Es difícil eliminar de la discusión los factores culturales y geopolíticos, y analizar la comida sin invocar los nombres de chefs estrella y la exploración de los sentidos a través de los alimentos supone un desafío aún mayor. El surgimiento del chef estrella tiene mucho que ver con los experimentos clásicos en materia de autoexpresión y con una idea vanguardista o moderna de un sujeto capaz de superar sus propios límites mediante el gusto y expresar su relación con un interior y un exterior de una forma radicalmente nueva, determinada por completo, sin embargo, por la dramaturgia de la presentación de los platos y el restaurante, de la misma manera que, con The Living Theatre, el escenario determinaba el alcance de los experimentos. Me interesa más un tipo diferente de relación con la comida, expresada por la investigación de Catherine Kousmine, que estudia los ingredientes de una dieta y considera a ésta como un acto de absorber alimentos que no tiene nada que ver con el placer estético sino, más bien, con la firme intención de influir lentamente en el sistema humano.

Mientras que existe un vasto corpus de investigaciones sobre los medicamentos y los muchos otros medios de explorar los límites de nuestra mente en su relación con la ciencia, la literatura, la música y, más adelante, cualquier forma de subcultura, casi no hay nada escrito sobre cómo estos experimentos bioquímicos tempranos se relacionan con la cultura y el arte. También debe resaltarse la perspectiva de género en este campo, puesto que la historia de las investigaciones acer-



ca de la comida y la dieta como medio para alterar la vida está poblada casi exclusivamente por mujeres. Aunque hasta ahora casi no existe una producción artística en forma de alimentos crudos o vitaminas, hay un aspecto no estudiado de la producción artística basado en los mismos principios de esta nueva forma de vida metabólica,

HEROÍNA Y CÁLCULO DE CALORÍAS

Era 1995, en Nueva York. Fue antes de la época de la lectura de diarios *online*, de modo que yo había conseguido un ejemplar de *El País* para el largo trayecto en tren desde las afueras hasta Brooklyn. Lo leí casi de cabo a rabo, dejando de lado solo la sección de cine. El viaje en tren continuaba, y era aburrido, así que finalmente decidí leer también la sección cinematográfica. Allí, un crítico empleaba una página entera para destrozarse *Waterworld* (Mundo acuático, ¿recuerdan?). Aunque los críticos eran casi unánimes en su rechazo a la película, este artículo era magistralmente divertido. El autor insistía en torno al hecho de que había surgido una distopía tras un desastre ecológico, y que los tipos malos eran conocidos como los Fumadores. ¡Los Fumadores! En un mundo de agua, donde los humanos son casi peces, ¿cómo se las arreglaban para mantener seco el tabaco?

Si bien el artículo era muy gracioso, yo no podía compartir totalmente los argumentos del crítico, puesto que vengo de un lugar donde el tabaco se conserva bajo agua. Galicia, la región de España de donde

FEDERICO GUZMÁN

(Sevilla, España | Spain, 1964)

Vive y trabaja en Sevilla, España | Lives and works in Seville, Spain

Geometría del cariño | *Geometry of Affection*, 2013

Acrílico sobre hierro | Acrylic on iron

60 x 310 cm [instalación | installation]

Inv. 41133

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

“Federico Guzmán. Territorio liberado”; Madrid: Galería Marta Cervera, 01/2014-02/2014

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY

VILLA, Rocío de la (17/01/2014). “Federico Guzmán, la alegría del corazón”; *El Cultural.es*, s.p.; il. color [recurso digital | digital source]





RINEKE DIJKSTRA

(Sittard, Países Bajos |
Netherlands, 1959)

Vive y trabaja en **Ámsterdam**,
Países Bajos | Lives and works
in Amsterdam, Netherlands

Amoy Botanical Garden, Xiamen,
April 23, 2006 | Jardín Botánico
Amoy, Xiamen, 23 de abril,
2006, 2007

C-print sobre papel | C-print
on paper

76,5 x 95,2 cm [imagen | image]
110 x 129 cm [enmarcado |
framed]

Ed. 3/10

Inv. 40105

OBSERVACIONES | OBSERVATIONS

Pertenece a la serie *Park Portraits* (Retratos de parque) iniciada en 2005, que consta de trece fotografías tomadas

soy originaria, tiene una línea costera particularmente accidentada. La piratería fue común allí a lo largo de siglos y, durante la Dictadura, la región fue famosa por el contrabando de mercancías a través de su frontera con Portugal. Económicamente subdesarrollada a niveles difíciles de describir aquí, el carácter virgen del agua y la tierra de la región facilitó muchas iniciativas agrícolas. Desde fines de los años 70 y en los 80, vimos aumentar la cantidad de plataformas flotantes de madera en las aguas de los estuarios. Estas plataformas, conocidas como bateas, servían originariamente para el cultivo de ostras y mejillones, pero también para contrabandear tabaco. De ahí surgió el nombre de «Winston de batea», que designaba el tabaco que ingresaba ilegalmente en el país, y compartía con los moluscos las frías y nutritivas aguas del Atlántico. La misma costa asistió, algunos años más tarde, a la introducción en el país de toneladas de heroína y cocaína, lo cual produjo un desequilibrio total en la economía local y el genocidio de toda una



generación de consumidores. Fueron las mismas drogas que invadieron la vida nocturna tanto de las clases bajas como de las altas durante los primeros años de democracia en España. Durante toda una década, a partir de los 16 años conviví con yonquis de muchas maneras. El pueblo del que provengo y, como él, todos los demás, eran testigos activos de cómo las drogas pueden moldear la vida. En la costa opuesta, el consumo relativamente tibio por parte de los *hipsters* en los colegios secundarios coexistía con signos cada vez más visibles de una población dependiente en las calles: espacios públicos, clubes, vestíbulos de los bancos y mercados de alimentos donde, todas las mañanas, había adictos que pedían dinero a las amas de casa, quienes, a su vez, pedían a Dios que sus hijos e hijas no corrieran la misma suerte. La heroína se estaba extendiendo por el océano Atlántico y el mar Mediterráneo mediante este tráfico.

Después de mudarme a Barcelona, asistí —o, más bien, me indicaron que asistiera—, como parte de un programa de prevención patrocinado

en parques de varias ciudades de Europa, China y Estados Unidos, como Barcelona, Madrid, Ámsterdam, Liverpool, Nueva York o Xiamen. Belongs to the Park Portraits series begun in 2005, which consists of thirteen photographs taken in parks located in various cities in Europe, China and the United States, such as Barcelona, Madrid, Amsterdam, Liverpool, New York and Xiamen.

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS
 “Rineke Dijkstra. Park Portraits”; Madrid: La Fábrica, 01/2009-03/2009
 “... y el tiempo se hizo”; Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, 04/2015-04/2016, María Jesús Ávila [comisaria | curator]

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY
 ÁVILA, María Jesús (2015). ... y el tiempo se hizo = ... and there was time. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, pp. 33, 52, 160, 216, 240; il. color
 HIGONNET, Anne (05/2007-07/2007). “Momentos de la infancia capturados”, *Exit, imagen y cultura*, nº 40. Madrid: Olivares & Asociados, pp. 140-141; il. color
 PHILLIPS, Sandra S.; BLESSING, Jennifer; ADRICHEM, Jan Van (2012). *Rineke Dijkstra: A Retrospective*. New York: Guggenheim Museum Publications, p. 178

JIRI GEORG DOKOUPIL
 (Krnov, República Checa | Krnov, Czech Republic, 1954)
 Vive y trabaja entre Berlín, Alemania; Madrid, España; Praga, República Checa; Río de Janeiro, Brasil, y Santa Cruz de Tenerife, España | Lives and works between Berlin, Germany; Madrid, Spain; Prague, Czech Republic; Rio de Janeiro, Brazil, and Santa Cruz de Tenerife, Spain

El beso | *The Kiss*, 1997
 Tinta y aguada sobre cartulina | Ink and wash on cardboard
 49,5 x 35 cm
 Inv. 41224

por la institución donde estudiaba, a muchas sesiones informativas, y realicé un voluntariado en una de las mayores clínicas de metadona de Europa. El área era una isla horrible, situada atrás del puerto, en un barrio que ya no existe, Can Tunis, y limitada de un lado por una carretera y del otro por la montaña de Montjuic. Ambos servían para separar esta vecindad del tejido urbano. Nunca vi un lugar tan desesperado y aislado. La población permanente consistía en unas ochenta o noventa familias sinti y rom acusadas de crear el mayor mercado de heroína del planeta, aunque eran víctimas de la extrema pobreza y la dependencia de drogas. Empecé a ir allí, muerta de miedo, simulando ayudar a la organización, cuando, en verdad, lo que hacía era solo curarme de cualquier deseo de usar alguna vez tales drogas. Por cierto, el programa de prevención fue sumamente efectivo. En la clínica, la metadona se presentaba como la «solución», como una buena sustancia que podía reemplazar a la mala y ayudar a vivir una vida libre de drogas. Fui todas las noches durante un año, en el curso del cual descubrí que la metadona era una droga todavía peor que la que pretendía reemplazar. Toda la operación era, en realidad, una forma de controlar a las comunidades sinti y rom y sus vínculos con el tráfico de drogas, así como un pretexto para reubicar a esos indeseables y ampliar el puerto a su tamaño actual, eliminando efectivamente Can Tunis.

¿Por qué recuerdo este episodio? En mi mente, el aumento de la importancia de la comida coincide con la guerra contra la droga. Veo estos dos fenómenos unidos en una danza que empezó en la región vasca con esperanzas de paz, y en la costa del Mediterráneo como un intento de absorber la vida y todas sus sustancias, no a partir de las drogas, sino de los alimentos. La comida era necesaria para superar la tradición y emprender un complejo ritual alquímico de reinvención.



Súbitamente, se volvió social e históricamente necesario traducir y retraducir los ingredientes más obvios, los sabores más triviales.

LA COMIDA Y EL ALGORITMO POLÍTICO

Poco tiempo después de mi experiencia de Can Tunis tuve mis primeros encuentros con la cocina molecular. Un amigo me llevó a un seminario durante el cual nos mostraron un huevo cuya yema había sido remplazada por café con leche. En realidad, aunque mi amigo se acuerda de esta historia, no estoy segura de que el recuerdo sea preciso. Ni siquiera lo estoy de si fue Ferran Adrià en persona o un miembro de su equipo quien «cocinó» y presentó este nuevo acto de malabarismo del gusto y la tecnología. La memoria, no solo la del individuo sino también la colectiva, siempre encuentra buenas razones para hacer colapsar la información objetiva. El grupo que asistía a este encuentro, integrado en su mayoría por arquitectos, diseñadores gráficos y de productos y programadores web, así como por dos de los equipos publicitarios más importantes del país, estaba realmente estupefacto. Sin embargo, este impacto no tenía nada que ver con la comida como «plato» o fenómeno culinario. La demostración de cocina fue recibida con tanto entusiasmo, mala interpretación y resistencia como cuando se presenta una nueva disciplina de conocimiento. Ese huevo que contenía café con leche tal vez solo se nos mostró a nosotros, pero es una imagen increíblemente poderosa. Produjo entre mis compañeros asistentes al seminario una serie interminable de bromas, repetidas una y otra vez, que transformaban los dos elementos originales en cosas tales como una frutilla con corazón de anchoa y miles de otras variaciones combinatorias. Todo el grupo parecía, a tal altura, estarse burlando del juego pantagruélico

ETEL ADNAN

(Beirut, Líbano | Lebanon, 1925)

Vive y trabaja en Sausalito, California, EE.UU. | Lives and works in Sausalito, California, USA

Untitled #227 | Sin título n° 227, 2014

Óleo sobre lienzo | Oil on canvas
30,5 x 35 cm
Inv. 41404

Untitled #231 | Sin título n° 231, 2014

Óleo sobre lienzo | Oil on canvas
31 x 42 cm
Inv. 41391

Untitled | Sin título, 2014

Óleo sobre lienzo | Oil on canvas
35 x 27 cm
Inv. 41435

Untitled | Sin título, 2014

Óleo sobre lienzo | Oil on canvas
34,5 x 45 cm
Inv. 41437

Untitled | Sin título, 2014

Óleo sobre lienzo | Oil on canvas
30 x 24 cm
Inv. 41438



ALEXANDER CALDER

(Lawnton, Pensilvania, EE.UU.
| Lawnton, Pennsylvania, USA,
1898 – Nueva York, EE.UU. | New
York, USA, 1976)

Trois Pyramides | *Tres pirámides* |
Three Pyramids, 1972

Grafito y gouache sobre papel |
Graphite and gouache on paper
36 x 110 cm
58 x 130,5 cm [enmarcada |
framed]
Inv. 29855

OBSERVACIONES | OBSERVATIONS

Firmado y datado en el ángulo
inferior derecho del anverso,
con gouache | Signed and
dated on the front at lower
right corner, in gouache: AC / 72

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

“Calder 1898-1976”; Köln:
Linssen Gallery, 12/1987-
01/1988

“Creer en el Arte. Colección
Helga de Alvear. Una
selección”; Burgos: Centro
Cultural “Casa del Cordón”,
02/1997-04/1997; Logroño:

extremo que los chefs estaban haciendo con la comida. Imagínense, el ADN puro de un producto animal, el huevo, era remplazado por un elemento elaborado culturalmente, café con leche. ¡Café con leche! Nuestro desayuno básico había sustituido al punto de «origen» del huevo, el cual, si bien protegido, como antes la yema, había sido transformado en un elemento consolidado listo para ser tragado entero sin consideración, sin pensamiento. La cadena ritual de pequeños gestos familiares, los pasos inconscientes dados entre la mano y la boca habían sido remplazados, de golpe, por un único acto determinado, tan unificado como tomar un trago de licor. La vasta coreografía colectiva de todo español que, cada mañana, en millones de mostradores, realizaba públicamente los gestos de tomar su café con leche había sido sustituida, de repente, por la precaria sustancia de un huevo.

Tales transformaciones no tenían nada que ver con la comida, y mucho con una revolución metabólica que emergía de la riada de drogas que había inundado a España en forma tan inesperada como un tsunami. Las drogas no estaban allí meramente debido a la comodidad de la geografía y la ubicación del país, sino a causa del



intenso apetito inconsciente creado a lo largo de muchos años de dictadura, que se hizo manifiesto durante esos años de transición democrática. Estos apetitos eran producto de sentidos que habían sido limitados durante demasiado tiempo en la realización de sus funciones normales, y más oprimidos aún por el hecho de que el viejo sistema no había sido eliminado ni cuestionado, sino que simplemente se lo dejaba morir. El incremento producido en el uso de drogas y, tras su apogeo, en la importancia de una nueva comida desempeñó un papel fundamental en la creación de las condiciones en las que podía tomar forma un nuevo yo.

Como una reacción metabólica dentro del cuerpo social, este nuevo interés en la comida poseía un carácter claramente sintético. No podía relacionarse con una larga tradición de cocina ni con la burguesía. Por el contrario, surgía, casi como un movimiento artístico, de un grupo independiente. La cocina molecular y las tendencias que la acompañaban eran en cierta forma kantianas; no solo se centraban en la comida en sí, sino en la invención y en una especie de entrenamiento social. La cocina erigida como meta –aunque, por supuesto, imposible–, para hacer que todos comiéramos con la boca

Sala Amós Salvador, 07/1997-08/1997, Armando Montesinos [comisario | curator]
"Sobre papel"; Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, 06/2013-03/2014, Estrella de Diego [comisaria | curator]

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY
ALVEAR, Helga de; DANVILA, José Ramón (1997). *Crear en el arte. Colección Helga de Alvear. Una selección*. Navarra: Cultural Rioja/Caja de Burgos, pp. 14, 29, 104; il. color
DIEGO, Estrella de (2013). *Sobre papel = On Paper*. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, pp. 70-71; il. color
LINSSEN, Werner (1987). *Calder 1898-1976*. Köln: Linssen Gallery, pp. 102-103, 110; il. color [Nº cat. 36]



ALEXANDER CALDER

Hélices | *Propellers*, 1969
Serigrafía sobre papel |
Serigraphy on paper
75 x 110 cm
81,5 x 116 cm [enmarcado |
framed]
Ed. 42/75
Inv. 30476

OBSERVACIONES | OBSERVATIONS

Firmado en el ángulo inferior
derecho del anverso, a lápiz
| Signed on the front at lower
right corner: Calder
Número de edición en el
ángulo inferior izquierdo
del anverso, a lápiz | Edition
number on the front at lower
left corner, in pencil: 42/75

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

"Sobre papel"; Cáceres: Centro
de Artes Visuales Fundación
Helga de Alvear, 06/2013-
03/2014, Estrella de Diego
[comisaria | curator]

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY

DIEGO, Estrella de (2013). *Sobre
papel = On Paper*. Cáceres:
Centro de Artes Visuales
Fundación Helga de Alvear, pp.
70-71; il. color

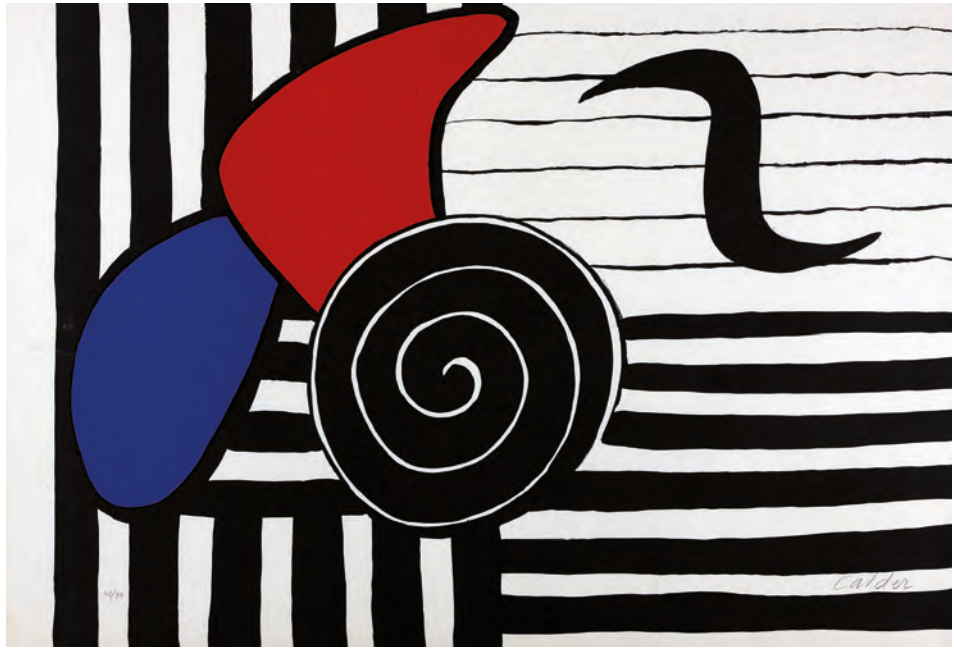
ALBERTO PERAL

(Santurce, España | Spain,
1966)
Vive y trabaja en Barcelona,
España | Lives and works in
Barcelona, Spain

Montaña | *Mountain*, 2003
364 esferas de cerámica
esmaltada | 364 enamelled
ceramic spheres
176 x 204 x 204 cm
Inv. 37527

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

"Alberto Peral. Cuatro
montañas"; Madrid: Galería
Helga de Alvear, 03/2003-
04/2003
"Estrechamientos. Alberto
Peral"; Pamplona: Sala de
Exposiciones Carlos III,
04/2005-05/2005
"Espacios deshabitados.
Quince autores de la colección
Helga de Alvear"; Cáceres:
Casa de los Condes,
04/2007-05/2007



y percibiéramos con la nariz de una manera especial. La imposibilidad misma de este objetivo –que toda una cultura adoptara una actitud hacia el acto de comer que era profundamente anticulinar– lo convirtió en una propuesta radical de desafiar los hábitos de toda una nación. Sugería que ese nuevo período histórico no debía iniciarse con los mismos gestos y gustos que el régimen anterior. La comida que no es comida y las recetas que son imposibles de compartir constituyen excelentes antídotos para la nostalgia. Casi de la noche a la mañana, una gran parte de la población estaba encarrando la comida de un modo completamente diferente y, así, abriéndose a nuevas posibilidades en cuanto a cómo y qué consumía.

En mi propia, extraña, memoria veo coincidir la caída del uso de heroína con el surgimiento de una nueva comida y con la aparición de pies revestidos por las formas neumáticas de los primeros zapatos Camper y tipo Camper. En mi mente, aquí también comenzó la fiebre *Spaziergang* (de la caminata). Las suelas de goma negra del calzado Camper, que se negaban a detenerse en los límites de la forma real del pie, se expandían neumáticamente alrededor de él y abstraían la forma hasta hacerlo parecer una pata agrandada digitalmente, siempre me fascinaron. Ésos eran pies amigables, democráticos, sin filos ni bordes, prontos a atravesar tan fácilmente las planicies de asfalto de las grandes ciudades como la tierra del rústico campo mallorquín de donde esos zapatos provenían. Sus formas de goma también me recordaban las lanchas inflables tan



frecuentemente usadas para transportar ladrillos de cocaína, hachís y heroína a lo largo de las frías playas de la costa atlántica. Sin embargo, estaban destinadas a conducir una nueva era –nunca realizada por completo y hoy ya pasada– en la cultura mediterránea, poblada por neocampesinos metropolitanos que usaban los mercados y los supermercados para ensayar y proclamar sus nuevos valores, y esparcían en las ciudades un aire de democracia social marinado en vinagre balsámico. Este movimiento desarticulado fue muy poderoso y estuvo muy presente, a pesar de que, a día de hoy, resulte imposible interpretar su promesa o las apuestas de su energía especulativa. No obstante, existía claramente, y me desagrada hoy tanto como entonces, tal vez porque lo culpo, aunque injustamente, de mezclar la nostalgia con el resentimiento y alentar una forma muy específica de falta de preparación. Fue el resabio diluido de un movimiento, expresado políticamente con la peor clase de actitud defensiva liberal. Fue lo opuesto de lo que el huevo surrealista, con su yema de café con leche, había querido anunciar. Algo se había podrido.

“Helga de Alvear in Dialogue with Harald Falckenberg”; Hamburg: Sammlung Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, 11/2008-03/2008, Zdenek Felix [comisario | curator]
 “Aproximaciones I. Arte español contemporáneo en la Colección Helga de Alvear”; Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, 11/2011-09/2012, Rafael Doctor Roncero [comisario | curator]
 “Arenzana Imaz Intxausti Montón Peral”; Donostia-San Sebastián: Tabakalera, 01/2016-04/2016, Beatriz Herráez y Peio Aguirre [comisarios | curators]

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY
 AGUIRRE, Peio; HERRÁEZ, Beatriz (2016). *Arenzana Imaz Intxausti Montón Peral*. Donostia-San Sebastián: Tabakalera, pp. 47, 58-59, 62, 68: il. color
 DOCTOR RONCERO, Rafael (2011). *Aproximaciones I. Arte español contemporáneo en la Colección Helga de Alvear*. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, pp. 8, 15, 24, 30: il. color
 DOCTOR RONCERO, Rafael, et alii (2013). *Arte español contemporáneo 1992-2013*. Madrid: La Fábrica, pp. 358-359; il. color
 FALCKENBERG, Harald; FELIX, Zdenek; RODRÍGUEZ, Arturo (2010). *Helga de Alvear und Harald Falckenberg im Dialog = Helga de Alvear and Harald Falckenberg in Dialog*. Hamburg: Helga de Alvear & Harald Falckenberg, pp. 28-29; il. color
 MONTORNÉS, Fede (2005). *Estrechamientos | Alberto Peral*. Navarra: Universidad Pública de Navarra, pp. [30-31]; il. color
 RODRÍGUEZ, Julián (2007). *Helga de Alvear. Espacios deshabitados / ocultos*. Cáceres: Junta de Extremadura, p. 21; il. color

WILLIE DOHERTY

(Derry, Irlanda del Norte |
Northern Ireland, 1959)
Vive y trabaja en Derry,
Irlanda del Norte | Lives
and works in Derry Northern
Ireland

Restricted Access | *Acceso
restringido*, 1999

Vídeo instalación de
3 monitores de TV, 3
reproductores de DVD y 3
vídeos a color, sin sonido
| Video installation of 3 TV
monitors, 3 DVD players and 3
color videos, silent
9' [bucle | loop]
Ed. 1/3
Inv. 40902

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

"Willie Doherty"; Hamburg:
Kunstverein Hamburg,
05/2007-09/2007; München:
Städtische Galerie im
Lenbachhaus und Kunstbau,
09/2007-01/2008, Yilmaz
Dziewior [comisario | *curator*]
"Colección Helga de Alvear. El
arte del presente"; Madrid:
CentroCentro Cibeles de
Cultura y Ciudadanía, 05/2013-
11/2013, María de Corral
[comisaria | *curator*]

MOUSSE DE GÉNERO

Todo lo que resulta inquietante en la imagen del terapeuta devenido estrella del canto, como subproducto mutado del movimiento antipsiquiátrico, también puede verse en lo que salió mal en la cocina molecular y sus interpretaciones. Y, como en el caso de R.D. Laing, la primera respuesta podría ser cantar una oda a los increíbles malentendidos que la «comida» creó en el núcleo del cuerpo social en un momento histórico muy particular. Como la hoja en la espalda de Siegfried, se creó un punto vulnerable que fue conquistado por promesas *gourmet* y suelas de goma cómodas y demasiado grandes. Por vía de la boca de la clase media, se produjo una gran transformación que alteró los sentidos y modificó los gustos para siempre. La considero una tragedia, porque soy una optimista y veo, como vio Laing, que podría ser bueno cantar este drama por un rato. Muy probablemente —aunque aún no estemos preparados para comprender—, dentro de poco oiremos asombrosas noticias acerca de una transformación radical de la sexualidad humana. Después de la oleada de drogas que prometían potencia y resistencia, pero solo agotaron el cuerpo en una medida inimaginable, exterminando sus defensas y poderes naturales, la comida actuó como antídoto. No obstante, todos los elementos de la cultura comenzaron a actuar muy directamente sobre la sexualidad. La construcción del cuerpo durante la era Camper no apareció por casualidad, sino que fue, más bien, una



reinterpretación ya aprobada corporativamente de una posterapia *hippie*, hoy totalmente integrada a la cadena productiva con un cuerpo democrático listo para presentarse en un estado postsexual. La nueva comida apareció en un momento crucial en la transformación de un cuerpo eternamente oscilante entre dietas, drogas y antidepresivos; una transformación que nos está llevando actualmente hacia un enfoque completamente diferente del género. Juntas, la nueva comida y la moda se combinaron para producir formas de deseo y ansiedad que desplazaron los apetitos sexuales. En correspondencia con el surgimiento de las realidades virtuales y la pornografía *online*, tuvo lugar un período definido por una especie de desinterés hacia la interacción sexual, especialmente heterosexual, que permitió una nueva revolución sexual. No solo nos dio el casamiento y los derechos gays, sino que también hizo posible una nueva imaginación en la que el género y sus funciones son también una cuestión de elección. El género se ha convertido en un aspecto clave para liberar el cuerpo de la modernidad, el trabajo y la *Leistung* (productividad). La lenta pero firme reducción de la prioridad otorgada a la sexualidad cuerpo a cuerpo es un proceso metabólico dentro del cuerpo de la sociedad que creará el espacio orgánico necesario para esta nueva realidad de género. Esto produce, por supuesto, todo tipo de ansiedades, desde trastornos de la alimentación hasta operaciones quirúrgicas extremas. La comida, con su increíble capacidad para transferir a la boca algo de nuestro sentido genital, puede compensar muy exitosamente estas carencias y pérdidas. Las patas de goma infladas Camper, aunque tan rudimentarias y nostálgicas como nuestra ideología actual, aparecieron para señalar esta época de transición; que, sin embargo, no durará. Como el período de muda de la vieja piel antes de la metamorfosis en una nueva criatura, cuya forma aún nos resulta desconocida, estamos *actuando* nuestra vieja lógica cultural-crítica antes de adquirir una nueva. Solo necesitamos cantarla durante un tiempo más.

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY
 ÁVILA, María Jesús (2015). ... y el tiempo se hizo = ... and there was time. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, pp. 31, 51, 152, 216, 240; il. color
 CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn; GIOLLA LÉITH, Caoimhín Mac (2002). *Willie Doherty: False Memory*. London: Merrell; Dublin: IMMA, pp. 74, 159; il. color
 CORRAL LÓPEZ-DÓRIGA, María de; RODRÍGUEZ, Julián (2013). *Colección Helga de Alvear: El arte del presente = The Art of the Present*. Madrid: CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía, p. 86; il. color
 MCKEE, Francis; MÜHLING, Matthias; DZIEWIOR, Yilmaz (2007). *Willie Doherty: Anthologie zeitbasierter Arbeiten = Anthology of Time-Based Works*. Ostfildern: Hatje Cantz, pp. 43, 108-109; il. color



FOOD IN THE METABOLIC ERA*

THE DEATH OF THE EXPERIMENT

I spent many of my summers at Fondazione Morra, in Naples, going through pictures, stage materials and films of *The Living Theatre*. Known for the organic integration of scenography and fashion into their text, dramaturgy and performance works, the company, founded in 1947 in New York by actress Judith Malina and artist Julian Beck, remained active until 1985. The film documents of these plays and performances reveal what made this group emblematic for over two decades. The footage, though not always in the best condition, is a unique document of an experimental practice based on radical transformations of social and gender values. These very speculative plays move away from scripts, relying on the possibility of integrating the spontaneous performances of both the actors and the audience. However, as much as their confidence in dramaturgy compels, one senses in their work the increasing impossibility of relying too much upon “experimentalism”. Perhaps even more tellingly, all of these filmed performances and plays *look* “experimental”. They assume the possibility of denying or accepting the basic assumptions which constitute our world experience. They test through feeling. Sitting there, watching for hours, I thought, this way of giving one’s self up to experience has radically changed.

For me, these exercises of a body on stage, invoking freedom, peace and, above all, a will to make the body transmit these values via a vocabulary of gestures, recall the anti-psychiatric movement. I became aware of the social and political language of this movement thanks to the research and works of Dora Garcia and Luke Fowler. I decided to watch Fowler’s films on R.D Laing again. Of course, while watching the filmed plays of *The Living Theatre*, a million images from the sixties’ counter-culture movements appeared in my mind, along with *The Age of Aquarius* by C.G Jung and the days of W. Reich’s Orgone Chambers. However, these images appeared to me set in relation to the environment of crisis that has been growing around us over the past ten years. They had LSD and the anti-psychiatric movement and lived through the Great Depression, which

*This essay is part of a wider project that I call *The Metabolic Era*. It suggests the possibility that we have moved on from Modernity to an era in which changes and alterations are not so much the outcome of a deliberate strategy but a transformation that occurs at a metabolic level; a biological transformation, if you will, to do not with the evolution of a species but its co-evolution alongside other species, as well as technology, the economy, aesthetics, etc. Originally written in English, this essay uses the seemingly banal example of food to illustrate this idea of metabolic transformation taking place on many different levels other than on the social and the aesthetic plane, and in which art plays a very special role.

SALOMÉ CUESTA
(Valencia, España | Spain, 1964)
Vive y trabaja en Valencia, España | Lives and works in Valencia, Spain

Indistintamente. Espacio real, puro vacío | *Indistinctly. Real Space, Pure Void*, 1990
Fibra de vidrio, resina Epoxy y plata | Fiberglass, Epoxy resin and silver
35 x 35 x 3 cm
Inv. 31047

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

“Indistintamente: espacio real, puro vacío”; Valencia: Sala de Exposiciones de la Universidad, 1990
“Luz y fotografía en la Colección Helga de Alvear”; Pamplona-Iruña: Sala de Armas de la Ciudadela, 02/1998-03/1998; Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, 05/1998-06/1998, Armando Montesinos [comisario | curator]

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY

ALVEAR, Helga de; NAVARRO, Mariano (1998). *Luz y fotografía en la Colección Helga de Alvear*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa, pp. 14, 46; il. color
FALCKENBERG, Harald; FELIX, Zdenek; RODRÍGUEZ, Arturo (2010). *Helga de Alvear und Harald Falckenberg im Dialog = Helga de Alvear and Harald Falckenberg in Dialog*. Hamburg: Helga de Alvear & Harald Falckenberg, p. 150; il. color
HEGYI, Dr; MONTESINOS, Armando (1992). *Interferenzen VI. Salomé Cuesta*. Wien: MUMOK, p. [9]; il. color
PARREÑO, José María, et alii (2005). *Miradas de mujer : 20 fotografías españolas*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, p. 23; il. b/n

ÁNGEL BADOS

(Olazagutía, España | Spain, 1945)

Vive y trabaja en Bilbao, España | Lives and works in Bilbao, Spain

Sin título | *Untitled*, 2008
Alfombra, telas y fotocopias de papel | Carpet, fabrics and photocopying paper
38 x 55 x 53 cm
Inv. 41069

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

“Ángel Bados. Robando piedras”; Madrid: Galería Moisés Pérez de Albéniz, 09/2013-11/2013



remains the greatest financial crisis in history. How will our current crisis make us react and experience? What are the mind and body’s answers to this feeling of living inside “well-defined limits”?

Of all the films the Scottish artist-filmmaker Luke Fowler made on the controversial figure R.D Laing, *All Divided Selves* (2011) interested me most in the context of my current thoughts. The film looks back at the vacillating responses to Laing’s radical views and the unforgiving responses to his late career shift from eminent psychiatrist to enterprising celebrity. Fowler’s film is beautiful and dense, weaving archival material with his own filmic observations, and leaves us with the feeling that the days of experimentation, as well as those when the performance of experiments was a means of testing the boundaries between dissimilar groups and classes composing the social body, are over. The film elaborates upon Laing’s transformation into a public persona, the radical approach he took to channeling his views towards increasingly broad audiences and the almost decadent way in which he transformed himself into a media star. In a scene towards the end of the film, Laing appears on screen, singing. The image is surprising. It looks as if he is delirious, or, then again, perhaps not.

In 1977 and 1978, Laing collaborated with the composers Ken Howard and Alan Blaikley, resulting in the album *Life before Death* (1978) with lyrics in the form of sonnets, many of them quite compellingly stupid, written by Laing. At the time, Howard and Blaikley were well known in the United Kingdom, the authors of many hits there during the 60’s and 70’s. One of the most famous tracks from the album goes:

*It's all correct, and crisp, and keen and bright
A place of order, form, and right design.
A haven, in this world of dark, of light.
A Where to start a long and clean straight line.*

*It would be nice if all around we saw
The grace, decorum of the antique mind
Brought forward to the present as a law
Instead of our cacophonous and brutal bind.*

*It should not need to hearten me so much
To come across a little worth, among
The slush and drivel, dross and mulch
Which would be better formed of honest dung.*

*The game's not up. Some children still can sing.
Go tell the falling leaves it'll soon be spring.*

*There's light and love and joy and freshness yet,
There're those who have something to celebrate.
There can be times we hope we'll not forget.
A helping hand is not always too late.*

*Up really high there's still clear perfect blue.
Morning must dawn as long as there is night.
Without the old there's nothing to renew.
Occasionally, it almost feels alright.*

*Although I know that light needs dark to shine,
I don't expect to tell what atoms mean.
The universe is fine without being mine.
The flowers of countless valleys grow unseen.*

*What is above subsists on what's beneath.
The world is not entirely blasted heath.*

*The freedom that you seek is in the mean
Between opposing tensions in your soul.
Achieve the integration of the whole
And then you are, and not a might have been.*

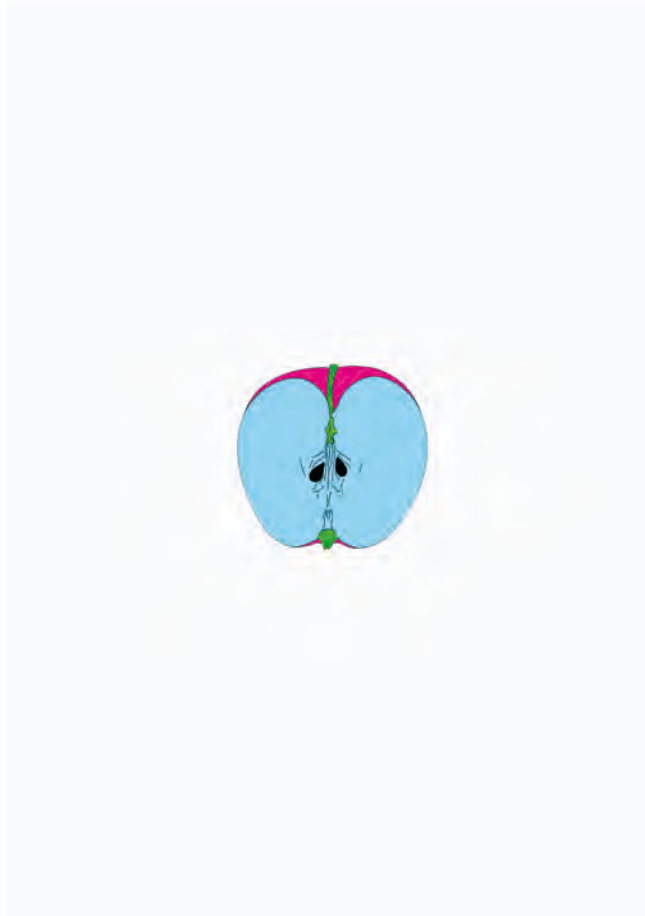
Remember that to live is to metabolize.

*So don't forget en route to the sublime
To check on your mouth-anus transit time
Look at the ground as well as at the skies*

*You've heard it all before? That's fine.
Reiterated truths soon sound absurd.
To be blasé is not beatitude.
It's just your gluttoned tongue can't taste the wine.
One in a million hears the blatant word
Before it echoes into platitude.*

What is more important than the lyrics is the mere fact that Laing performed and, crucially, the impulse that led him to sing. Why did Laing sing? In an article published in *The Observer* just a few days before the album's release, author Caryl Faldut pointed to the fact that R.D. Laing was always interested in the voice (and in music) and that the record could be linked to a previous voice recording he made with Georges Cunniff, a voice expert, theorist and close friend of James Joyce. It was only natural that Laing was interested in the voice, for, as both a psychiatrist and a media personality, he was perfectly aware of how a presence and a voice produced an effect on listeners. Singing, however, is a different story. The voice that speaks is not quite identical to the voice that sings. Even the control one can exercise as a trained speaker can be lost in the singing voice since the latter requires a wholly different though equally thorough training in breath control and rhythm. The singing voice does not form spontaneously. Thus, Laing was revealing himself much more than when he spoke, both in his (lack of) technique and in his personality, since singing stressed that he was a performer aware of the stage and how the subjects from his counseling were transformed into an audience.

The surprise in seeing him singing in Fowler's *All Divided Selves*, however, lies in the discovery that, at the beginning of the 80's, the days of "experiment", as understood by *The Living Theatre*, and the idea of unmediated expression and self-expression, of experiencing the world as a "naked human", were coming to an end. This musical performance by a very well known psychiatrist is not just an anecdote; it was a result of the radical transformation of expression into a more metabolic response. It was also the result of transforming information into a totally different substance, one that is more complex than knowledge since it is a form adopted by life that avoids contact with the naked body or the influence of LSD or any other substance. This singing is crucial because it does not proclaim or state, it addresses us from the inside. It is pure queerness as an accepted form and as an acknowledgment of the complex relationship between information, wisdom and culture. It revealed a need for a transformation that would go beyond action, that would live in us, transforming us first and then the world.



REMEMBER THAT TO LIVE IS TO METABOLIZE

During the 20's and 30's, a branch scientific research appeared which focused on understanding the human metabolism. The isolation of vitamins started in the second half of the 19th century and during the 1920's multiple experiments explained the role of vitamins A and D while further studies isolated vitamins C and K. Thus, interest in diet took on a new form and food was redefined not only in terms of accessibility, class or tradition but also in those of health and self-control. Especially relevant in our context is the work and research of Catherine Kousmine (1904-1992), a Russian émigré who studied in Lausanne and developed a theory and practice for cancer treatment based on food or, more precisely, diet. Her first diet protocol, based on a 1949 case study describing the treatment and cure of a patient with intestinal cancer, was highly influenced by the research of another woman, Johanna Budwig (1908-2003). Throughout the 1940's, Budwig, a German biochemist, studied fatty acids and their influence in curing cancer. Budwig published her first diet protocol in 1952, which expounded the virtues of consuming flaxseed oil,

MICHAEL CRAIG-MARTIN

(Dublín, Irlanda | Dublin, Ireland, 1941)
Vive y trabaja en Londres, Reino Unido | Lives and works in London, UK

Naked Apple | *Desnudo de manzana*, 2012
Monotipo de impresión a tinta sobre papel fotográfico Archival | Inkjet monoprint on Archival photographic paper
42 x 29,7 cm
44,5 x 32 cm [enmarcado | framed]
Inv. 40865

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS
“With an Apple I will Astonish”; London: Large Glass, 10/2012-01/2013, Al Kennedy [comisario | curator]
“Sobre papel”; Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, 06/2013-03/2014, Estrella de Diego [comisaria | curator]

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY
DIEGO, Estrella de (2013). *Sobre papel = On Paper*. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, p. 268; il. color

KENNETH NOLAND

(Asheville, EE.UU. | USA, 1924 –
Port Clyde, EE.UU. | USA, 2010)

Montes coloreados | *Colored
Mountains, 1985*

Monotipo sobre papel |

Monotype on paper

97 x 152 cm

121,5 x 174 cm [enmarcado |

framed]

Inv. 30320

OBSERVACIONES | OBSERVATIONS

Firmado y datado en el reverso
del papel, a lápiz | Signed and
dated in the reverse, in pencil:

MONTES COLOREADOS / 3 MAY

1985 / Barcelona / Kenneth

Noland

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

"Kenneth Noland. Montes
coloreados. Monotypes 1985";
Barcelona: Galería Joan Prats,
1985

"Sobre papel"; Cáceres: Centro
de Artes Visuales Fundación
Helga de Alvear, 06/2013-
03/2014, Estrella de Diego
[comisaria | curator]

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY

DIEGO, Estrella de (2013). *Sobre*

low-fat cheese and meals rich in fruits, vegetables, and fiber while avoiding sugar, animal fats, salad oil, meats, butter and especially margarine. Even if Kousmine was following up on the discoveries and the precepts of Budwig's diet, she was also a pioneer in a new understanding of the properties of raw food for our health. She put a special emphasis on the health value of cold-pressed oils. During WWII, oils were pressed under heats ranging from 160 to 200 °C, allowing up to 70% of the fat from the grain to be extracted. This resulted in a dark, strong smelling liquid that required further processing and refining and, though this oil lasted forever, it was, as Kousmine put it, "dead". Cold-pressed oils, on the contrary, are alive, produced by simple physical processes like decanting and filtration, but are sensitive to light, become quickly rancid and require refrigeration once unsealed. Kousmine's texts are intensely eloquent in their explanations of how simple food had been transformed by industrial processes and how the loss of fatty acids, also known as vitamin F, plays a fundamental role in the weakening of our cell membranes' protection against external attacks, resulting in, for example, immunodeficiency disorders.

There is, of course, no proof that following diets, even those as rigorous as the Kousmine method, can cure cancer. I do not intend to present these methods as effective but to note the parallel growth in understand-



ding, at the start of 20th century, of both drug use and diet. The common denominator is clear: an effect on our metabolic system.

Both interests, in drugs and in diets, are part of the exploration of the possibilities of enhancing our capabilities. The world of drugs centers on the brain, the possible chemical transformations that enable us to explore this organ and, therefore, the way we sense the world. Comparing the rise of interest in vitamins and raw food with drugs seems nonsensical at first sight. Food may indeed have an effect on our organism, but isn't it too slow, too long-term a variable to provide a basis for proper comparison with drug use? Yet, after nearly one hundred years, such thinking has allowed food to acquire the social and media relevance it has today. The revelation of the importance of food, not as gourmet cooking, but as a source of and structuring method for life, bears a strange but powerful relation with all sorts of experiments on "freeing the mind"; with the psychiatric and anti-psychiatric movements of the last century, as well as with Modernism and the avant-garde and the idea of controlling the body, fueling it not too little and not too much to maintain productivity. The science of nourishment does not only aim to avoid an ill body, allow us to live longer and increase the productive years of humans. Food science goes beyond attempts to strengthen the body-as-machine towards attempts to generate a paradoxical state in which the human organism

papel = On Paper. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, p. 113; il. color
NOLAND, Kenneth (1985). *Kenneth Noland : Montes coloreados : Monotypes 1985*. Barcelona: Galería Joan Prats, s.p.; il. color

LOS CARPINTEROS

(La Habana, Cuba | Havana, Cuba 1992)
Viven y trabajan entre La Habana, Cuba y Madrid, España | Live and work between Havana, Cuba and Madrid, Spain

Mucho caliente | *Very Hot*, 2010
Madera y metal | Wood and metal
28 x 213 x 128 cm
Inv. 40408

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS
"Drama turquesa"; Madrid: Ivory Press, 05/2010-07/2010



RIVANE NEUENSCHWANDER

(Belo Horizonte, Brasil |
Brazil, 1967)

Vive y trabaja entre Londres,
Reino Unido, y Belo Horizonte,
Brasil | Lives and works
between London, UK, and Belo
Horizonte, Brazil

*Atras da porta | Detrás de la
puerta | Behind the Door, 2007*

140 serigrafías sobre madera |
140 serigraphies on wood
Diversas medidas | Various
measures
315 x 705 cm [instalación |
installation]
Ed. 3/3
Inv. 39701

EXPOSICIONES | EXHIBITION

“Rivane Neuenschwander. Coisa
de Ninguém. Coisa de Todos”;
São Paulo: Galeria Fortes
Vilaça, 05/2007-06/2007
“Caos e efeito”; São Paulo: Itaú
Cultural, 10/2011-12/2011

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY

CRIVELLI VISCONTI,
Jacopo (01/2008). “De
[...] y otros mapas...
Rivane Neuenschwander”;
Artecontexto, nº 17. Madrid:
Artehoj Publicaciones y
Gestión, pp. 29, 33; il. color

FEDERICO GUZMÁN

(Sevilla, España | Spain, 1964)
Vive y trabaja en Sevilla,
España | Lives and works in
Seville, Spain

*El olivo de alpechín. La
suerte del olivo | From olive to
wastewater. The fate of the olive tree,*
2005-2006

Alpechín sobre papel [dibujo]
| Olive oil wastewater on paper
[drawing]

Látex sobre goma, espuma,
madera y gravilla [olivo] | Latex
on rubber, foam, wood and
gravel [olive tree]

Resina y alpechín [aceituna] |
Resin and olive oil wastewater
[olive]

Madera de castaño de Indias
[hueso de aceituna] | Horse
chestnut wood [olive pit]
200 x 100 cm [dibujo | drawing]
170 x Ø 58 cm [olivo |
olive tree]

is not merely healthy enough to work more but healthy enough to make us feel that we are in a state beyond labor. The body as resort. If drugs treat the mind as a skyrocket ready for takeoff, escaping the damaged body, the metabolic cult and super foods posit a body capable of making the mind stay.

POST-JUNKIE YEARS

This transformation in the scope of diet's influence on the human is part of a larger, radical shift in our understanding of the social and aesthetic conditions that determine our current relationship with the body and gender. It is defined not only by a tendency towards more freedom but also towards increasing control, which in turn leads to shifts in the notions of gender that are central to art. Here gender is not understood as constituted by a dichotomy of the male and the female, but as an intelligent means of addressing the problem of the dichotomy of the inner from the outer. This is gender as a language we can adopt to grasp the possibilities of consciousness. This is gender as another name for art.

To imagine that great things can result solely from self-disciplinary mechanisms is difficult. Food is surrounded by confusion. It is difficult to remove cultural and geopolitical factors from the discussion and even more challenging to discuss food without invoking the names of star chefs and the exploration of the senses through food. The rise of the star chef has much to do with classical experiments in self-expression and an avant-garde or Modern understanding of a subject able to cross his/her boundaries through taste and express her/his relationship towards an inside and an outside in a radically new way completely determined, however, by the dramaturgy of the plating and the restaurant in the same manner that, with *The Living Theatre*, the stage determined the extent of the experiments. I am more interested in a different relationship to food, expressed by Catherine Kousmine's research, that studies the ingredients of a diet and considers diet as an act of absorbing nourishment that has nothing to do with aesthetic pleasure but, rather, with the strong intention to slowly affect the human system.

While there exists a vast body of research on drugs and the many other means of exploring the limits of our mind in its relation to science, literature, music and, later on, every other form of subculture, there is almost nothing written on how these early biochemical experiments relate to culture and art. The gendered aspect of this field must also be noted,



78,5 x 77 x 115 cm [aceituna
| olive]
57 x 25 cm [hueso de aceituna
| olive pit]
Inv. 39334

OBSERVACIONES | OBSERVATIONS
Inscripción en el reverso del
dibujo, a grafito | Inscription
on the reverse of the drawing,
in graphite: Alpechín de
medianoche / Alpechín / papel /
200 x 150 cm
Firma y datación en el reverso
del dibujo | Signed and dated
on the reverse of the drawing:
fg 2006

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS
"Aproximaciones I. Arte
español contemporáneo en la
Colección Helga de Alvear";
Cáceres: Centro de Artes
Visuales Fundación Helga de
Alvear, 11/2011-09/2012, Rafael
Doctor Roncero [comisario |
curator]

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY
DOCTOR RONCERO, Rafael (2011).
*Aproximaciones I. Arte español
contemporáneo en la Colección
Helga de Alvear*. Cáceres:
Centro de Artes Visuales
Fundación Helga de Alvear, pp.
12-13, 21, 28; il. color

for the history of research on food and diet as a means of altering life is peopled almost exclusively by women. Though there is as yet almost no existing artistic production in the form of raw food or vitamins, there is an unstudied aspect of art production based on the same principles as this new metabolic way of living.

HEROIN AND CALORIE COUNTING

It was 1995 and I was in New York City. It was before the days of online newspaper reading, so I got myself a copy *El País* for the long train ride

BONIFACIO

(Donostia-San Sebastián,
España | Spain, 1933 – 2011)

Sin título | *Untitled*, 1972
Técnica mixta y collage sobre
papel | Mixed technique and
collage on paper
64 x 49 cm
Inv. 11553



from Uptown down to Brooklyn. I read it nearly front to back, neglecting only the film section. The train ride continued, and was boring, so I decided eventually to read the film section as well. There, a critic used up an entire page smashing *Waterworld* (remember that one?). Though critics were nearly unanimous in their dislike for the film, this piece was masterfully humorous. The piece went on and on about the fact that the dystopia was set following an ecological disaster and that the bad guys were known as the Smokers. The Smokers! In a world of water where humans are almost fish: how did they manage to keep the tobacco dry?

Though the article was quite funny, I could not join in completely with the critic's argument since I come from a place where tobacco is



BONIFACIO

Sin título | *Untitled*, 1972
Técnica mixta y collage sobre
papel | Mixed technique and
collage on paper
64 x 49 cm
Inv. 11554

preserved under water. Galicia, the region in Spain from which I come, has a particularly rough coast line. Piracy was common there for centuries and, during the dictatorship, the region was famous for the smuggling of goods over its border with Portugal. Economically underdeveloped in levels difficult to portray here, the virgin character of the region's water and land facilitated many farming initiatives. From the late 70's into the 80's, we saw the number of floating wood platforms drifting on the waters of the estuaries increase. These platforms, known as "bateas", served primarily for the farming of oysters and mussels but also for smuggling tobacco. From here the name "Winston de batea" was coined, designating the tobacco illegally entered into the country that shared with the shellfish the cold, nourishing waters of the Atlantic. This same coast saw, some years later, tons of heroin and cocaine introduced into the country, producing both a total imbalance in the local economy and the genocide of a whole generation of drug users. These were the same drugs that inundated both lower and upper class nightlife during the first years of democracy in Spain. For a whole decade, beginning from the age of 16, I co-existed with junkies in many ways. The village I am from and all the others like it were actively witnessing how drugs could shape life. On the opposite coast, the relatively tepid consumption by hipsters at the high schools co-existed with increasingly visible signs of a dependent population in the streets – the public spaces, clubs, bank lobbies and food markets where, every morning, junkies would beg to housewives who in turn prayed to God that their sons and daughters would be spared such a fate. Heroin was bridging the Atlantic Ocean and the Mediterranean Sea through this trade.

After moving to Barcelona, I went or, rather, was required, as part of a school-sponsored prevention program, to attend many information ses-



sions and to volunteer at one of the largest methadone clinics in Europe. Located in a neighborhood which no longer exists called Can Tunis, the area was a hellish island located behind the harbor, circumscribed on one side by a highway and on the other by the Montjuïc hill which both served to cut off this section from the greater urban texture. I have never seen a place so desperate and secluded. The permanent population consisted of between eighty and a hundred Sinti and Roma families who were accused of creating the biggest heroin market on the planet, even though they were the victims of extreme poverty and drug dependency. I started going there, scared to death, pretending to be a help to the organization while only managing to effectively cure myself of any desire to ever use such drugs. Indeed, my school's prevention program was highly effective. Methadone was presented at the clinic as the "solution", as a good substance that could replace the bad one and help one live a drug-free life. I was there every night for a year, over the course of which I discovered that methadone was an even worse drug than the one it was intended to replace. The whole operation was really a means of controlling the Sinti and Roma communities and their links to drug trafficking as well as a pretext for resettling these undesirables and expanding the harbor to its current size, effectively erasing Can Tunis.

Why I am recalling this episode? In my mind, the rise of the importance of food coincides with the drug war. I see these two phenomena linked in a dance that began in the Basque region with hopes of peace and at the Mediterranean coast as an attempt to absorb life and all its substances not from drugs but from food. Food was required to overcome tradition and go through a complex, alchemical ritual of re-invention. All of a sudden, it became socially and historically necessary to translate and re-translate the most obvious ingredients, the most banal tastes.

BONIFACIO

Sin título | *Untitled, 1972*
 Grafto, gouache y collage
 sobre papel | Graphite, gouache
 and collage on paper
 64,5 x 49 cm (x 6)
 Inv. 16879

OBSERVACIONES | OBSERVATIONS
 Firmados y datados en el
 ángulo inferior derecho del
 anverso, a lápiz | Signed
 and dated on the front at
 lower right corner, in pencil:
 Bonifacio, 72



JEAN DUBUFFET

(Le Havre, Francia | France
1901 – París, Francia | Paris,
France, 1985)

Rose P 432 | Rosa P 432, 1973

Rotuladores de colores y
collage sobre papel | Color
markers and collage on paper
37 x 22 cm
54 x 39 cm [enmarcado |
framed]
Inv. 29602

OBSERVACIONES | OBSERVATIONS

Firmado y datado en el ángulo
inferior derecho del anverso, a
tinta | Signed and dated on the
front at lower right corner, in
ink: J. D. 73

Pertenece a la serie de obras
dentro del grupo que el artista
denominó como “L’Hourloupe”.
| Belongs to the series of works
within the group the artist
called “L’Hourloupe”.

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

“Creer en el Arte. Colección
Helga de Alvear. Una
selección”; Burgos: Centro
Cultural “Casa del Cordón”,
02/1997-04/1997; Logroño:
Sala Amós Salvador, 07/1997-
08/1997, Armando Montesinos
[comisario | curator]
“Sobre papel”; Cáceres: Centro
de Artes Visuales Fundación
Helga de Alvear, 06/2013-
03/2014, Estrella de Diego
[comisaria | curator]

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY

ALVEAR, Helga de; DANVILA,
José Ramón (1997). *Creer en
el arte. Colección Helga de
Alvear. Una selección*. Navarra:
Cultural Rioja/Caja de Burgos,
pp. 16, 46, 107; il. color
DIEGO, Estrella de (2013). *Sobre
papel = On Paper*. Cáceres:
Centro de Artes Visuales
Fundación Helga de Alvear, pp.
72-73; il. color



FOOD AND THE POLITICAL ALGORITHM

Not long after my Can Tunis experiences came my first encounters with molecular cuisine. A friend took me to a seminar during which we were presented with an egg whose yolk had been replaced by café con leche. Actually, though my friend remembers this story, I am uncertain the memory is accurate. I am not even certain whether it was Ferran Adrià himself or a member of his team doing the “cooking” and presenting this new juggling act of taste and technology. Memory, not only that of the individual but that of the collective as well, always finds good reasons to collapse objective information. The group attending this meeting, consisting mostly of architects, product and graphic designers, web developers



JEAN DUBUFFET

Sin título | *Untitled*, 1966
Rotuladores de colores sobre
papel | Color markers on paper
25 x 16 cm
42,5 x 34,5 [enmarcado |
framed]
Inv. 30599

OBSERVACIONES | OBSERVATIONS
Firmado y datado en el ángulo
inferior derecho del anverso |
Signed and dated on the front
at lower right corner: J. D. 66

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS
“Sobre papel”; Cáceres: Centro
de Artes Visuales Fundación
Helga de Alvear, 06/2013-
03/2014, Estrella de Diego
[comisaria | curator]

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY
DIEGO, Estrella de (2013). *Sobre
papel = On Paper*. Cáceres:
Centro de Artes Visuales
Fundación Helga de Alvear,
pp. 72-73; il. color

as well as two of the most important advertisement teams in the country, was truly shocked. However, this shock had nothing to do with food as a “dish” or culinary event. The cooking demonstration was received with as much enthusiasm, misunderstanding and resistance as when a new discipline of knowledge is introduced. This egg containing a café con leche was perhaps only described to us, but it is an incredibly powerful image. It produced among my associates attending the seminar an endless series of jokes, repeated again and again, morphing the two original elements into things like a strawberry with a heart of anchovy and a thousand other combinatory variations. All society seemed, at this point, to be laughing at this extreme Pantagruelic game that the chefs were performing with food. Imagine, the raw DNA of an animal product, the egg, was being

JÖRG IMMENDORFF

(Bleckede, Alemania | Germany,
1945 – Düsseldorf, Alemania |
Germany, 2007)

Queen of Duchamp | *Reina de
Duchamp*, 1988

Acrílico sobre lienzo | Acrylic
on canvas
200 x 150 cm
Inv. 30654

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS

“Creer en el Arte. Colección
Helga de Alvear. Una
selección”; Burgos: Centro
Cultural “Casa del Cordón”,
02/1997-04/1997; Logroño:
Sala Amós Salvador, 07/1997-
08/1997, Armando Montesinos
[comisario | curator]
“Miradas y conceptos en la
Colección Helga de Alvear”;
Cáceres: Centro Cultural San
Jorge, 04/2003-06/2003;
Badajoz: MEIAC, 04/2005-
09/2005

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY

ALVEAR, Helga de; DANVILA,
José Ramón (1997). *Creer en
el arte. Colección Helga de
Alvear. Una selección*. Navarra:
Cultural Rioja/Caja de Burgos,
pp. 18, 63; il. color
VIÑUELA, José María, et alii
(2005). *Miradas y conceptos en
la Colección Helga de Alvear*.
Badajoz: MEIAC, pp. 138-139;
il. color

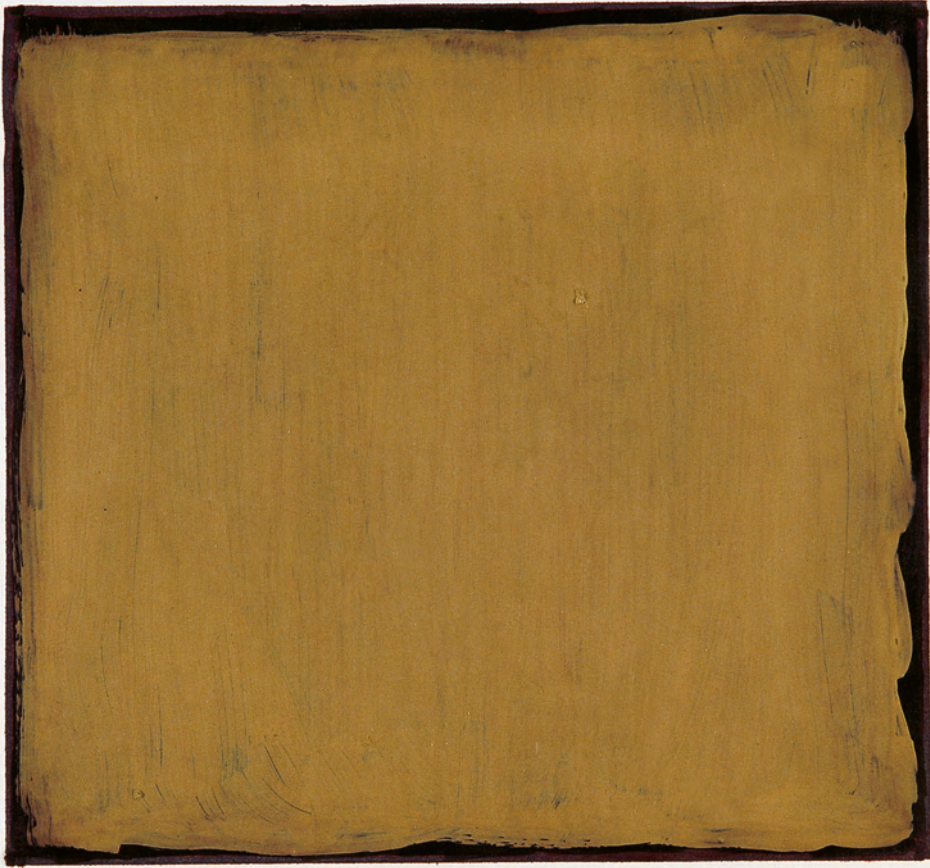


replaced by a culturally made element, café con leche. Café con leche! Our breakfast staple had replaced the egg's "origin" point which, though still protected like the yoke before it, was transformed into a consolidated item ready to be swallowed whole without consideration, without thought. The ritual chain of small, familiar gestures, the unconscious steps taken from hand to mouth, had been, all at once, replaced by a single, determined act, as unified as taking a shot of liquor. The vast collective choreography of every Spaniard, every morning, across millions of counters, publicly performing the gestures of drinking their café con leche had, all of a sudden, been replaced by the precarious substance of an egg.

Such transformations had nothing to do with food and much to do with a metabolic revolution that emerged from under the flood of drugs that had submerged Spain as unexpectedly as a tsunami. The drugs were not merely there because of the convenience of Spain's geography and location, but also because of the intense appetite unconsciously created over many years of dictatorship now made manifest during these transitional years into democracy. Such appetites were the product of senses that had been restricted from performing their normal functions for too long and further oppressed by the fact that the old system was neither removed nor contested but was merely being allowed to die away. The rise which occurred in drug use and, after their peak, in the importance of a new food played a fundamental role in creating the conditions in which a new self could be formed.

Like a metabolic reaction inside the social body, this new interest in food possessed a distinctively synthetic character. It could be linked with neither a long tradition of cuisine nor with the bourgeoisie. On the contrary, it emerged, almost like an artistic movement, from an independent group. The molecular cuisine and its accompanying tendencies were somehow Kantian, focusing not on the food itself but on invention and a kind of social training. This cuisine set up as a goal, though of course impossible, to make us all eat through the mouth and sense through the nose in one special way. The very impossibility of this goal, that an entire culture would adopt an attitude towards eating which was deeply anti-culinary, made it into a radical proposal to challenge the habits of an entire nation. It suggested that a new historical period should not start off with the same gestures and tastes of the previous regime. Food that is not food and recipes that are impossible to share are excellent antidotes to nostalgia. Almost over night, a huge portion of the population was addressing food in a completely different manner and, thus, opening itself to new possibilities in how and what it was consuming.

In my own strange memory, I see the fall of heroin use coincide, along with the rise of a new food, with the emergence of feet encased in the pneumatic forms of the first Camper and Camper-like shoes. In my mind, here too began the *Spaziergang* fever. The black rubber soles of Camper shoes that refused to stop at the limit of the foot's actual form, expanding pneumatically around it and abstracting the shape until it resembled a digitally enhanced paw, always fascinated me. These were friendly, democratic feet, without edges or borders, ready to traverse the asphalt plains of huge cities as readily as the dirt of the rustic Mallorcan countryside from whence these shoes came. Their formed rubber shapes also



Skizze für Wandmalerei '350 x 380 cm'
Höhe der Wand mindestens 400 cm.

Palermo 70

recalled for me the dinghies so often used to transport bricks of cocaine, hashish and heroin along the cold beaches of the Atlantic coast. Yet, they were designed to convey a new era, never quite realized and now completely gone, in Mediterranean culture, populated by metropolitan neo-peasants who took to the markets and supermarkets to rehearse and proclaim their new values, wafting through the cities a balsamic-marinated social democracy. This unarticulated movement was so powerful and present, even if, to this day, it remains impossible to interpret its promise or the stakes of its speculative energy. It was clearly there, however, and I dislike it now as much as then, perhaps because I blame it, albeit unfairly, for mixing nostalgia with resentment and for encouraging a very specific form of unpreparedness. It was the diluted aftertaste of a movement, politically expressed with the worst kind of liberal defensiveness. It was the opposite of what the surrealist egg with its yoke of café con leche had wanted to announce. Something had gone rotten.

GENDER MOUSSE

Everything troubling with the image of the singing star therapist, as the mutated by-product of the anti-psychiatric movement, can also be seen in what went wrong with molecular cuisine and its interpretations. And, as in the case of R.D Laing, the first response may be to sing an ode to the incredible misunderstandings “food” created at the core of the social body at a very particular historical moment. Like the leaf on Siegfried’s back, a point of vulnerability was created that was conquered by gourmet promises and comfortable, oversized rubber soles. Via the mouth of the middle class, a major transformation occurred that altered senses and modified tastes forever. I call it a tragedy because I am an optimist and see, as Laing saw, that it might be good to be singing this drama for a while. Most likely, though still unprepared to understand, we are shortly before hearing amazing news concerning a radical transformation of human sexuality. After the wave of drugs that promised both potency and resistance but only exhausted the body to an unthinkable extent, exterminating its natural defenses and powers, food acted as an antidote. However, all elements of culture began to act very directly upon our sexuality. The construction of the body during the Camper era did not happen by chance but was, rather, an already corporate-approved reinterpretation of a post-therapy hippie, now fully integrated into the productivity chain with a democratic body ready to present itself

BLINKY PALERMO

(Leipzig, Alemania | Germany, 1943 – Islas Malvinas, Reino Unido | Maldiva’s Islands, UK, 1977)

Skizze für Wandmalerei | *Proyecto para una pared* | *Project for a wall*, 1970

Caseína y tinta de bolígrafo sobre papel | Casein and ballpoint ink on paper
42,2 x 31,5 cm
64,7 x 54,8 cm [enmarcado | framed]
Inv. 32718

OBSERVACIONES | OBSERVATIONS
Inscripción en el anverso, a tinta | Inscription on the front, in ink: *Skizze für Wandmalerei* 350 x 380 cm / Höhe der Wand Mindestens 400 cm.
Firmado y datado en el anverso, a tinta | Signed and dated on the front, in ink: Palermo 70

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS
“Blinky Palermo”; Leipzig: Museum der bildenden Künste Leipzig, 06/1993-08/1993; München: Kunstraum München (Auswahl), 09/1993-11/1993
“Palermo”; Bonn: Kunstmuseum Bonn, 11/1994-01/1995
“Blinky Palermo”; Barcelona: MACBA, 12/2002-02/2003, Gloria Moure [comisaria | curator]
“Blinky Palermo”; London: Serpentine Gallery, 03/2003-05/2003, Gloria Moure [comisaria | curator]
“Márgenes de silencio”; Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, 06/2010-02/2011, José María Viñuela [comisario | curator]
“Sobre papel”; Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, 06/2013-03/2014, Estrella de Diego [comisaria | curator]

BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY
DIEGO, Estrella de (2013). *Sobre papel* = *On Paper*. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, p. 250; il. color
MOELLER, Thordis; SCHRENK, Klaus (1994). *Palermo. Zeichnungen*. Bonn: Oktagon,

s.p.; il. color [Nº cat. 541]
MOURE, Gloria; RORIMER,
Anne; GONZÁLEZ GARCÍA,
Ángel (2003). *Blinky Palermo*.
Barcelona: Actar/MACBA, pp.
140-141, 246; il. color
RODRÍGUEZ, Arturo (1999).
*Nuevas visiones / Nuevas
pasiones. Seis artistas de la
Colección Helga de Alvear en
Villa Iris*. Santander: Fundación
Marcelino Botín, p. 182;
il. color
SCHWENK, Bernhardt, et alii.
Blinky Palermo. Köln: Cantz, pp.
88, 210; il. color [Nº cat. 51]
VIÑUELA, José María (2010).
*Márgenes de silencio = Margins
of Silence*. Cáceres: Centro
de Artes Visuales Fundación
Helga de Alvear, pp. 25,
209-210; il. color

in a post-sexual state. The new food appeared at a crucial moment in the transformation of a body eternally oscillating between diets, drugs and anti-depressants, a transformation that is now moving us towards a completely different understanding of gender. Together, new food and fashion combined to produce forms of desire and anxiety that displaced sexual appetites. Corresponding with the rise of virtual realities and on-line pornography, a period defined by a kind of disinterestedness towards sexual interactions, especially heterosexual, took place which allowed for a new sexual revolution. It has given us not only gay marriage and rights, but also made possible a new imagination in which gender and its functions are also a matter of choice. Gender has become a key aspect in the liberation of the body from Modernity, labor and *Leistung* (productivity). The slow but steady deprioritization of body-with-body sexuality is a metabolic process within the social body that will create the organic space necessary for this new gender reality. This produces, of course, all sorts of anxieties, from eating disorders to extreme surgical operations. Food, with its incredible capacity for transferring to the mouth some of our genital sense, can most successfully compensate for these lacks and losses. Camper's inflated rubber paws, though as rudimentary and nostalgic as our current ideology, appeared to signal this transitional era. It will not last, however. Like the period of shedding old skin before the metamorphosis into a new creature, one whose form is as yet unknown to us, we are performing our old cultural-critical logic before acquiring a new one. We just need to sing it a little while longer.

DOCUMENTACIÓN DE LAS OBRAS

Las obras se presentan en el catálogo siguiendo el orden que ocupan en las salas de la exposición. Cuando dos o más obras de un mismo autor se reproducen seguidas, lo hacen 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 una barra indica que la segunda corresponde a la fecha de producción 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 la obra se compone de más de una pieza se señala después de las dimensiones correspondientes a una única unidad, entre paréntesis, el número de piezas que la componen, antecedido por el signo “x”. Las indicaciones de duración se dan en minutos y segundos. En observaciones se recogen informaciones 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, respetando la tipografía en mayúsculas o minúsculas.

En el apartado exposiciones, cuando se trata de una edición, se señalan únicamente aquellas en las que ha participado la obra perteneciente a la Colección Helga de Alvear, sin recoger dentro de este apartado las que han tenido lugar en ferias de arte. El orden de aparición es cronológico, indicando el título entrecomillado, 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 Helga de Alvear como a otras ediciones de la misma. Se presentan en orden alfabético de autor. Si hay más de tres autores en una referencia bibliográfica, únicamente se señala al principal seguido de la locución latina *et alii* (y otros). Entre paréntesis se indica el año de publicación

después de las menciones de responsabilidad. Los títulos de las monografías se muestran en itálico y los de las publicaciones periódicas entre comillas. En el caso de estas últimas el título de la revista se da en itálico. Se indican los números de página donde se menciona la obra o se reproduce, así como si aparece ilustración de la misma, apuntando si es en color o blanco y negro, así como el número correspondiente de catálogo, si constase.

ABREVIATURAS

∅ (diámetro)
aprox. (aproximadas)
b/n (blanco y negro)
cat. (catálogo)
cm (centímetros)
c-print (impresión cromogénica)
DVD (disco versátil digital)
ed. (edición / editor)
HD (alta definición)
il. (ilustración)
inv. (inventario)
MDF (Medium Density Fibreboard - Aglomerado de fibras de madera de densidad media)
mm (milímetros)
nº (número)
p. (página)
pp. (páginas)
s.p. (sin paginar)
TV (televisión)
VV.AA. (varios autores)

ACRÓNIMOS

CCB: Centro Cultural de Belém, Lisboa
CGAC: Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela
IMMA: Irish Museum of Modern Art, Dublin
MACBA: Museu d'Art Contemporani de Barcelona
MEIAC: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz
MNCARS: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
MUMOK: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien
MUSAC: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León

ENTRIES ON THE WORKS

The works are displayed in the catalogue following the order in which they are presented in the exhibition. When several works by the same artist are shown one after the other, they appear in chronological order.

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 centimeters, in the following order: height x width x depth or thickness. 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". Time information is provided in minutes and seconds.

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, which are preserving the typography of upper or lower case letters.

In the exhibitions section, when dealing with an edition, only those in which a work belonging to the Helga de Alvear Collection has been exhibited will be mentioned, without including, in that section, those that have been exhibited in 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 Helga de Alvear and references to other editions of the same work. They are presented in alphabetical order based on the author. If more than three authors are featured in a bibliographical reference, only the main author is mentioned followed by the Latin expression "*et alii*" (and others). The year of the publication

is indicated in brackets after the mentions of responsibility. The titles of monographs are displayed in italics and those of periodical publications between quotation marks. In the latter case, the title of a magazine is given in italics. The numbers of the pages where the work is mentioned or reproduced are indicated, as well as whether there is an illustration of the work, indicating whether it is colour or black and white, together with the relevant catalogue number, if included.

ABBREVIATIONS

∅ (diametre)
B/W (black and white)
cat. (catalogue)
cm (centimeters)
c-print (chromogenic print)
DVD (Digital Versatile Disc)
ed. (edition / editor)
HD (High Definition)
il. (illustration)
inv. (inventory)
MDF (Medium Density Fibreboard)
mm (millimeters)
nº (number)
n.p. (no page)
p. (page)
pp. (pages)
TV (television)
VV.AA. (various authors)

ACRONYMS

CCB: Centro Cultural de Belém, Lisboa
CGAC: Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela
IMMA: Irish Museum of Modern Art, Dublin
MACBA: Museu d'Art Contemporani de Barcelona
MEIAC: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz
MNCARS: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
MUMOK: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien
MUSAC: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León

ÍNDICE DE ARTISTAS

INDEX OF ARTISTS

- Marina Abramović 44, 46
Etel Adnan 34, 45, 65
Karel Appel 26
Nobuyoshi Araki 17
Art & Language 24
Atelier van Lieshout 58
Ángel Bados 74
Miroslaw Balka 21
Bonifacio 82, 83, 84, 85
Alexander Calder 66, 68
Los Carpinteros 79
Jota Castro 31
George Condo 28
Michael Craig-Martin 77
Martin Creed 39
Nacho Criado 48, 49
Salomé Cuesta 73
Hanne Darboven 33
Rineke Dijkstra 62
Willie Doherty 70
Jiri Georg Dokoupil 63
Jean Dubuffet 86, 87
Franz Erhard 23
Hans-Peter Feldmann 42
Dan Flavin 55
Jorge Galindo 13
Dominique Gonzalez-Foerster 30
João Maria Gusmão & Pedro Paiva 50
Federico Guzmán 61, 80
Jörg Immendorff 88
Asger Jorn 40
Kazuo Katase 56
Jorge Macchi 58
Asier Mendizabal 36
Rivane Neuenschwander 80
Louise Nevelson 52, 53
Kenneth Noland 78
Markus Oehlen 10
Mimmo Paladino 19
Blinky Palermo 91
Alberto Peral 68
Anri Sala 27
Tejal Shah 40
Ania Soliman 13
William Wegman 32
Franz West 22

ÍNDICE

INDEX

INTRODUCCIÓN 17

INTRODUCTION 21

IDIOSINCRASIA CONTRA EL ALGORITMO 25

IDIOSYNCRASY AGAINST THE ALGORITHM 37

LA COMIDA EN LA ERA METABÓLICA 47

FOOD IN THE METABOLIC ERA 73

ÍNDICE DE ARTISTAS 95

INDEX OF ARTISTS 95

Las anchoas sueñan con panteón de aceituna
Anchovies Dream of an Olive Mausoleum

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

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

