

Centro Cultural Conde Duque
Calle Conde Duque, 11 – 28015 Madrid
20 septiembre - 2 diciembre 2012



FUNDACIÓN ONCE

Presidencia de Honor / Honor Presidency

Su Majestad la Reina Doña Sofía

Comité de Honor / Honor Committee

Sr. D. José Ignacio WERT ORTEGA

Ministro de Educación, Cultura y Deporte
Minister of Education, Culture and Sports

Sra. Dña. Esperanza AGUIRRE

Presidenta de la Comunidad de Madrid
President of the Community of Madrid

Sra. Dña. Ana BOTELLA

Alcaldesa de Madrid
Mayor of Madrid

Sr. D. Manuel BORJA-VILLEL

Director, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Director, National Museum Center of Art Reina Sofía

Sr. D. Daniel CASTILLEJO ALONSO

Director, ARTIUM, Centro-Museo Vasco
de Arte Contemporáneo
Director, ARTIUM, the Basque Museum
and Centre of Contemporary Art

Sra. Dña. Consuelo CÍSCAR CASABÁN

Directora, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)
Director, Valencian Institute of Modern Art (IVAM)

Sr. D. Román ESCOLANO OLIVARES

Presidente Fundación ICO
President of ICO Foundation

Sra. Dña. Cristina FONTANEDA BERTHET

Directora, Museo Patio Herreriano
Director, Patio Herreriano Museum

Sr. D. Fernando FRANCÉS GARCÍA

Director, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga
Director, Center of Contemporary Art of Málaga

Sr. D. Antonio FRANCO RODRÍGUEZ

Director, Museo Extremeño e Iberoamericano
de Arte Contemporáneo
Director, Estremenian & Latin American Museum
of Contemporary Art

Sr. D. Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN

Presidente, Círculo de Bellas Artes
President, Circle of Fine Arts

Sr. D. Guillermo SOLANA DÍEZ

Conservador Jefe del Museo Thyssen-Bornemisza
Head Curator of the Museum Thyssen-Bornemisza

Sr. D. Bartomeu MARÍ RÍBAS

Director, Museo De Arte Contemporáneo de Barcelona
Director, Contemporary Art Museum of Barcelona

Sr. D. Carlos URROZ ARANCIBIA

Director de ARCOmadrid
Director of ARCOmadrid

Sr. D. Iñaki MARTÍNEZ ANTELO

Director, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo
Director, Contemporary Art Museum of Vigo

Sr. D. Juan Ignacio VIDARTE FERNÁNDEZ

Director General, Museo Guggenheim de Bilbao
General Director, Guggenheim Museum of Bilbao

Sr. D. Emilio NAVARRO MENDUIÑA

Director, Centro de Arte Caja de Burgos CAB
Director, Center of Art Caja de Burgos CAB

Sr. D. Miguel VON HAFE PÉREZ

Director, Centro Gallego de Arte Contemporáneo
Director, Center of Contemporary Art of Galicia

Sr. D. Agustín PÉREZ RUBIO

Director, Museo de Arte Contemporáneo de León
Director, Contemporary Art Museum of León

Comisario / Curator

Julio César ABAD VIDAL

Organiza / Organizes

Fundación ONCE:

Dirección de Accesibilidad Universal

* Departamento de Cultura y Ocio

Presidencia / Presidency

Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO

Dirección / Direction

Jesús HERNÁNDEZ GALÁN

Coordinación General /
General Coordination

Mercè LUZ ARQUÉ

Coordinación Técnica /
Technical Coordination

Sonia GARCÍA-FRAILE CÁMARA

Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO

President of the ONCE and its Foundation

“The difference between landscape and landscape is small, but there is a great difference between those who look”

Ralph W. Emerson

The cultural and leisure activities are becoming increasingly important in an advanced society like ours is intended to be and therefore, the full normalization necessarily involves their accessibility to make them accessible to all citizens.

Culture, both from the perspective of artistic creation and from the enjoyment of the work done by others, should be accessible to all persons with disabilities who wish to develop their skills and hobbies.

To work in a large pictorial or sculptural work, to visit museums, exhibitions, to enjoy films, theater and entertainment in general, are activities that also have to undergo the concept of **“design for all”**.

Beyond the work activity, where the relationships that allow us to speak of true integration begin, there must be room for **everyone**.

Therefore and with the ultimate goal of advancing in the path to full social integration of people with disabilities, the ONCE Foundation, in this complex 2012 that we are immersed, is committed to further enhance the culture and leisure, through of the Fourth Biennale of Contemporary Art.

This project is created in response to the need of people with disabilities to access culture in a standardized form, and to eliminate prejudices about artistic creation by people with disabilities, because according to the Declaration of Human Rights: *“Everybody has the right to participate fully in the cultural life of the community, to enjoy the arts and to share scientific development and its benefits”*.

The Fourth Biennale of Contemporary Art ONCE Foundation, will once again be a showcase for the

Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO

Presidente de la ONCE y su Fundación

“La diferencia entre paisaje y paisaje es poca, pero hay una gran diferencia entre los que lo miran”

Ralph W. Emerson

Las actividades culturales y de ocio cobran cada vez más importancia en una sociedad avanzada como pretende ser la nuestra y, por ello, la plena normalización pasa necesariamente por su accesibilidad con el fin de hacerlas asequibles a todos los ciudadanos.

La cultura, tanto desde la perspectiva de la creación artística, como desde la del disfrute de las obras realizadas por otros, debería resultar accesible a todas aquellas personas con discapacidad que pretendan desarrollar sus capacidades y sus aficiones.

Trabajar en una gran obra pictórica o escultórica, visitar museos, exposiciones, disfrutar del cine, el teatro y los espectáculos en general, son actividades que también han de someterse al concepto de **“diseño para todos”**.

Más allá de la actividad laboral, donde comienzan las relaciones interpersonales que permiten hablar

de verdadera integración, tiene que haber lugar para **todos**.

Por ello, y con el fin último de avanzar en el camino de la plena integración social de las personas con discapacidad, la Fundación ONCE, en este 2012 tan complejo en el que estamos inmersos, apuesta por seguir potenciando la cultura y ocio, a través de la IV edición de la Bienal de Arte Contemporáneo.

Este proyecto nace como respuesta a la necesidad que tienen las personas con discapacidad de acceder a la cultura de una forma normalizada, y de eliminar prejuicios sobre la creación artística por parte de las personas con discapacidad, porque según la Declaración de Derechos Humanos: *“Todo el mundo tiene derecho a participar plenamente en la vida cultural de la comunidad, a disfrutar de las artes y a compartir el desarrollo científico y sus beneficios”*.

work of artists with disabilities, both in visual arts and in performing arts (cinema, dance, theater ...) as well as to show the work in these same disciplines performed by artists without any disability, but who have found in it an inspiration for their work.

The central axis proposed for this IV Biennale is the landscape, both natural and urban, as a common theme, since both the built environment and the natural one and therefore universal accessibility to it is one of the fundamental objectives of the ONCE Foundation.

People keep many similarities among them but also many aspects that set them apart, the skin color and body shape, gender, age, language, the unique intellectual, sensory and physical skills, culture and beliefs are aspects that distinguish billions of human beings. This diversity reflects our ability to cope with change, to adapt to different environments, to transform the world and to develop rich and original lifestyles. Since ancient times, humans have designed tools and have sought environments to make their daily activities easy. Thus, from the earliest hunting tools or replacement of the caves for buildings that could be located in the most productive areas to the

current remote control or Internet, man has been modifying environments and has been creating objects and community services with a common purpose: to foster communication between people and to facilitate the relationship with everything around us.

The distinguishing feature of “being different” often means living in disadvantage in an environment understood as the cradle of opportunities but also of limitations. Today, we still live in a stereotyped society, designed for the majority, leaving aside the rights and interests of a vast minority.

Therefore, we wanted to confront the viewer with the multiplicity of views and how the artist is faced with the landscape, and to influence the legitimacy of difference and the enriching nuance it entails.

La IV Bienal de Arte Contemporáneo Fundación ONCE, será una vez más un escaparate para mostrar el trabajo de artistas con discapacidad, tanto en artes plásticas como en artes escénicas (cine, danza, teatro...), así como para mostrar el trabajo que en estas mismas disciplinas llevan a cabo artistas que sin ningún tipo de discapacidad, sin embargo encuentran en ella la inspiración para su trabajo.

El eje central propuesto para esta IV Bienal es el paisaje, tanto natural como urbano, como hilo conductor, puesto que, tanto el entorno construido como el natural y por consiguiente la accesibilidad universal al mismo, es uno de los objetivos fundamentales de la Fundación ONCE.

Las personas guardamos entre nosotros gran cantidad de semejanzas pero también son muchos los aspectos que nos diferencian, el color de la piel y la forma del cuerpo, el género, la edad, la lengua, las singulares habilidades intelectuales, sensoriales y físicas, la cultura y las creencias son aspectos que distinguen a miles de millones de seres humanos. Esta diversidad refleja nuestra capacidad para hacer frente a los cambios, para adaptarnos a distintos medios, transformar el mundo y desarrollar estilos de vida ricos y originales.

Desde la antigüedad, el ser humano ha diseñado utensilios y ha buscado entornos que le facilitaran la actividad cotidiana. Así, desde los primeros utensilios de caza o la sustitución de las cuevas por construcciones que podían ubicarse en zonas más productivas, hasta el actual mando a distancia o Internet, el ser humano ha ido modificando entornos y creando objetos y servicios comunitarios con un mismo propósito: fomentar la comunicación entre las personas y facilitar la relación con todo lo que nos rodea.

El hecho diferencial de “ser diferente” a menudo significa convivir en desventaja en un entorno entendido como cuna de oportunidades, pero también de limitaciones. En nuestros días, todavía vivimos en una sociedad estereotipada, diseñada para la mayoría, que deja al margen los derechos y los intereses de una inmensidad de minorías.

Así, hemos querido enfrentar al espectador a la multiplicidad de miradas y como el artista se enfrenta al paisaje, e incidir en la legitimidad de la diferencia y el matiz enriquecedor que esta conlleva.

Consuelo CÍSCAR CASABÁN

Director, Valencian Institute of Modern Art (IVAM)

Artistic ecosystem

*A forgotten light, evergreen, lights
the odd chiaroscuro of our lives*

Carlos Marzal, *A forgotten light*

There was a time when man was at the mercy of mother nature, of her generosity, of her kindness, but also of her hostility, with no possibility of changing her course. It was a time in which the reality of the world as we understand it was forged. At that primitive stage where human being was in the first stage of evolutionary development, in that ascent of man, everything was slow, original and static except from nature which vibrated with vitality. Gradually, the man was energizing his body and mind to adapt to the environment and to control both the aggressiveness and the magnificence of the Earth.

At that time in which nature was the absolute dominating of the animal universe, the arts already put in an appearance through the touched hand of man, being the reading and interpretation of such manifests a precious legacy to manage our historical knowledge today. Thus, as the man increased his reasoning power, the concept of nature was changing.

It is therefore very appropriate and encouraging that the IV Biennial of Art of the ONCE Foundation focuses its interest in reflecting on the relationship that man establishes with the natural and urban landscapes in the era of globalization.

The transformation of human activities and lifestyles, from an unprecedented socio-economic context derived from a large growth, has meant a metamorphosis of the relationships of people with nature. The emergence of new urban landscapes, which have little or nothing to do with man's relationship with the environment, are part of a new concept and model of expanding civilization which began in the XX century and continues to advance overwhelmingly in the XXI century.

From this new scenario, man has created his own spaces, his landscape; a landscape, sometimes in opposition to nature, that restricts and rationalizes with the intent to humanize it. Thus, we see that every

Consuelo CÍSCAR CASABÁN

Directora, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)

Ecosistema Artístico

*Una olvidada luz, perenne, alumbra
el claroscuro impar de nuestras vidas*

Carlos Marzal, *Una luz olvidada*

Hubo un tiempo en que el hombre estaba a merced de la madre naturaleza, de su generosidad, de su bondad, pero también de su hostilidad, sin posibilidad de transformar su curso. Fue una época en la que se forjó la realidad del mundo tal como la entendemos. En esa etapa primigenia donde el ser humano estaba en su primera fase de desarrollo evolutivo, en ese ascenso del hombre, todo era lento, originario y estático excepto la naturaleza que vibraba con vitalidad. Poco a poco el hombre fue dinamizando su cuerpo y mente para adaptarse al medio y controlar tanto la agresividad como la magnificencia de la Tierra.

En aquel momento en que la naturaleza era la absoluta dominadora del universo animal, las artes ya hacían acto de presencia a través de la mano emocionada del hombre, siendo la lectura e interpretación de esos manifiestos un preciado legado para administrar en la actualidad nuestro conocimiento histórico. De este modo, conforme el hombre avanzó en raciocinio, el

concepto de naturaleza fue cambiando. Por ello resulta muy oportuno y estimulante que la IV Bienal de Arte de la Fundación ONCE centre su interés en reflexionar sobre la relación que el hombre establece con los paisajes naturales y urbanos en la era de la globalización.

La transformación de las actividades humanas y estilos de vida, a partir de un inédito contexto socio-económico derivado de un gran crecimiento, ha supuesto una metamorfosis de las relaciones de las personas con la naturaleza. La aparición de nuevos paisajes urbanos, que poco o nada tienen que ver con la relación del hombre con el medio ambiente, forman parte de un nuevo concepto y modelo de civilización en expansión que arrancó en el siglo XX y continúa avanzando de manera impactante en el XXI.

A partir de este nuevo escenario, el hombre ha creado sus propios espacios, su paisaje; un paisaje, a veces, en contraposición a la naturaleza que

person in society participates and is involved directly or indirectly in the construction of landscapes that make up the habitat in which they coexist. Also, we place ourselves fully in urban networks that go beyond the limits of nature and weave the age of global access, the information and the knowledge age, which keeps as implicit denominator the speed in its action processes, and therefore, a great dynamism in its routines. These new cities will take away meters from the ocean, desert, asphalt and open sky, that is to say that no means are hostile nor they mean a barrier to break through and project an innovative architecture and lifestyle.

Thus, man yearns for a past where nature was part of his life and seemed influenced by its goodness and virtues. Even the earth also seems uncomfortable with the treatment that man has dispensed, for that reason, it sometimes roars and shakes violently, demanding a leading role for the benefit of mankind. These events force us to look back, to recover a historical memory needed to help us build the present and allow us to shape a future where we have a serene intelligence as an ally which is hidden in nature, because it has given us the seeds of knowledge.

On this same idea, British writer and journalist Jeremy Seabook graphically describes the suffering of the world's poorest people, often evicted from their land and forced to make a living in the suburbs of the nearest megalopolis stating that "global poverty flees not because of pursuing wealth but because it has been expelled from an exhausted and transformed field". Fortunately, man becomes aware of the serious consequences of living ignoring nature, for that reason he is more and more committed to raising architectural and urban proposals such as that presented in the

first edition of the Valencia Biennial in 2001 in which we hoped to achieve a supportive habitat "Sociopolis" (www.sociopolis.net) which attempts to reconcile urban living with nature and environment.

In this sense, and as reflected in the expository proposal that the ONCE Foundation has organized for this Fourth Biennial, we understand that contemporary man seeks a bright window in order to evade the constraints of a social reality that departs him from the engagement with nature.

Thanks to this artistic journey we are going to be able to become aware of the life that we are having in an atmosphere often contaminated by a system of asphalt that moves away from the protection of the environment. Feeling it this way, it seems that the power to walk and look forward with ability to transform our ecosystem in favour of nature lies in our hands. In short, I trust that this Biennial will be interpreted as an alliance among coexistence, city, nature and culture.

acota y racionaliza con intención de humanizarlo. Así pues, comprobamos que cada persona en sociedad participa e interviene de manera directa o indirecta en la construcción de los paisajes que constituyen el hábitat en el que convive. También, nos situamos de pleno en unas redes urbanas que desbordan los límites de la naturaleza y que tejen la era del acceso global, la era de la información y del conocimiento, que mantiene como denominador implícito la velocidad en sus procesos de acción y, por tanto, un gran dinamismo en todas sus rutinas. Estas nuevas urbes le restan metros al océano, al desierto, al asfalto y al cielo abierto, es decir, ningún medio les resulta hostil ni supone una barrera para abrirse camino y proyectar una arquitectura y un estilo de vida innovadoras.

Siendo así, el hombre siente cierta añoranza de un pasado donde la naturaleza formaba parte de su vida y se veía influenciado por sus bondades y virtudes. Incluso la tierra parece molesta también con el trato que el hombre le viene dispensando, por eso ruge y tiembla en ocasiones de forma violenta, exigiendo un lugar de nuevo protagonista en beneficio de la humanidad. Estos acontecimientos nos obligan a mirar al pasado, a recuperar una necesaria memoria histórica que nos ayude a construir el presente y nos permita configurar un futuro donde tengamos como aliado la inteligencia serena que se esconde en la naturaleza, ya que ésta nos ha dado las semillas del conocimiento.

Sobre esta misma idea el escritor y periodista británico Jeremy Seabook describe gráficamente el sufrimiento de las personas más desfavorecidas del mundo, a menudo desahuciadas de su tierra y obligadas a buscarse la vida en los suburbios de la megápolis

más cercana afirmando que “la pobreza global huye, no porque persiga la riqueza sino porque ha sido expulsada de un campo agotado y transformado”. Afortunadamente, el hombre va siendo consciente de las graves consecuencias que conlleva vivir de espaldas a la naturaleza, por esa razón cada vez más apuesta por elevar propuestas arquitectónicas y urbanísticas como la que presenté en la primera edición de la Bienal de Valencia en el año 2001 en la que pretendíamos un hábitat solidario “Sociópolis” (www.sociopolis.net) donde se intenta conciliar vida urbana con naturaleza y medio ambiente.

En este sentido, y tal y como se pone de manifiesto en la propuesta expositiva que la Fundación ONCE ha organizado para esta IV Bienal, podemos entender que el hombre contemporáneo busca una ventana luminosa para poder desligarse de las ataduras de una realidad social que le aleja del compromiso con la naturaleza.

Gracias a este itinerario artístico se va a poder tomar conciencia de la vida que está llevando en una atmósfera a menudo contaminada por un sistema de asfalto que viene apartándose de la protección del medio ambiente. Sintiéndolo así, parece que en nuestras manos reside la potestad de caminar y mirar hacia adelante con capacidad de transformar nuestro ecosistema en favor de la naturaleza. En definitiva, confío que esta Bienal se interpretará como una alianza entre convivencia, ciudad, naturaleza y cultura.

Román ESCOLANO OLIVARES

President of ICO Foundation

Originally, the ICO Foundation was created to manage the important collections of contemporary Spanish art of the Official Credit Institute, the ICO Collections as well as the one which is its headquarters, the ICO Museum. As a result, one of its main objectives has always been the diffusion of ICO collections in particular and of contemporary art, especially the one created by Spanish artists, in general. Later, during his nearly twenty year history, its activity has been greatly expanded to more effectively serve the general interest of Spanish society. The ICO Collections and ICO museum, however, have remained two of its most visible aspects.

The important cultural and artistic activities driven by the ONCE Foundation are also well known and its Biennale of Contemporary Art is part of it. It has now reached the fourth edition in which we are proud to participate. In fact, from the ICO Foundation, as an institution of the state sector, we have always promoted collaboration with other organizations with similar goals to ours, much more in times like the ones we live now, where resource scarcity encourages us to join forces even more to further develop ambitious initiatives. Initiatives such as this Biennale, with which not only makes the contemporary artistic creation

known in all its aspects, especially to those members of our society with disabilities, but it goes one step further in the long and hard road to the full integration of these in our society.

The ONCE Foundation Biennale of Contemporary Art also shows how wide the experience of art can be: different sensory realities involve different experiences, both on the field of creation as well as in the simple enjoyment of works. These experiences enrich us and help us know and understand other ways of approaching art, background that will help us identify and mend unmet needs of our museum visitors so that our institutions and their activities become more accessible, effort which is already carried out by the ICO Foundation and the ICO Museum.

I can only wish that the IV Biennale of Contemporary Art ICO Foundation is as successful, at least, as in the three previous editions and I wish it holds many more in the future.

Román ESCOLANO OLIVARES

Presidente Fundación ICO

En origen, la Fundación ICO se creó para gestionar las importantes colecciones de arte contemporáneo español del Instituto de Crédito Oficial, las Colecciones ICO, así como la que es su sede, el Museo ICO. Como consecuencia de ello, uno de sus principales objetivos ha sido siempre la difusión de las Colecciones ICO, en particular, y el del arte contemporáneo, especialmente el realizado por creadores españoles, en general. Posteriormente, y a lo largo de sus casi veinte años de historia, su actividad se ha ampliado enormemente con el fin de servir de modo más eficaz al interés general de la sociedad española. Las Colecciones ICO y el Museo ICO, no obstante, han continuado siendo dos de sus facetas más visibles.

Asimismo, es bien conocida la importante actividad cultural y artística impulsada por la Fundación ONCE, de la que forma parte su Bienal de Arte Contemporáneo, que alcanza ya la IV Edición, en la que nos enorgullece participar. Desde la Fundación ICO, de hecho, como institución del sector público estatal, siempre hemos impulsado la colaboración con otras entidades con fines similares a los nuestros, mucho más en momentos como los que vivimos ahora, en los que la escasez de recursos nos incita

aún más a aunar fuerzas para continuar desarrollando iniciativas ambiciosas. Iniciativas como esta Bienal, con la que no sólo se da a conocer la creación artística contemporánea en todas sus vertientes, especialmente a aquellos miembros de nuestra sociedad con alguna discapacidad, sino que se avanza un paso más en el largo y esforzado camino de su integración plena de estos en nuestra sociedad.

La Bienal de Arte Contemporáneo Fundación ONCE demuestra, además, lo amplia que puede ser la experiencia del arte: distintas realidades sensoriales implican experiencias diferentes, tanto en el ámbito de la creación como en el simple disfrute de las obras. Estas experiencias nos enriquecen y nos ayudan a conocer y comprender otras formas de acercarnos al arte, bagaje que nos ayudará a identificar necesidades todavía no cubiertas de los visitantes de nuestros museos y a subsanarlas para hacer nuestras instituciones y sus actividades más accesibles, esfuerzo que ya realizamos en la Fundación ICO y en el Museo ICO.

No me queda más que desear a la IV Bienal de Arte Contemporáneo Fundación ICO tanto éxito, al menos, como el de las tres ediciones anteriores, y desearle que celebre muchas más en el futuro.

Fernando FRANCÉS GARCÍA

Director, Centre of Contemporary Art of Málaga

Artist, ecologist or japanese gardener

From the beginning, the planet has never renounced to a feature that has defined its status, I am referring to its transitive ability to reinvent itself. To change continuously remaining the same planet. Even what appears to be motionless, is in motion. Plate tectonics helps us to understand that everything has its pace of evolution as a species, although in the first one the geological times are extremely slow and living beings have really evolved much faster. Nevertheless, the relations that have been established between inert elements and living beings have always been mutually beneficial, especially for the latter and the planet and those relations that we have come to call the natural environment, have coexisted with a really fascinating unwritten respect and balance.

In addition to glaciations and meteor shower which, undoubtedly, gave rise to new forms of life, there has not existed in life of the planet something that has influenced it as much as man, who is also its greatest danger.

Man is a very recent guest on this planet and as a bad guest he understands that all of it, is at his unlimited service. His selfishness and greed has depleted species and changed life cycles, modifying weather and ending with all kinds of natural resources, especially water, regardless of the catastrophic consequences that this will bring to our descendants. Man has invented the term pollution with his existence and no doubt his action and his attitude towards the planet is completely absent of ethics.

However I have hope, not by man but by the planet. Man has also invented ecology and art and both protect and help improve the planet. Ecology is a science that investigates and acts on the common home, the planet, with knowledge. The man at the service of his host place. Haeckel certainly was right to link both concepts. On the other hand, art also consists of knowledge, it is in fact part of human

Fernando FRANCÉS GARCÍA

Director, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga

Artista, ecologista o jardinero japonés

El planeta ha tenido desde sus orígenes una característica a la que nunca ha renunciado y que ha definido su estado, me refiero a su capacidad transitiva de reinventarse. En cambio permanente para seguir siendo el mismo planeta. Incluso lo que parece inmóvil, está en movimiento. La tectónica de placas nos ayuda a entender que todo tiene su ritmo de evolución como las especies, aunque en las primeras los tiempos geológicos son extremadamente lentos y los seres vivos han evolucionado verdaderamente mucho más rápido. Con todo, las relaciones que se han establecido entre los elementos inertes y los seres vivos han sido desde siempre de mutuo beneficio, especialmente para los segundos, y el planeta y esas relaciones que hemos venido en llamar el medio natural, han coexistido con un respeto y un equilibrio no escrito, en verdad, fascinante.

Además de las glaciaciones y la lluvia de meteoritos que, sin duda, dieron lugar a nuevas formas de vida,

no ha existido en la vida del planeta algo que haya influido tanto en él como el hombre quien es también su máximo peligro.

El hombre es un invitado muy reciente en este planeta y como mal huésped ha entendido que todo él está a su servicio ilimitado. Su egoísmo y su voracidad están esquilmando especies y cambiando ciclos vitales, modificando el clima y terminando con todo tipo de recursos naturales, especialmente el agua, sin tener en cuenta las consecuencias catastróficas que ello reportará a nuestros descendientes. El hombre ha inventado con su existencia el término contaminación y sin duda su acción y su actitud hacia el planeta está absolutamente ausente de ética.

Sin embargo, tengo esperanza, no por el hombre sino por el planeta. El hombre también ha inventado la ecología y el arte, y ambos protegen y contribuyen a mejorar el planeta. La ecología es una ciencia que

knowledge and for centuries it has made available to the world the idea that the advanced man has of it.

In some cases the contribution of art was exaggerated as in Romanticism and in other cases it was subjective as in Impressionism, crazy and funny or reflective and intellectual. In any case it always tried to complete, from different points of view, the idea of landscape, life and ecology as a scenario of relations and interactions between the environment and all organisms living in it.

The fascination of the educated man, of the artist, for nature has been a reality since the man of Altamira to the present day and he has proven it in many different ways but they all share the same respect and admiration. However, we had to await the Twentieth Century for the artist to intervene actively in nature with an art that was not merely interpretive or imitative but which raw material and final form were identical in nature. It was in the land art where the artist, taking advantage of the scenario and the materials of nature, reinterprets the landscape, reinventing it, re-encoding its identity signs, seeing what was hidden and was only visible to the artist. This is not an aggressive action on the natural environment because, mostly, these works are eventually destroyed over time by the action of external agents. That ephemeral quality is also a feature of this type of actions that also help to define this art as one of the most respectful ones with the environment. In this relation man brings his ideas to nature, his knowledge, his creativity and he becomes a creative being in this action and constitutes nature in its regenerative capacity.

It is in this area where artist and ecologist blend as they both make their potential available to the home-

planet. This union is indestructible by its armor which is built by the most honorable and noble values.

The Oriental philosophy, thought and art have been working on these parameters for 5,000 years and it is one of the many things that the West still has to learn from the East. In the Renaissance the Western artist sought to paint the beauty representing it, and in the meantime the Japanese teacher did not paint a reed on paper, he planted it. That attitude also marks the level of commitment and respect for nature, a level of mutual understanding that would enable the continuity of the planet and its guests.

Man is certainly cruel to nature but he is also his protector. The core of the matter is balance, to ensure that the cruel side is not more successful than the ecological and artistic one.

investiga y actúa sobre la casa común, la tierra, con el conocimiento. El hombre al servicio de su lugar de acogida. Haeckel acertó sin duda en vincular ambos conceptos. Por otra parte el arte también está constituido por conocimiento, es de hecho parte del saber humano y también desde hace siglos ha puesto a disposición del planeta la idea que de él, tiene el hombre avanzado.

En ciertos casos la aportación del arte fue exagerada como en el Romanticismo y en otros subjetiva como en el Impresionismo, alocada y divertida o reflexiva e intelectual. De cualquier manera siempre pretendió completar desde diferentes puntos de vista la idea del paisaje, de la vida y de la ecología como escenario de relaciones e interacciones entre el ambiente y todos los organismos que viven en él.

La fascinación del hombre culto, del artista, por la naturaleza ha sido una realidad desde los tiempos de Altamira hasta nuestros días y lo ha demostrado de muy distintas maneras pero todas tienen en común un mismo respeto y admiración. Hemos tenido que esperar, sin embargo, al siglo XX para que el artista interviniese activamente en la naturaleza con un arte que no fuera meramente interpretativo o imitativo sino cuya materia prima y forma final fuera la misma naturaleza. Ha sido en el land art donde el artista, aprovechándose del escenario y los materiales de la naturaleza, reinterpreta el paisaje, reinventándolo, recodificando sus señas de identidad, viendo lo que en él se ocultaba y sólo era visible a los ojos del artista. No es ésta una acción agresiva sobre el medio natural ya que, en su mayoría, con el paso del tiempo estas obras se acaban destruyendo por la acción de los agentes externos. Esa cualidad

efímera es también una característica de este tipo de acciones que igualmente contribuyen a definir este arte como uno de los más respetuosos con el medio ambiente. El hombre en esta relación aporta sus ideas a la naturaleza, su conocimiento, su creatividad y él mismo se constituye en esa acción como ser creativo y constituye a la naturaleza en su capacidad regenerativa.

Es en ese ámbito donde artista y ecologista se confunden porque ambos ponen a disposición de la casa-planeta sus potencialidades. Esta unión es indestructible por su armadura construida por los valores más honorables y nobles. La filosofía, el pensamiento y el arte oriental vienen trabajando sobre estos parámetros desde hace 5.000 años y es de las muchas cosas que Occidente aún tiene que aprender de Oriente. En el Renacimiento el artista occidental pretendía pintar la belleza representándola y mientras, el maestro japonés no pintaba un junco en el papel, lo plantaba. Esa actitud marca también el nivel de compromiso y respeto con la naturaleza, un nivel de conocimiento mutuo que posibilitaría la continuidad del planeta y sus invitados.

El hombre es sin duda cruel con la naturaleza pero también es su protector. La cuestión es de equilibrios, de conseguir que la faceta cruel no sea más exitosa que la ecológica y la artística.

Iñaki MARTÍNEZ ANTELO

Director, Contemporary Art Museum of Vigo

Therapeutics of the senses

“In the field of art, many artists have sought a more balanced relationship between form, content and social function; they have gone beyond the object and have used art for therapeutic, communicative or clearly political purposes, demanding a viewer’s active participation in the configuration of works”.

Rosa Martinez, “Art as social work”, *Archipelago* magazine, number 41:
“About the death of art and other arts”, Madrid, 2000

At the beginning of February *Active Presence. Action, object and public (Presencia activa. Acción, objeto y público)* was opened at MARCO, Museum of Contemporary Art of Vigo. Action, purpose and audience, a sample in which performance and facility meet, within the spaces of the museum, in a varied landscape of dynamic installations activated by the artists and/or the public. We find, on one hand, works in which the public takes a more passive role, and on the other hand, facilities whose existence depends on their participation. There are also pieces that work in both fields.

Gone are the days when the audience was a mere observer of the work of art, a mute guest. Today, the artist’s intention is not only to create aesthetic impressions on the audience, but to lead them to

a state that is beyond the physical senses in order to connect with themselves and give expression to their feelings.

From MARCO, in the year to celebrate its tenth anniversary, we continue to support artistic initiatives of a social nature as we have done so far, in our desire to fight against the sensory numbness which floods the here and now era in which we live right now.

Through these lines I would like to thank the ONCE Foundation’s invitation to collaborate in the catalog of the Fourth Biennale organized by the institution, and the effort for the creation of social integration programs for people with disabilities.

Iñaki MARTÍNEZ ANTELO

Director, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo

La terapéutica de los sentidos

“En el terreno del arte, muchos creadores han buscado una relación más equilibrada entre forma, contenido y función social; han ido más allá del objeto y han utilizado el arte con fines terapéuticos, comunicativos o claramente políticos, reclamando una participación activa del espectador en la configuración de las obras”.

Rosa Martínez, “El arte como asistencia social”, revista *Archipiélago*, número 41: “De la muerte del arte y otras artes”, Madrid, 2000

A principios del mes de febrero se inauguró en el MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, *Presencia activa. Acción, objeto y público*, una muestra en la que performance e instalación confluyen, dentro de los espacios del museo, en un variopinto paisaje de instalaciones dinámicas activadas por los artistas y/o el público. Encontramos, de una parte, obras en las que el público adquiere un papel más pasivo, y de otra, instalaciones cuya existencia depende de su participación. También hay piezas que funcionan en ambos campos.

Lejos quedan ya los tiempos en los que el espectador era un mero observador de la obra de arte, un convidado de piedra. En la actualidad, la intención del artista no reside únicamente en crear en el espectador impresiones estéticas, sino en llevarle a un estado que

se encuentra más allá de los sentidos físicos, con el fin de conectar con su propio yo y dar expresión a sus sentimientos.

Desde el MARCO, en el año de celebración de su X Aniversario, queremos seguir apoyando iniciativas artísticas de carácter social como hemos venido haciendo hasta ahora, en nuestro afán por combatir el entumecimiento sensorial que inunda la era del aquí y ahora en la que estamos inmersos en estos momentos.

Quisiera desde estas líneas agradecer la invitación de la Fundación ONCE a colaborar en el catálogo de la IV Bienal organizada por la institución, y el esfuerzo realizado a favor de la creación de programas de integración social para personas con discapacidad.

Getting out of the cave

Far from calming the waters of the Metaphysics for which it was born, the Allegory of the Cave devised by Plato in the Book VII of *The Republic* continues to stick up on all of us as a disturbing suggestion. A strange discomfort is chasing us right from the moment in which we begin to wonder about the veracity of our perception, about the fidelity of what we grasp and, very especially, about the guarantee that we can find in all of this to walk safely on the face of this planet.

Because at the end, it is about that, about taking a step and then another and another. And do it confident of not fearing the creaking of the ground beneath our feet. And yet, the floor creaks, and a lot ... If we walk through the paths of nature, we do it somewhere between the bucolic coat of melancholy and the restlessness of territories for which we are no longer ready, for decades. If we do it through the streets of our cities we struggle between

the confidence of an environment that is more appropriate for us and the vertigo of spaces that were born as human and became hives without a soul. Restlessness on one side, anxiety on the other. We wonder which is our side and a voice rises and asks, what if all this were nothing but shadows ...?

We looked at each other, we fit the question as we can and we scrutinize the face of the one who speaks. He claims to be an artist and assures us to have traveled the rough and steep ascent that gets to the mouth of the cave in which we find ourselves without knowing it. He keeps on talking and assures us having seen everything concerning the sun and what it belongs to it. It has not been an easy path –he says- nor he has been the only one who has walked along it. There are others. Not necessarily all of them come back convinced of the need to bring others to light, and they do not tell us what they have seen in the same way either. There are different

Óscar M. MARTÍNEZ SÁNCHEZ

Área de Cultura y Educación, Obra Social y Cultural, Caja de Burgos

Salir de la caverna

Lejos de tranquilizar las aguas de la Metafísica para la que nació, la Alegoría de la Caverna ideada por Platón en el VII libro de *La República* no deja de ceñirse sobre todos nosotros como una inquietante sugerencia.

Una extraña desazón nos persigue justo desde el momento en que comenzamos a interrogarnos sobre la veracidad de nuestra percepción, sobre la fidelidad de lo que aprehendemos y, muy especialmente, sobre la garantía que podemos encontrar en todo ello para caminar seguros sobre la faz de este planeta.

Porque al final, se trata de eso, de dar un paso y luego otro y uno más. Y hacerlo confiados en no temer un crujido del suelo bajo nuestros pies. Y sin embargo el suelo cruje, y de qué manera... Si caminamos por las sendas de la naturaleza lo hacemos a caballo entre el abrigo bucólico de la melancolía y la inquietud de territorios para los que hace ya décadas que dejamos de estar preparados. Si lo hacemos por las calles de nuestras ciudades nos debatimos entre la confianza

de un entorno que nos es más propio y el vértigo de espacios que nacieron humanos y devinieron en colmenas sin alma. Desasosiego a un lado, inquietud al otro. Nos preguntamos cuál es nuestro sitio y alguna voz se alza e interroga; ¿y si todo esto no fueran más que sombras...?

Nos miramos, encajamos la pregunta como podemos y escrutamos el rostro de aquel que habla. Se dice artista y asegura haber recorrido la áspera y escarpada subida que da hasta la boca de la caverna en la que nos encontramos sin nosotros saberlo. Sigue hablando y asegura haber visto todo cuanto concierne al sol y a lo que le es propio. No ha sido un camino fácil –relata– ni es el único que lo ha recorrido. Hay otros. No necesariamente todos vuelven, convencidos de la necesidad de llevar a otros a la luz, ni todos cuentan lo visto de la misma manera. Hay paletas diversas, sensibilidades múltiples, lenguajes distintos. Pero en lo fundamental todos confluyen, los

palettes, multiple sensitivities, different languages. But, they all basically converge, the eyes with which we look will never show more than shadows.

“The essential is invisible to the eye” it is not the first time we hear it, but we still find it difficult to recognize it, and therefore, we detest the good man who returns from his well-intentioned passion to share the secret, for taking us to the light. We point at him, we hung him in racks, we shut him away in stores, we make an inventory of him, we methodically dissect him and we cover him with criticism, aware that both the praise and exaltation will reach our goal: better not to know the accuser.

But the effort has not been in vain. The crowd is back, devoted to the contemplation of the shadows, but there are already those who turn their head, who consider making their way along the steep path, who have already discovered that our way of being

in the world responds to other keys. There are also those who dare to organize the escape, who bring the dissidents together and shape the cells that should make up the logistics of the escape. Many of those who returned join forces and make up shared experiences like the ones provided by this catalog.

I would of course like to thank those who, from other parts of the cave, try to encourage this same fighting and revealing spirit of the ONCE Foundation. We share the intimate conviction that the space we walk along in the urban or natural world, has other views, other lights, other brightness that complete the veiled and dark perception of our everyday lives. Contemporary lights that shine in that sun the philosopher imagined as the final fate of our knowledge.

ojos con los que miramos nunca nos mostrarán más que sombras.

“Lo esencial es invisible a los ojos”, no es la primera vez que lo oímos, pero nos sigue costando reconocerlo, así que abominamos del buen hombre que regresa, de su bienintencionada pasión por compartir el secreto, por llevarnos a la luz. Lo señalamos con un dedo taimado, lo colgamos en peines, lo recluimos en almacenes, lo inventariamos, lo diseccionamos metódicamente y lo cubrimos de críticas, conscientes de que tanto el elogio como la exaltación alcanzarán nuestro objetivo: que no se escuche al delator.

Pero el esfuerzo no ha sido vano. La muchedumbre sigue de espaldas, consagrada a la contemplación de las sombras, pero hay ya quien vuelve la cabeza, quien se plantea enfilarse en la senda escarpada, quien ha descubierto ya que nuestra forma de ser en el mundo

responde a otras claves. Hay, incluso, quien se atreve a organizar la evasión, quien reúne a los disidentes y da forma a las células que habrán de conformar la logística de la escapada. Aúnan los esfuerzos de muchos de los que volvieron y conforman experiencias compartidas como las que alberga este catálogo.

Vaya por delante el reconocimiento de quienes, desde otros rincones de la caverna, tratamos de alentar este mismo espíritu combativo y revelador de la Fundación ONCE. Compartimos el íntimo convencimiento de que el espacio que transitamos en el mundo, urbano o natural, tiene otras miradas, otras luces, otros brillos que completan la percepción velada y sombría de nuestra cotidianeidad. Luces contemporáneas que brillan en ese sol que el filósofo imaginó como destino final de nuestro conocimiento.

Juan Ignacio VIDARTE FERNÁNDEZ

General Director, Guggenheim Museum of Bilbao

Accessibility and XXI Century

Accessibility in museums is a major outstanding issue in the museum environment, which from the Guggenheim Museum Bilbao we have prioritized to become leaders, so that everyone take part in cultural life and art freely. To this end we have developed the necessary actions to obtain the UNE 170001-2 certification. In this sense, the developments arising from European Union board of directors in Defense of Non-Discrimination are key and they have been transposed to the legal system by Law 51/2003 and its regional development in the Basque Country by Law 20/1997 on December 4 for the Promotion of Accessibility.

The strategy is based on the fact that there are not two visitors alike and each visitor, according to their language, culture, disability, education, age, etc., access the Museum in a different way or degree. Our goal is that everyone can enjoy the Museum and expand their knowledge about art, resulting in a fully satisfactory visit. The analysis and application of this

accessibility system have led to the implementation of improvements aimed at increasing accessibility of the museum to everyone, such as speech synthesizers in the elevators of the Museum, in several languages; relocation of elevators keypads at a suitable and accessible height and Braille signage, improvements to the toilets for ease of use, incorporating baby changing services; platform lift for the access to the stage of the Auditorium, wheelchairs or seats for elderly or disabled people, plus free admission for those who accompany people in wheelchairs; location of multimedia information points at different heights, written editing of audio materials, training sessions and awareness among the staff of the Museum; edition of a guide booklet regarding accessibility, services and information in different languages, improving and reinforcement of signs, automation of gates, removal of some architectural barriers; Museum plans in Braille, guided tours in sign language and Video guides of the Museum.

Juan Ignacio VIDARTE FERNÁNDEZ

Director General, Museo Guggenheim de Bilbao

Accesibilidad y siglo XXI

La accesibilidad en los museos es una de las grandes cuestiones pendientes en el ámbito museográfico, que desde el Museo Guggenheim Bilbao hemos priorizado para convertirnos en líderes, con el fin de que todas las personas tomen parte libremente en la vida cultural y en el arte. Con este objetivo hemos desarrollado las acciones necesarias para la obtención de la certificación UNE 170.001-2. En este sentido son fundamentales los desarrollos derivados de la directiva de la Unión Europea en Defensa de la No Discriminación, que tiene su trasposición al sistema legislativo mediante la Ley 51/2003, y su desarrollo autonómico en el País Vasco mediante la Ley 20/1997 de 4 de diciembre para la Promoción de la Accesibilidad.

La estrategia seguida se basa en la realidad de que no existen dos visitantes iguales y cada visitante, en función de su lengua, cultura, discapacidad, formación, edad, etc., accede al Museo de modo y

grado diferente. Nuestro objetivo es que todas las personas puedan disfrutar del Museo y ampliar sus conocimientos sobre el arte, resultando en una visita plenamente satisfactoria. El análisis y aplicación de este sistema de accesibilidad ha dado lugar a la implantación de mejoras encaminadas a incrementar el grado de accesibilidad del Museo a todas las personas, tales como: sintetizadores de voz en los ascensores del Museo, en varios idiomas; reubicación de botoneras de ascensores a una altura adecuada y accesible, y señalización en braille; mejoras en los aseos para facilitar su utilización, incorporando servicios de cambiadores para bebés; plataforma elevadora para acceso al proscenio del Auditorio; sillas de ruedas o asientos para personas mayores o con movilidad reducida, además de la entrada gratuita para acompañantes de personas en silla de ruedas; ubicación de puntos de información multimedia a diferentes alturas; edición escrita de materiales de audio; jornadas de formación y sensibilización

When we refer to the senses, we incorporate a subtle poetics that sometimes becomes ephemeral. I would like to recall the works of two artists who, having recently exhibited at our museum, have reflected on these issues, either continuously, as the starting point of their artistic practice, or in a timely manner. From Mona Hatoum we enjoyed in 2011, within the exhibition *The Luminous range (El Intervalo Luminoso)*, the installation *Current disturbance (Perturbación de Corriente)*. This work incorporates the powerful hiss of electrical current to its conceptual development, adding another dimension to the visual, transmuting the sound in the middle of its speech and altering our understanding of the perception of a work of art. It is precisely the addition of sound to the work of art, which provides other relationship with it, opening up a fertile field of artistic exploration. This primitive time, exemplified among others by Kurt Schwitters and his sound poem *Ursonate*, has become a generative impulse that

pervades contemporary creation. On the other hand, we have exhibited the installation *Globulocell* by Ernesto Neto in 2012. The artist from Rio de Janeiro introduces the sense of touch and smell as key elements in many of his sculptural works and they lead us to a place of memory that connects us with the artwork by alternative pathways to the visual. A place accessible to all audiences.

entre la plantilla del Museo; edición de un folleto guía de accesibilidad; servicios e informaciones en diferentes idiomas; mejora y refuerzo de señalización; automatización de puertas; eliminación de algunas barreras arquitectónicas; planos del Museo en braille; visitas guiadas en lengua de signos y videoguías del Museo.

Cuando nos referimos a los sentidos, incorporamos una poética sutil que a veces se transforma en efímera. Me gustaría recordar los trabajos de dos artistas que, habiendo expuesto recientemente en nuestro Museo, han reflexionado sobre estos aspectos, bien de forma continuada, como punto de partida de su práctica artística, o bien de forma puntual. De Mona Hatoum pudimos disfrutar en 2011, dentro de la exposición *El Intervalo Luminoso*, la instalación *Perturbación de corriente (Current Disturbance)*. Esta obra incorpora el potente siseo

de la corriente eléctrica a su desarrollo conceptual, añadiendo otra dimensión a lo visual, transmutando el sonido en parte central de su discurso y alterando lo que entendemos por percepción de una obra de arte. Es precisamente la incorporación de lo sonoro a la obra de arte, lo que facilita otro tipo de relación con la misma, abriendo un fértil campo de exploración artística. Este momento primigenio, ejemplificado entre otros por Kurt Schwitters y su poema sonoro *Ursonate*, se ha transformado en un impulso generativo que impregna la creación contemporánea. Por otro lado, hemos expuesto en 2012 la instalación de Ernesto Neto *Globulocell*. El artista carioca introduce el tacto y el sentido olfativo como elementos fundamentales en gran parte de su producción escultórica, y ellos nos llevan a un lugar de la memoria que nos conecta con la obra de arte por vías alternativas a lo visual. Un lugar accesible a todos los públicos.

Miguel VON HAFE PÉREZ

Director, Center of Contemporary Art of Galicia

For the first time in history, artistic images are ephemeral, ubiquitous, accessible, valueless, free. They surround us in the same way as language does. (...) If the new language of images were used differently, these would acquire, through use, a new power key. We could begin to define our experiences more precisely in fields in which words are inadequate (...). And not only personal experiences but also the experience of finding a meaning to our lives, trying to understand a story in which we can become active agents.

(Berger, *Ways of seeing*)

In addition to fostering a relationship of dialogue between the viewer and the work of art, to stimulate narrative associated with such relationship, to enjoy, to reflect on the complex aesthetic issues or to provide new ways of looking at Visual Arts... museums and art centers are areas that encourage experimentation and research. The context, experience and background of the viewer involve multiple readings and meanings that make the work of art a complex and polysemous entity. The work is transformed while the viewer deconstructs its identity and, as an archaeologist, goes around its different substrates establishing

multiple relationships. Each new element that the archaeologist discovers, generates different possibilities of interpretation.

For years it was believed that the museum should show the cultural and artistic treasures to society, in other words, unidirectionally from the inside outwards. But today we are aware that paths must be multidirectional and that the meeting place between artistic creation and the community may be in intermediate spaces, in gaps or spaces that allow us to create collaborative projects based on the horizontal in order to be inclusive and accessible.

Miguel VON HAFE PÉREZ

Director, Centro Gallego de Arte Contemporáneo

Por primera vez en la historia, las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, accesibles, sin valor, libres. Nos rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje. (...) Si el nuevo lenguaje de las imágenes se utilizase de manera distinta, éstas adquirirían, mediante su uso, una nueva clave de poder. Podríamos empezar a definir con más precisión nuestras experiencias en campos en los que las palabras son inadecuadas (...). Y no sólo experiencias personales, sino también la experiencia de buscarle un significado a nuestras vidas, a intentar comprender una historia de la que podemos convertirnos en agentes activos.

(Berger, *Modos de ver*)

Además de propiciar una relación de diálogo entre espectador y obra de arte, de estimular narrativas asociadas a dicha relación, de disfrutar, de reflexionar sobre las complejas cuestiones estéticas o de proporcionar nuevas formas de mirar las artes visuales... los museos y centros de arte son ámbitos que favorecen la experimentación y la investigación. El contexto, la experiencia y el bagaje del espectador conllevan múltiples lecturas y significados que hacen de la obra de arte un ente complejo y polisémico. La obra se transforma al tiempo que el espectador deconstruye su identidad y, como un arqueólogo, recorre sus diferentes sustratos estableciendo múltiples relaciones.

Cada nuevo elemento que el arqueólogo descubre, genera diferentes posibilidades de interpretación.

Durante años se ha creído que el museo debía mostrar la riqueza cultural y artística a la sociedad, es decir, unidireccionalmente desde dentro hacia fuera. Sin embargo, hoy somos conscientes de que los caminos deben ser multidireccionales y que el lugar de encuentro entre la creación artística y la comunidad puede estar en espacios intermedios, en fisuras o intersticios que nos permitan crear proyectos colaborativos basados en la horizontalidad con el fin de ser inclusivos y accesibles.

In this sense, the CGAC has co-organized with the Association Sen Marco the project “A little bit more color. Hospital room therapy” based on the theories of the artist Mónica Alonso about therapeutic spaces. After a long process of study and debate, the members of the association worked in the area of newborn babies in pediatrics at the University Hospital Complex of Santiago de Compostela with parents in order to investigate the relation between color and disease but also to provide a therapy based on contemporary art that made the hospital stay more bearable. Artistic creation, research-action, education...in short, interdisciplinarity and collaboration.

The inclusion occurs when the museum is willing to take an active part of the context to which it belongs, working with diversity and becoming permeable to

other perceptions. This is when the viewer assumes the role of an active agent of art.

In this sense, the work that the ONCE Foundation has been developing is a key reference for all cultural and educational institutions both nationally and internationally.

With the IV Biennale of Contemporary Art, dedicated this time to the landscape, it is not only evident that contemporary art is a means of social inclusion but also that the languages of difference are no longer unknown being brought to the fore and stimulating both artistic creation and the whole society.

En este sentido, el CGAC ha coorganizado junto con la Asociación Sen Marco el proyecto “Algo más de color. Terapia habitación de hospital” basado en las teorías de la artista Mónica Alonso sobre espacios terapéuticos. Tras un largo proceso de estudio y debate, las integrantes de la asociación trabajaron en el área de lactantes de pediatría del Complejo Hospitalario Universitario de Santiago de Compostela con los padres y madres con el fin de investigar las relaciones entre el color y la enfermedad pero también para ofrecer una terapia basada en el arte contemporáneo que hiciera más llevadera la estancia hospitalaria. Creación artística, investigación-acción, educación... en definitiva, interdisciplinariedad y colaboración.

La inclusión se produce cuando el museo está dispuesto a formar parte activa del contexto al

que pertenece, trabaja con la diversidad y se hace permeable a otras percepciones. Es entonces cuando el espectador asume el rol de agente activo del arte.

En este sentido, el trabajo que viene desarrollando la Fundación ONCE es una referencia clave para todas las instituciones culturales y educativas tanto a nivel nacional como internacional.

Con la IV Bienal de Arte Contemporáneo, dedicada en esta ocasión al paisaje, no sólo queda patente que el arte contemporáneo es una vía de inclusión social sino que además los lenguajes de la diferencia dejan de ser desconocidos pasando a ocupar el primer plano y a estimular tanto la creación artística como al conjunto de la sociedad.

Julio César ABAD VIDAL

Curator

The neighbor landscape

The contemplation of nature and its landscapes has always been the origin of the letters and poems composed by talented writers

(Korean Anonymous, XVIII Century)¹

Introduction

This exhibition devoted to the genre of landscape, and which has examples of a very wide range of techniques and procedures available to contemporary artists –both through traditional disciplines (engraving, drawing, painting, sculpture) as well as photography and video, installations, sound art and textile art– becomes the fourth edition of an art contest organized biannually by the ONCE Foundation since 2006 and it is designated as Biennale of Contemporary Art of the ONCE Foundation. As in the three previous occasions, this Biennale seeks as its primary objective to introduce in the contemporary art circuit, artists with any kind of disability or mental illness

1 *La canción de Chun-Hiang* (The song of Chung-Hiang). Spanish translation by Choi Nak-won and Ester Torres Simón. Review and authorship of a laudable body of explanatory notes by Luis A. de los Frailes Álvaro. Madrid, Verbum, 2007, p. 30-31. The idea is also crucial in the pictorial field, not only in the poetic one, of the Chinese cultural sphere. We do not know better introduction to the twinning of poetry and painting with landscape than the work of Wang Wei, *Poemas del Río Wang* (Poems of Wang River); edited and translated by Pilar González Spain (Madrid, Trotta, 2004). If we have rescued this quote from *The Song of Chun-Hiang* it has been because it is less known and because of its fabulous literary quality. The name of the heroine of the story, Chun-Hiang (춘향, 春香) literally means “fragrance of spring”. We wish to dedicate this work to our daughter, Julia Guadalupe, who arrived in an uncertain world to insufflate the fragrant promise of the nurturing spring.

together with renowned artists, although many of the first also have a solid reputation².

In the West, landscape represents an artistic genre originated within the painting technique which, despite the spread of its promotion and consumption, did not occupy an important place in the academic system of the arts, being considered superior only to the genre of still life (and therefore well below the religious and historical painting and the portrait). But the truth is that since the Renaissance, with the independence that the painting object gains, as a furniture object, landscape

2 The ONCE Foundation “seeks to promote, encourage and provide a public visibility to authors, with and without disabilities, whose work is inspired by disability or is about the senses and their perceptual sensitivity”, as it reads the first of the objectives of the corporate statement of the Biennale. For the viewer’s informational purpose only we point out that Miguel Ángel Carnicero, Ángela de la Cruz, David Escalona and Luis Pérez-Minguez have physical disabilities, while Andrés Fernández, Miguel Ángel Hernando and Esther Susana Notario have intellectual disabilities. Carme Ollé, Rafael Sanz Lobato and Luis Vioque are photographers who have visual disabilities, as well as the textile artist Sagra Ibañez. Patricia Allende, David Hockney and Jesús Placencia have a hearing impairment. With a long process of visual impairment, Pello Azketa is a definitely blind painter, as Busser Howell is since his teens. Sebastián Ferreira and Ramón Losa are mentally ill.

Julio César ABAD VIDAL

Comisario

El paisaje prójimo

La contemplación de la naturaleza y sus paisajes ha sido siempre el origen de las letras y los poemas que componen los escritores de talento

(Anónimo coreano, siglo XVIII)¹

Introducción

La presente exposición dedicada al género del paisaje, y que cuenta con ejemplos de un abanico muy amplio de técnicas y procedimientos al alcance de los artistas contemporáneos –tanto mediante las disciplinas tradicionales (estampa, dibujo, pintura, escultura) como la fotografía y el vídeo, las instalaciones, el arte sonoro o el arte textil–, se constituye en la cuarta edición de un certamen artístico organizado por la Fundación ONCE con carácter bianual desde 2006 y que se designa como Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE. Como en las tres anteriores ocasiones, la presente edición de la Bienal persigue como objetivo primordial el de introducir el

1 *La canción de Chun-hiang*. Tr. de Choi Nak-won y Ester Torres Simón. Revisión y autoría de un loable cuerpo de notas explicativas a cargo de Luis A. de los Frailes Álvaro. Madrid, Verbum, 2007, pp. 30-31. La idea resulta crucial, asimismo, en el ámbito pictórico, que no sólo poético, de la esfera cultural china. No conocemos introducción mejor para este hermanamiento de poesía y pintura con el paisaje que la obra de Wang Wei, *Poemas del Río Wang* (cfr. edición y traducción de Pilar González España. Madrid, Trotta, 2004). Si hemos rescatado esta cita de *La canción de Chun-hiang* lo hemos hecho por resultar menos conocida así como por su fabulosa calidad literaria. El nombre de la heroína del relato, Chun-hiang (춘향, 春香) significa literalmente “aroma de primavera”. Deseamos dedicar este trabajo a nuestra hija, Julia Guadalupe, quien llegó a un mundo incierto para insuflar la promesa fragante de la nutricia primavera.

círculo del arte contemporáneo a creadores con algún tipo de discapacidad o de enfermedad mental junto a artistas reputados, aunque gran parte de los primeros, cuenta, asimismo, con un sólido prestigio².

En Occidente el paisaje constituye un género artístico originado dentro de la técnica pictórica que, pese a lo extendido de su cultivo y su consumo, no ocupaba un lugar relevante en el sistema académico de las artes, siendo considerado únicamente superior al género de la naturaleza muerta (y por tanto muy por debajo de la pintura religiosa, la histórica y del retrato). Pero lo cierto es que a partir del Renacimiento, con la independencia que cobra el objeto

2 La Fundación ONCE “trata de promocionar, potenciar y ofrecer una proyección pública a los autores, con discapacidad y sin ella, cuya obra se inspira en la discapacidad o versa sobre los sentidos y su sensibilidad perceptiva”, reza el primero de los objetivos la declaración corporativa de la Bienal. Con objeto meramente informativo para el espectador señalaremos que Miguel Ángel Carnicero, Ángela de la Cruz, David Escalona, y Luis Pérez-Minguez presentan discapacidad física, mientras que Andrés Fernández, Miguel Ángel Hernando y Esther Susana Notario presentan discapacidad intelectual. Carme Ollé, Rafael Sanz Lobato y Luis Vioque son fotógrafos que cuentan con alguna discapacidad visual, al igual que la artista textil Sagra Ibáñez. Patricia Allende, David Hockney y Jesús Placencia presentan discapacidad auditiva. Con un largo proceso de deterioro visual, Pello Azketa es un pintor ya definitivamente ciego, como lo es Busser Howell desde su adolescencia. Sebastián Ferreira y Ramón Losa son enfermos mentales.

serves to evoke the homeland or to fall into a daydream of distant places when journeys were much more costly and exclusive than nowadays. And if the painting in the Renaissance could be identified as a sort of window³, nothing more natural than the window opening peeping outside to open the house to somehow significant urban or rural views.

To track the presence of both natural and urban landscape in today's arts means to do it also of the conditions in which modern man faces the world. A detailed study on landscape issues in contemporary visual arts cannot be tackled in this presentation, as it would have to take up a monographic research of colossal dimensions, given its widespread promotion. However, the selection of works presented to the viewer, which are significant from a broad range of disciplines of contemporary art, does allow the introduction of at least two reasons that let us begin to unravel why landscape occupies the present to the artists with such a great determination. The first one allows us to speculate that in the daydreams of nature undertaken by many of the contemporary artists there is a melancholic and nostalgic halo or the verification that every landscape is perhaps irreparably marked by man nowadays. The second one, addressed to urban areas, lies in the awareness that the city is presented, most of the time, as an inaccessible horizon, ungovernable, as a territory of injustices that oppresses its victims.

Against progress

The nostalgic feeling that has been mentioned is transmitted in a well nourished list of the works displayed in the exhibition, allowing us to understand the consciousness of our socio-economic stage as disastrous. Ours is, therefore, most of the time, at the opposite end of the yearning for progress fed a century ago by Futurism, the most belligerent of the first artistic avant-garde movements. That is why Futurists

3 The Renaissance architect, artist and writer Leon Battista Alberti identified the window idea with the one of painting in his theoretical work, being popularly accepted since then. Such is the passage in which he explains his pictorial actions to his readers: "first, I draw a quadrangle of straight angles on the surface to paint, as large as I please, which I use as an open window from which the story can be seen, and I determine how big in the painting I want the men to be". ALBERTI, Leon Battista: *Sobre la Pintura* (About painting). Tr. Joaquim Dols Rusiñol. Valencia, Fernando Torres, 1976, p. 105.

despised the genre of landscape as a traditional, ancient, outdated, old-fashioned matter, compared to the enthusiastic embrace of the capabilities of machines development⁴. However, afterwards, and increasingly, many artists have reflected on the consequences of this same progress in landscape itself. And they have done it in a condemnatory way.

Perhaps the most eloquent images of this reflection to be found in the world are in a couple of photographs taken by **Lu Guang** 卢广 (Zhejiang, China, 1961) and as part of an extensive project regarding pollution in China with which he received the W. Eugene Smith⁵ award. Lu Guang is exceptional for a combination of two key factors that his work offers: a sublime and sensitive documentary work and a remarkable artistic diction. The two photographs selected for this exhibition share a common composition, with a very high horizon line occupied by factories and four fifths engaged in the capture of a territory, a river in the first case, some fields in the second, in which we can see the costly consequences of the extraordinarily marked process of industrialization taking place in China⁶ today, but which is oppressing global geography indelibly in one way or another. The first one, captured on July 26, 2005 in Wuhaí's chemical plant in the Industrial Park of Lasengimao, documents the dumping of sewage into the Yellow River in an atmosphere that also overwhelms, in its upper end, by the heaviness of the smoke and the flying dust covering the sky. The second one, taken on June 25, 2009 in the Industrial Park Tzuhu (Mann Shan)

4 The contempt of nature is equal to violence. Filippo Tommaso Marinetti, in his «First Political Manifesto» (Primer Manifiesto Político) (1909), invited youth to a "fight to the death" which lead to an Italy "free of mummies and innocent of any pacifist knavery". Cfr. GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco and MARCHÁN FIZ, Simón (ed.): *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945* (Writings of Avant-garde Art, 1900/1945). Madrid, Istmo, 1999, p. 141. In the «Second Political Manifesto» (Segundo Manifiesto Político) (1911), Marinetti portrays futurists as lovers of "danger and violence, patriotism and war, the only hygiene for the world" (*ibid.*).

5 The official name of the award is W. Eugene Smith Grant in Humanistic Photography. Lu Guang also has another prestigious award, the World Press Photo, which he was awarded in 2004.

6 As our photographer confesses, "lately, my work focuses on the problems with natural resources in China, and particularly with coal mines in Shanxi, Inner Mongolia and Shinjiang. Each Chinese province is competing to get the growth of its Gross Domestic Product, digging coal mines excessively, building power plants and reservoirs and destroying mountains and lands, which has led to a serious environmental degradation in the region. The rate of exploitation of coal mines is ten times greater than that experienced prior to 2005, the quantity taken out during the previous thirty years did not reach the one of these three last years. With this rate of exploitation, China mines will be exhausted in too little time". Email communication with the author. We sincerely thank the work of translation provided by Wu, Kan Chuan (Gao Magee Gallery, Madrid).

cuadro, como objeto mueble, el paisaje sirve para evocar la tierra natal o para abandonarse a la ensoñación de espacios lejanos cuando los viajes resultaban mucho más gravosos y exclusivos que en la actualidad. Y si el cuadro pudo ya en el Renacimiento ser identificado como una suerte de ventana³, nada más natural que el vano se asomara al exterior para abrir la casa a unas vistas urbanas o rurales de algún modo significativas.

Rastrear la presencia del paisaje tanto natural como urbano en las artes del presente supone, del mismo modo, hacerlo de las condiciones en las que el hombre de hoy se enfrenta al mundo. No es posible abordar en esta presentación un estudio pormenorizado sobre la temática paisajística en las artes plásticas y visuales contemporáneas, lo que habría de ocupar un estudio monográfico de dimensiones descomunales, habida cuenta lo extendido de su cultivo. Sin embargo, la selección de las obras que presentamos al espectador, y que resultan significativas de un amplio espectro de disciplinas de la creación contemporánea, sí permite introducir al menos dos motivos argumentales que permiten comenzar a desentrañar por qué el paisaje ocupa a los artistas el presente con tanta contumacia. El primero de ellos permite aventurar que en las ensoñaciones de la naturaleza acometidas por gran parte de los artistas contemporáneos se observa un halo melancólico y nostálgico o bien la constatación de que hoy todo paisaje está marcado acaso irreparablemente por el hombre. El segundo, dirigido al ámbito urbano, estriba en la conciencia de que la ciudad se presenta, las más de las veces, como un horizonte inaccesible, ingobernable, como un territorio de sinrazones que oprime a sus víctimas.

Contra el progreso

El sentir nostálgico al que se ha aludido se transmite en una muy nutrida nómina de las obras exhibidas en la exposición, lo que permite comprender la conciencia de nuestro estadio

3 El arquitecto, artista y tratadista renacentista Leon Battista Alberti identificó en su obra teórica la idea de ventana con la de pintura, siendo desde entonces aceptada popularmente. Así ocurre en el pasaje en el que explica al lector su proceder pictórico: "lo primero, dibujo en la superficie a pintar un cuadrángulo de ángulos rectos, grande cuanto me place, que me sirve de ventana abierta desde la cual se ve la historia, y determino cuán grandes quiero que sean los hombres en la pintura". ALBERTI, Leon Battista: *Sobre la pintura*. Tr. de Joaquim Dols Rusiñol. Valencia, Fernando Torres, 1976, p. 105

socioeconómico como calamitoso. La nuestra se sitúa, por ello, las más de las veces, en el extremo opuesto de las ansias de progreso alimentadas hace ahora cien años por el Futurismo, la más beligerante de las primeras vanguardias artísticas. Es por ello que los futuristas despreciaron el género del paisaje como un asunto tradicional, vetusto, caduco, anticuado, frente al abrazo entusiasta de las capacidades del desarrollo de las máquinas⁴. Sin embargo, con posterioridad, y de modo creciente, muchos creadores han reflexionado sobre las consecuencias de este mismo progreso en el propio paisaje. Y lo han hecho de modo condenatorio.

Quizá de entre las más elocuentes imágenes de esta reflexión que puedan hallarse en el mundo se encuentre una pareja de fotografías tomadas por **Lu Guang** 卢广 (Zhejiang, China, 1961) y que forman parte de un extenso proyecto sobre la contaminación en China que le ha hecho beneficiario del premio W. Eugene Smith⁵. Lu Guang es excepcional por la conjunción que ofrece su trabajo de dos factores decisivos: una excelsa y sensible labor documentalista y una notable dicción artística. Las dos fotografías seleccionadas para la presente exposición comparten una misma composición, con una línea de horizonte muy alta ocupada por fábricas y cuatro quintas partes dedicadas a la captura de un territorio, un río en el primer caso, unos campos de cultivo en el segundo, en el que son manifiestas las consecuencias gravosas del extraordinariamente acusado proceso de industrialización que tiene lugar en la actualidad en China⁶, pero que de un modo u otro está gravando indeleblemente la geografía global.

4 El desprecio de la naturaleza es parejo a la violencia. Filippo Tommaso Marinetti, en su «Primer Manifiesto Político» (1909) invitaba a la juventud a una "lucha sin cuartel" que condujera a una Italia "libre de momias e inocente de toda bellaquería pacifista". Cfr. GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHÁN FIZ, Simón (eds.): *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Madrid, Istmo, 1999, p. 141. En el «Segundo Manifiesto Político» (1911), Marinetti retrata a los futuristas como amantes del "peligro y la violencia, el patriotismo y la guerra, única higiene para el mundo" (*ibid.*).

5 El nombre oficial del galardón es W. Eugene Smith Grant in Humanistic Photography. Lu Guang cuenta, asimismo, con otro prestigioso galardón, el World Press Photo, que le fue concedido en 2004.

6 Como confiesa nuestro fotógrafo, "últimamente mi trabajo se centra en los problemas con los recursos naturales en China, y en especial, con las minas de carbón en Shanxi, Mongolia Interior y Shinjang. Cada provincia china está compitiendo para conseguir el crecimiento de su Producto Interior Bruto, excavando las minas de carbón de manera excesiva, construyendo plantas eléctricas y embalses y destruyendo montañas y tierras, lo que ha provocado una grave degradación ambiental en la región. La velocidad de la explotación de las minas de carbón es diez veces mayor a la experimentada con anterioridad a 2005, la cantidad extraída durante los treinta años anteriores no llegó a la de estos tres años. Con este ritmo de explotación, las minas de China se agotarán en muy poco tiempo". Comunicación por correo electrónico con el autor. Agradecemos muy sinceramente la labor de traducción brindada por Wu, Kan Chuan (Gao Magee Gallery, Madrid).

shows the dumping of sewage from more than ten chemical factories in the nearby fields, definitely barren as a result of pollution.

Landscape has suffered the consequences of a kind of traumatic development or of a poorly managed Pharaonic ambition, if not fed by corruption. In Spain we know a lot about it, and particularly about the latter. Therefore, a further consideration about the questioning of progress is present in the work of two Spanish artists from two different generations but both sensitive to the disastrous situation affecting an economy embarrassingly influenced by a spectacular and finally vacuous developmentalism. A very lucid glance, and not exempt from a certain humor, towards this serious problem is found in the work of **Pepe Buitrago** (Tomelloso, Ciudad Real, 1954), who first presents the photograph of a building that is part of an airport complex in La Mancha which has been shelved after having been a very costly investment. Buitrago has replaced the billboard located on the left-hand side of the photograph by a hologram that represents a field, but whose furrows are formed through the titles of the chapters of the Cervantine *Quixote*. A literary reference to the same geographical area of concern to the artist, and where he comes from.

Similarly, **Augustín Serisuelo** (Betxí, Castellón, 1981) shows in *Umbral posindustrial (Postindustrial threshold)* the dilapidated premises previously serving a tile factory in an industrial estate, close to the town where he lives. After a period of economic prosperity experienced in Spain, inflated by a housing market bubble of a still indiscernible magnitude, the tile factories, and other industries related to the building industry have suffered a significant drop in the business, in one way or another, if not their elimination. An abandonment that Serisuelo testifies through his camera, and whose images, digitally printed on planks, serve to make constructions, supported by wooden pine slats, in a sort of altarpieces on which the existence of visual break points emphasize the ruinous character of their photographed models. It is about areas that were formerly active and which abandonment covers with debris an already waste land, except perhaps for the play of children or adolescents halfway

between danger and secrecy.

Compared to urban views or developmental or industrial unsuccessful projects⁷, we can appreciate a photographic view of a rural site of a remarkable quality such as the nostalgia that comes from it. This image, taken in 1976 by **Cristina Garcia Rodero** (Puertollano, Ciudad Real, 1949), who has dealt with several intensive ethnographic projects, first of all in the interior of Spain and later in numerous locations around the world, presents a view of a rural location, Maderuelo (Segovia)⁸, a town to which she used to go with her fellow painters in the summer. The photograph was taken at a time of transition from the pictorial practice (painting was the first artistic language in which she was educated) to the photographic one, which she would develop exclusively thereafter. Silhouetted against the light of heaven, the strength of the sunlight falling vertically abounds in its silence and in a majestic character, poignantly distant.

A large number of contemporary artists from all sorts of disciplines and languages have been devoted to the representation of uninhabited and majestic landscapes, as a claim of spaces for comfort in a deafening and dirty world like ours. The work of two artists in the exhibition deal with it in a very different way: **Luis Vioque** and Domingos Loureiro. *Luis Vioque* (Madrid, 1966) is the author of a series entitled *Oceans of sand (Océanos de arena)* composed of a total of thirty-six photographs, all of them taken with an analogical film camera, but for the first time in the history of Vioque, printed digitally. The series consists entirely of black and white images of the dunes of Maspalomas, situated at the southern end of Grand Canary island, which were taken in short stays both

7 Which treatment we did not want to close without mentioning a still unpublished series of Juan Margolles (Mar del Plata, Argentina, 1975) and which constitutes, with its six images taken and processed in 2010, one of the most outstanding contributions of this subject matter in the last photographic art through the overwhelming quality of some digital works titled *Casino's subprime* which collect views of some abandoned infrastructures in their process of construction, situated in the province of Valencia. The particular sensitivity and light treatment of these photographs make the viewer to interpret the evidence of these panoramic photos, endowed with a fascinating sharpness, as a kind of an apocalyptic deserted spot denouncing the ambition of man, whose presence is only reported by the foolish scars he has inflicted on natural areas.

8 The town is famous for its Romanesque paintings from the head of a chapel, that of Vera Cruz, which were moved to the Prado Museum in the middle of last century.

La primera de ellas, capturada el 26 de julio de 2005 en la planta química de Wuhai, en el Parque Industrial de Lasengimao, documenta el vertido de aguas residuales al Río Amarillo en una atmósfera que sobrecoge, asimismo, en su término superior por la pesantez del humo y el vuelo del polvo que cubre el cielo. La segunda de ellas, tomada el 25 de junio de 2009 en el Parque Industrial Tzuhu (Mann Shan), muestra los vertidos de las aguas residuales de más de diez fábricas químicas en los campos de cultivo próximos, definitivamente yermos como consecuencia de la contaminación.

El paisaje ha sufrido las consecuencias de un desarrollo de tintes traumáticos o bien de una faraónica ambición mal gestionada, cuando no alimentada por la corrupción. En España sabemos mucho de ello, y en particular, de lo segundo. Y así, una nueva consideración en torno al cuestionamiento del progreso está presente en la obra de dos artistas españoles de dos generaciones diferentes pero igualmente sensibles a la calamitosa situación que afecta a una economía embarazosamente afectada por un desarrollismo espectacular y finalmente vacuo. Una mirada muy lúcida, y no exenta de cierto humor, hacia este gravísimo problema se encuentra en la obra de **Pepe Buitrago** (Tomelloso, Ciudad Real, 1954), quien presenta por vez primera la fotografía de un edificio que forma parte de un complejo aeroportuario en La Mancha que ha sido aparcado después de haber supuesto una gravosísima inversión. Buitrago ha sustituido el cartel publicitario situado en el término izquierdo de la fotografía por una holografía que representa un campo, pero cuyos surcos están conformados a través de los títulos de los capítulos de *El Quijote* cervantino. Una referencia literaria a la misma zona geográfica de la que se ocupa el artista, y de la que él mismo procede.

Del mismo modo, **Agustín Serisuelo** (Betxí, Castellón, 1981) muestra en *Umbral posindustrial* el estado ruinoso de unas naves anteriormente al servicio de una fábrica azulejera en un polígono industrial, próximo a la localidad en la que reside. Después de un periodo de bonanza económica experimentado en España, inflada por una burbuja inmobiliaria de una magnitud aún indiscernible, las azulejeras, como otras industrias relacionadas de un modo otro con la construcción, han sufrido un notable descenso de su actividad, cuando

no su desaparición. Un abandono que Serisuelo testimonia mediante su cámara fotográfica, y cuyas imágenes, impresas digitalmente sobre tablas, le sirven para realizar construcciones, sustentadas por listones de madera de pino, en una suerte de retablos en los que la existencia de rupturas visuales enfatiza el carácter ruinoso de sus modelos fotografiados. Se trata de espacios otrora activos y cuyo abandono mina de escombros un terreno ya yermo, salvo, acaso, para el juego de niños o de adolescentes a medio camino entre el peligro y la clandestinidad.

Frente a las vistas urbanas o los proyectos desarrollistas o industriales fracasados⁷, comparece una vista fotográfica de una localidad rural de una calidad tan notable como lo resulta la nostalgia que emana de ella. Esta imagen, tomada en 1976 por **Cristina García Rodero** (Puertollano, Ciudad Real, 1949), quien se ha ocupado de manera intensiva de diversos proyectos etnográficos, en primer lugar en el interior de España y posteriormente en numerosas localizaciones del mundo, presenta una vista de una localización rural, Maderuelo (Segovia)⁸, una localidad a la que acudía junto a sus compañeros pintores durante los veranos. La fotografía está tomada en una época de transición entre la práctica pictórica (la pintura fue el primer lenguaje artístico en el que se educó) y la fotográfica, que cultivaría en exclusiva con posterioridad. Recortado contra la luz del cielo, la solidez de la luz solar cayendo en vertical abunda en su silencio y en un carácter majestuoso, punzantemente distante.

Un amplio número de artistas contemporáneos de toda suerte de disciplinas y lenguajes se ha consagrado a la representación de paisajes deshabitados y majestuosos, como una reclamación de espacios para el consuelo en un mundo ensordecedor y ensuciado como el nuestro.

7 Cuyo tratamiento no queremos cerrar sin destacar una serie aún inédita de Juan Margolles (Mar del Plata, Argentina, 1975) y que constituye, con sus seis imágenes tomadas y procesadas en 2010, una de las aportaciones más sobresalientes de esta temática en el arte fotográfico último por la sobrecogedora calidad de unas obras digitales tituladas *Casino's subprime* que recogen panorámicas de unas infraestructuras abandonadas en su proceso de construcción, sitas en la provincia de Valencia. La particular sensibilidad y tratamiento lumínico de estas fotografías hacen interpretar a quien visiona las pruebas de estas panorámicas dotadas de una fascinante nitidez como una suerte de apocalíptico despoblado que denuncia la ambición desmedida del hombre, de cuya presencia sólo informan las cicatrices insensatas que ha infligido en el espacio natural.

8 La localidad es célebre por las pinturas románicas de la cabecera de una ermita que se encuentra en ella, la de la Vera Cruz, que fueron trasladadas al Museo Nacional del Prado a mediados del pasado siglo.

in the winter of 2007 and late spring of 2008. The biggest goodness of the images that make *Oceans of sand* is located in the exciting and hypnotic tonal palette offered. It can be said that, almost in an abyss, they have proceeded to a pictorial practice. In Vioque's works, this characteristic is identified for having achieved effects similar to those of watercolor (like in the dunes features that are cut vertically in the first term of some of these photographs), or of charcoal, as it happens with the grains of sand that the wind blows away from the outer layer of some of these dunes. Although peaceful skies predominate, images are silhouetted against a stormy sky (and particularly in the prodigious photography that opens the series, entitled *Duna 1* (Dune 1)), they reach a passionate depth. The images gathered here, in which the eye ventures through the dunes without recognizing or sensing the presence of any figure are, by their own uncertainty, and to get us closer to a territory so beautifully marked by instability, and despite their modesty, among the most suggestive landscape genre pictures made in recent years in Spain.

For his part, the most significant work of **Domingos Loureiro** (Valongo, Portugal, 1977), and from which *Procuro manter-me fiel a ti* (I try to be faithful to you, 2012, MDF, 200 x 400 cm), is a magnificent example, consists of getting a piece of wood, a timber of industrial production (the conglomerate MDF) which surface is smooth and neutral. Then Loureiro produces a drawing whose lines he will then pierce with a gouge. Thus, *las pinturas* (the paintings) (that is how he has referred to these works which share some characteristics with the arts of engraving and sculpture) of Loureiro seem to constitute in the plates of the engravings, as the matrices crossed by the artist, to set a composition that, covered with ink, will leave its stamp on a paper laid on it for such purpose. The figurative motifs of all these works present a privileged matter: the landscape. All these works by Loureiro are covered with the same chromatic tonality and without any tonal changes. Loureiro draws light and sculpts shade. His works can be also interpreted as a great artistic achievement of a paradoxical visual poetry. The trees, the favorite object of Loureiro's representation, are shown in wood, which is extracted from the trees, which must be

felled for it. And so, again, the presence of grief becomes oblique in the work of this wonderful artist.

There is a postulate facing human ambition unequivocally. And, therefore, it becomes a meridian antagonism to the ubiquitous idea of progress. It is about the vindication of a sublime landscape, transcendent. If in the history of art this search has, as one of its most marked circumstance, the Nordic Romantic school of painting, the fact is that in the past century this same transcendentalist breath of air was claimed as a kind of origin of the abstract expressionism, like the influential essay published in 1975 Robert Rosenblum testifies, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*⁹. A publication that opposed to the mere aestheticism (diagnosed in the vanguard of Paris) an attempt to find new paths for the justification of artistic modes¹⁰. It is possible to consider that the Transcendentalism diagnosed by Roseblum, among some active painters in the United States after the Second World War, has been embraced in the present by a group of artists of all kinds of disciplines and languages throughout the world. What may be interpreted as a confession of man's thirst for an unfortunately and forever stained purity.

Kim Joowon 김주원 (Ulsan, South Korea, 1977) has devoted an extraordinary series entitled with the English adjective *White* to the snowy landscapes. Kim photographs landscapes of his country in the winters that have occurred since 2009¹¹. At first he seemed to be interested in photographing artifacts or snowy human creations, as buried by time and abandonment, which expressed the finality of human intervention in nature, an illuminating representation of the vanity of human achievement. The series, still ongoing, includes uninhabited landscapes endowed with a shaded halo (in fact, they have been taken with a slow shutter speed while the snow fell) and they could be interpreted as a claiming of a nature which traces have been erased by an

9 The subtitle, *Friedrich to Rothko*, makes this demand explicit, placing two artists as the initial and final margins of his essay: Caspar David Friedrich and Mark Rothko.

10 Although one should not forget that the essay is also a milestone for the affirmation of an American national character free or victorious of European debts.

11 Upon the presentation in 2010 of the results of the series so far the book *Kim Joowon, WHITE* (Seoul, Bom Gallery, 2010) was published with a total of 59 reproductions.

De modo muy diferente se ocupan de ello la obra de dos creadores presentes en la exposición: Luis Vioque y Domingos Loureiro. **Luis Vioque** (Madrid, 1966) es autor de una serie titulada *Océanos de arena* compuesta por un total de treinta y seis fotografías, todas ellas tomadas con cámara analógica, pero, por vez primera en la trayectoria de Vioque, impresas digitalmente. La serie está formada íntegramente por imágenes en blanco y negro de las Dunas de Maspalomas, situadas en el extremo meridional de la isla de Gran Canaria, que fueron tomadas en sendas estancias breves en el invierno de 2007 y la primavera tardía de 2008. La mayor bondad de las imágenes que componen *Océanos de arena* se encuentra en la apasionante e hipnótica paleta tonal que ofrecen. Puede decirse que, casi en abismo, han procedido a una práctica pictorialista. En las obras de Vioque esta característica se identifica por haber logrado efectos próximos a los de la acuarela (como en los accidentes de las dunas que se recortan verticalmente en el primer término de algunas de estas fotografías), o los del carboncillo, como ocurre con los granos de arena que el viento arranca de la capa más superficial de algunas de estas dunas. Aunque predominan los cielos apacibles, las imágenes se recortan contra un cielo tormentoso (y muy en particular en la fotografía prodigiosa que abre la serie, la titulada *Duna 1*), alcanzan una apasionante profundidad. Las imágenes aquí reunidas, en las que el ojo se aventura por las dunas sin reconocer o advertir la presencia de figura alguna, se encuentran, por su propia indefinición, y por acercarnos a un territorio tan bellamente marcado por la inestabilidad, y pese a su modestia, entre las más sugestivas fotografías de género paisajístico realizadas en los últimos años en España.

Por su parte, el trabajo más significativo de **Domingos Loureiro** (Valongo, Portugal, 1977), y del que *Procura manter-me fiel a ti* (Intento serte fiel, 2012, MDF, 200 x 400 cm), constituye un magnífico ejemplo, consiste en tomar una plancha de madera, una madera de producción industrial (el conglomerado MDF) cuya superficie es lisa y neutra. A continuación, Loureiro elabora un dibujo cuyos trazos horadará posteriormente con una gubia. De este modo, las *pinturas* (así se ha referido a estas obras que comparten algunas características con las artes de la estampa y de la

escultura) de Loureiro parecen constituirse en las planchas de los grabados, como las matrices surcadas por el artista, hasta configurar una trama que, cubierta de tinta, dejará su impronta en un papel colocado sobre ella a tal efecto. Los motivos figurativos del conjunto de estas obras presentan un asunto privilegiado: el paisaje. Todas estas obras de Loureiro se cubren de una misma tonalidad cromática brillante y sin variaciones tonales. Loureiro dibuja la luz y esculpe la sombra. Sus obras pueden ser, asimismo, interpretadas como un magnífico logro artístico de una poesía visual paradójica. Los árboles, objeto predilecto de la representación de Loureiro, son mostrados en madera, madera que se extrae de los árboles, que para ello, han de ser talados. Y así, nuevamente, la presencia del duelo, se hace oblicua en la obra de este magnífico artista.

Existe un postulado que se enfrenta de manera inequívoca a la ambición humana. Y, por ello, se constituye en un antagonismo meridiano a la ubicua idea de progreso. Se trata de la vindicación de un paisaje sublime, trascendente. Si en la historia del arte esta búsqueda cuenta, como uno de sus episodios más señalados, con la escuela pictórica romántica nórdica, no es menos cierto que en el pasado siglo este mismo hálito trascendentalista fue reivindicado como una suerte de origen del expresionismo abstracto, como testimonio el influyente ensayo de Robert Rosenblum publicado en 1975, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*⁹. Una publicación que oponía al mero esteticismo (diagnosticado en las vanguardias de París) un intento por abrir nuevos caminos a la justificación de los modos artísticos¹⁰. Es posible considerar que el trascendentalismo diagnosticado por Rosenblum entre algunos pintores activos en los Estados Unidos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, ha sido abrazado en el presente por una pléyade de creadores de toda suerte de disciplinas y lenguajes a lo largo de todo el mundo. Lo que puede ser interpretado como una confesión de la sed del hombre de una pureza mancillada, aciagamente, ya para siempre.

9 El subtítulo, *Friedrich to Rothko*, hace explícita esta reivindicación situando a dos creadores como los márgenes inicial y final de su ensayo: Caspar David Friedrich y Mark Rothko.

10 Aunque no debería olvidarse que el ensayo es, asimismo, un hito en el camino de la afirmación de una idiosincrasia nacional estadounidense exenta o vencedora de débitos europeos.

abusive human action. Among his recent accomplishments there are some dreamy works which are reduced to the representation of a landscape with few elements and almost fully monochromatic, forcing the eye to discover the present motifs in photographs with an outstanding lyrical depth.

Although it seems obvious, it should perhaps be remembered that landscape painting, apart from a small percentage of exceptions, is not an immediate experience, but a reconstruction or an evocation rather than a manifestation painted from life, that is to say, painted at the time and place that its experience occurs. This is particularly evident in the work of painters who definitely cannot see any landscape or whose visual experience has a severe disability, which requires the painter to turn to the memory of what he has been able to see in the past and, not to a lesser extent, to fantasy. Pello Azketa and Busser Howell's paintings are two illustrative examples of these procedures. The work exposed by **Pello Azketa** (Pamplona, 1949), *Niebla en el valle* (Fog in the Valley) (2007) is one of the last pictures he painted before finally losing his sight, a gradual process that has followed him since the beginning of his career. Compositionally, the work offers one of the most significant resources from Azketa's work: a very clear succession of planes¹², from foreground to distant mountains that mark the horizon line and a sky with degraded tones. In the lower left term we can see a plain house which roof in cyma reminds us to the Eastern constructive solutions, indicating that the work has been fed by the memories of his travels to Southeast Asia. As far as **Busser Howell** (Ohio, USA, 1946) is concerned, he completes a painting which is halfway between abstraction and figuration. With a square format and considerably divided into three equal horizontal records, his geometry answers with a succession of not entirely symmetrical nor monochrome layers, despite its small color palette, and which registration, the green, precisely entitles his work. The pigments, arranged thickly, allow the artist to know the development of his activity by touching, as he cannot do it by sight. The geometric structures that fill his compositions, as it is in this case, may

12 A solution that has also taken in the three-dimensional structures he has made after becoming fully blind and which gets on well with the comprehensive possibilities of space and of textures by touch.

be interpreted as allusions to natural motifs, such as different extensions of water or grain.

And the thing is that landscape is a redoubt for fantasy, as it happens in the works of Barceló or Notario. **Miquel Barceló** (Felanitx, Mallorca, 1957) offers in *Déjeuner sur l'herbe II* (Breakfast on the grass II, 1988) one of his large landscapes (specifically of 206 x 330 cm) between the lunar or the abyssal, possible but unknown landscapes, painted when he was thirty one, when Barceló had achieved a phenomenal commercial and institutional success, as demonstrated by the fact that he had received two years before a precocious National Prize of Visual Arts awarded by the Ministry of Culture¹³. **Esther Susana Notario** (Madrid, 1976), with intellectual disabilities and being a disciple of the architect Sofía Quiroga¹⁴, achieved in two wash drawings on paper of small size, both from 2011, certainly bright results despite its modesty. It is about two landscape fantasies in which the pleasurable experience of its own execution is evident.

What why where when how I and *What why where when how II* by **Jesús Placencia** (Melilla, 1964) form a diptych made of graphite on paper. The works that comprise it, practically identical, constitute the negative of each other. Both are the evolution of an extensive project in which Placencia, by repeating a verse or a word of poetry by T. S. Eliot, and specifically his *Four Quartets*, to which translation into Spanish Placencia devoted an intense work himself, manages to create natural and landscape elements¹⁵. This time, it is appropriate to establish a relationship with one of the most recurrent centers of contemplation before landscape, the moon (and its negative image, the sun). A sort of mirror before

13 Francisco Calvo Serraller, wrote in 1988, the year of the execution of the painting selected for this exhibition, that "Barceló emblematically embodied the mentality and attitude of the new artist model that was being forged in the Spain of democracy, relaxed, cosmopolitan, well informed and extremely dynamic". CALVO SERRALLER, Francisco: *Del futuro al pasado* (From the future to the past). Madrid, Alianza, 1988, p. 168.

14 In one of the workshops that make up the project CONTODOARTE by the Dalma Foundation

15 All these graphic variations, fourteen in total, sisters of his personal translation of the poems by Eliot, have been published with individual lyrical approaches (not to Eliot, but to Placencia's works inspired on him) by Ada Salas in the volume titled *Ashes to Ashes. Catorce poemas a partir de catorce dibujos a partir de T. S. Eliot* (Ashes to Ashes. Fourteen poems from fourteen drawings from T. S. Eliot). Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 2010.

Kim Joowon 김주원 (Ulsan, Corea del Sur, 1977) ha dedicado una extraordinaria serie titulada con el adjetivo inglés *White* (Blanco) a los paisajes nevados. Kim fotografía paisajes de su país en los inviernos que se han sucedido desde 2009¹¹. En un primer momento parecía interesado en fotografiar artefactos o creaciones humanas cubiertas de nieve, como sepultadas por el tiempo y el abandono, lo que manifestaba la rotundidad de la intervención del hombre en la naturaleza, una iluminadora representación de la vanidad de los logros humanos. La serie, aún en curso, recoge paisajes deshabitados y dotados de una aureola difuminada (no en vano han sido tomadas con una baja velocidad de obturación mientras caía la nieve) y que podrían ser interpretadas como una reivindicación de una naturaleza de la que han sido borradas las huellas de una abusiva acción humana. Entre sus últimos logros se encuentran obras ensoñadoras que se reducen a la representación de un paisaje con escasos elementos en una monocromía casi íntegra, que obliga a la mirada a descubrir los motivos presentes en unas fotografías de una hondura lírica sobresaliente.

Aunque parezca una obviedad, conviene tal vez recordar que la pintura de paisaje, salvo en un porcentaje menor de excepciones, no es una experiencia inmediata, sino una reconstrucción o una evocación antes que una manifestación pintada al natural, es decir en el momento y el lugar en el que se produce su experiencia. Ello es particularmente evidente en la obra de pintores que ya no pueden ver definitivamente paisaje alguno o cuya experiencia visual presenta una severa discapacidad, lo que obliga al pintor a recurrir al recuerdo de lo que ha podido ver en el pasado y, en no menor medida, a la fantasía. Las pinturas de Pello Azketa y Busser Howell constituyen dos ilustrativos ejemplos de estos procedimientos. La obra expuesta de **Pello Azketa** (Pamplona, 1949), *Niebla en el valle* (2007) constituye uno de los últimos cuadros que pintó antes de perder definitivamente la visión, un proceso gradual que le ha acompañado desde el comienzo de su trayectoria artística. Compositivamente, la obra ofrece uno de los recursos más significativos del trabajo de Azketa:

11 Con ocasión de la presentación en 2010 de los resultados hasta entonces de la serie se publicó el libro *Kim Joowon, WHITE* (Seúl, Bom Gallery, 2010) con un total de 59 reproducciones.

una sucesión muy evidente de planos¹², desde un primer plano hasta unas lejanas montañas que marcan la línea de horizonte y un cielo de tonalidades degradadas. En el término inferior izquierdo se reconoce una vivienda de planos muy sencillos y cuya cubierta en gola recuerda a la presente en las soluciones constructivas orientales, lo que indica que la obra ha podido alimentarse de los recuerdos de sus viajes al Sudeste Asiático. Por su parte, **Busser Howell** (Ohio, Estados Unidos, 1946) concluye una pintura a medio camino entre la abstracción y la figuración. Con un formato cuadrado y dividida sensiblemente en tres registros horizontales de iguales dimensiones, contesta su geometría con una sucesión de capas no enteramente simétricas ni monocromas, pese a lo reducido de su paleta cromática, y cuyo registro, el verde, da precisamente título a su obra. Los pigmentos, dispuestos de modo grueso, permiten al pintor conocer a través del tacto el desarrollo de su acción, ya que no puede hacerlo por medio de la visión. Las estructuras geométricas que pueblan sus composiciones pueden, como en este caso, ser interpretadas como alusiones a motivos naturales, tales como diversas extensiones de agua o trigales.

Y es que el paisaje es un reducto para la fantasía, como ocurre en las obras de Barceló o de Notario. **Miquel Barceló** (Felanitx, Mallorca, 1957) ofrece en *Déjeuner sur l'herbe II* (Desayuno sobre la hierba II, 1988) uno de sus paisajes de gran tamaño (concretamente, de 206 x 330 cm) entre lo lunar o lo abisal, paisajes posibles, pero inéditos, pintados a los treinta y un años de edad, cuando Barceló ya había conseguido un fenomenal éxito comercial e institucional, como demuestra el hecho de haber recibido dos años antes un precocísimo Premio Nacional de Artes Plásticas otorgado por el Ministerio de Cultura¹³. **Esther Susana Notario** (Madrid, 1976), con discapacidad intelectual y discípula de la arquitecto Sofía Quiroga¹⁴, alcanza en dos aguadas

12 Una solución que ha asumido, asimismo, en las construcciones tridimensionales que ha confeccionado tras quedar plenamente ciego y que se aviene a las posibilidades comprensivas del espacio y de las texturas a través del tacto.

13 Francisco Calvo Serraller, escribía en 1988, año de ejecución de la pintura seleccionada para la presente exposición que "Barceló encarnaba emblemáticamente la mentalidad y la actitud del nuevo modelo de artista que se estaba fraguando en la España de la democracia, desenfadado, cosmopolita, bien informado y extraordinariamente dinámico". CALVO SERRALLER, Francisco: *Del futuro al pasado*. Madrid, Alianza, 1988, p. 168.

14 En uno de los talleres que componen el proyecto CONTODOARTE de la Fundación Dalma.

which man has interrogated himself, and therefore it is not surprising to find in the title of these works five interrogative pronouns: *what, why, where, when and how*.

Although the most representative work of **Rafael Sanz Lobato** (Seville, 1932) was developed in the field of ethnographic reportage¹⁶, he appears here with two exceptional landscape works. Two black and white photographs, which share a very deep panoramic sense having been taken from two separate vantage points. The photograph *Las Médulas* (that is, The Marrows, in El Bierzo, León province) was taken in 1993 from the Viewpoint of Orellán, during his last trip to the area. It is a unique man-made landscape, being the largest opencast of the Roman Empire, and in particular for the extraction of gold. This picture shares a mysterious and abrupt character with the one that Sanz Lobato took three years before of a hilly profile from the Desert of the Alcarria (Páramo de la Alcarria) (Guadalajara), which provides a joint view of three peaks. From left to right: *La Muela de Alarilla, El Colmillo y el Cerro de Hita* (The Mound of Alarilla, the Fang and the Hill of Hita). The photograph, with an enormous work of preparation from the positive, offers tonal gradations with a lot of parallel and horizontal records resulting in a picture of hypnotic virtues.

A very peculiar way of photographing and exposing landscape is offered by **Faustí Llucià** (Barcelona, 1952). His work entitled *Senderos* (Paths) (2007) consists of four camera obscuras, all of them cubic, of forty centimeters sideways and made in led by the photographer, which have been arranged on separate iron pedestals of smaller size¹⁷. These same boxes that were used to capture images from nature, oriented towards the four cardinal points, have been manipulated, providing them with their own source of lighting for displaying the image captured from life in an exhibition hall, in a sort of magical transportation to the original landscape.

In-Somni takes part of the characteristic subject matter of the photographic practice of **Carme Ollé** (Barcelona, 1950) which involves the capture of images reflected on water, both in natural and urban spaces and that, as she has admitted, in the case where water is turbid, the rugged reflection resembles the characteristics of her vision, affected by a visual impairment. *In-Somni* was taken in 2004 in a location that has fascinated many travelers. It is a tepui, each of the large plateaus with marked vertical walls found in the Great Savannah in Venezuela. So marked that the highest waterfall in the world, known as Angel Falls, is born on the top of one of these tepuis, the Auyantepui (or Devil's Mountain), where this picture is exactly taken.

In the field of installations, the exhibition includes two works that have come with some mimetic desire to their respective landscapes, although they have done it differently and with different materials. **Sagra Ibáñez** (Toledo, 1948), a textile artist, presents a palm grove made of raffia and jute that is up to three meters high, in an installation that could be experienced by the viewer by touch. Also, **David Escalona** (Málaga, 1981) has made a dense composition in paper supported with nylon thread from the vaults of the exhibition space. The combination of both being monochromatic and of the fragility of the paper where figures are silhouetted gives the set a dreamy appearance. This is the development of a new installation of cut out paper and of landscape matters, as the one which occupied his work entitled *El maizal* (The cornfield) in 2005. In addition to the purely aesthetic component, it presents a special component because Escalona has cut out each of the elements that make up the set with his right hand, which dysfunction receives the term "catastrophic".

16 And whose teaching was crucial to the already mentioned García Rodero. We deal very briefly with the question in our essay "Dos maestros del arte fotográfico" (Two masters of the photographic art), in *Cristina García Rodero and Rafael Sanz Lobato*. Madrid Espacio Cultural Cambio de Sentido, 2011, pages 5-6.

17 Of 30 x 30 x 20 cm. The set reaches a two metres sideways square on the ground.

sobre papel de pequeñas dimensiones, ambas de 2011, resultados ciertamente brillantes pese a su modestia. Se trata de dos fantasías paisajísticas en las que resulta patente la experiencia placentera de su propia ejecución.

What why where when how I y *What why where when how II* de **Jesús Placencia** (Melilla, 1964) forman un díptico confeccionado en grafito sobre papel. Las obras que lo componen, prácticamente idénticas, se constituyen en negativo la una de la otra. Ambas constituyen la evolución de un extenso proyecto en el que Placencia, a fuerza de repetir un verso o una palabra de los poemarios de T. S. Eliot, y concretamente de sus *Four Quartets* (Cuatro Cuartetos), a cuya traducción al español el propio Placencia dedicó *motu proprio* un intenso trabajo, consigue crear elementos naturales y paisajísticos¹⁵. En esta ocasión, resulta apropiado establecer una vinculación con uno de los centros más recurrentes de la contemplación ante el paisaje, la luna (y su negativo, el sol). Una suerte de espejo ante el que el hombre se ha interrogado, y por ello no resulta extraño encontrar en el título de estas obras cinco pronombres interrogativos: *qué, por qué, dónde, cuándo y cómo*, en su traducción española.

Pese a que la obra más representativa de **Rafael Sanz Lobato** (Sevilla, 1932) se ha desarrollado en el ámbito del reportaje de carácter etnográfico¹⁶, comparece aquí con dos obras paisajísticas excepcionales. Dos fotografías en blanco y negro, que comparten un muy profundo sentido panorámico al haber sido tomadas desde sendos miradores. La fotografía de Las Médulas (en El Bierzo, provincia de León) fue tomada en 1993 desde el Mirador de Orellán, durante su último viaje a la zona. Se trata de un paisaje singular obrado por la mano del hombre, siendo la explotación minera a cielo abierto, y en concreto dedicada a la extracción de oro, de mayores dimensiones del Imperio Romano. Esta fotografía comparte un carácter misterioso y abrupto con la que Sanz Lobato tomara

15 El conjunto de estas variaciones gráficas, catorce en total, hermanas de su traducción personal de los poemarios de Eliot, ha sido publicado con sendas aproximaciones líricas (no a Eliot, sino a las obras de Placencia inspiradas en aquél) de Ada Salas en el volumen titulado *Ashes to Ashes. Catorce poemas a partir de catorce dibujos a partir de T. S. Eliot*. Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 2010.

16 Y cuyo magisterio resultó crucial a la ya referida García Rodero. Nos ocupamos muy sucintamente de la cuestión en nuestro "Dos maestros del arte fotográfico", en *Cristina García Rodero y Rafael Sanz Lobato*. Madrid, Espacio Cultural Cambio de Sentido, 2011, pp. 5-6.

tres años antes de un perfil montañoso desde el Páramo de la Alcarria (Guadalajara) en la que se ofrece una vista conjunta de tres picos. De izquierda a derecha: La Muela de Alarilla, El Colmillo y el Cerro de Hita. La fotografía, con un ingente trabajo de elaboración del positivo, ofrece gradaciones tonales en una miríada de registros paralelos y horizontales que consiguen hacer del resultado una fotografía de virtudes hipnóticas.

Una forma muy peculiar de fotografiar el paisaje y de exponerlo la ofrece **Faustí Llucià** (Barcelona, 1952). Su obra titulada *Senderos* (2007) se compone de cuatro cámaras oscuras, todas ellas cúbicas, de cuarenta centímetros de lado y confeccionadas por el propio fotógrafo en plomo, que han sido dispuestas sobre sendas peanas de hierro de menores dimensiones¹⁷. Las mismas cajas que han servido para captar las imágenes del natural, orientadas hacia los cuatro puntos cardinales han sido manipuladas, dotándolas de una fuente de iluminación propia para mostrar la imagen capturada del natural en una sala de exposiciones, en una suerte de mágico transporte al paisaje original.

In-Somni participa de una temática característica de la práctica fotográfica de **Carne Ollé** (Barcelona, 1950), que consiste en la captura de imágenes reflejadas en el agua, tanto de espacios urbanos como naturales y que, como ha confesado, en el caso en que el agua se muestra turbia, el reflejo accidentado se asemeja a las particularidades de su visión, afectada por una discapacidad visual. *In-Somni* fue tomada en 2004 en una localización que ha fascinado a no pocos viajeros. Se trata de un tepui, cada una de las extensas mesetas de marcadas paredes verticales que se encuentran en la Gran Sabana de Venezuela. Tan marcadas que la cascada más alta del mundo, la conocida como Salto del Ángel, nace en la cima de uno de estos tepuis, el Auyantepui (o Montaña del Diablo), precisamente en el que está tomada la fotografía.

En el campo de las instalaciones, la exposición reúne dos obras que se han acercado con cierto afán mimético a sendos paisajes, si bien ambas lo han hecho de modos y con materiales muy diversos. **Sagra Ibáñez** (Toledo, 1948),

17 De 30 x 30 x 20 cm. El conjunto alcanza sobre el suelo un cuadrado de dos metros de lado.

A complex work of **Rui Algarvio** (Barreiro, Portugal, 1973) can also be described as an installation, entitled *I didn't walk with Richard Long*. This is a set of sixty-three stone fragments that serve as constructive purposes, but that have been thrown away during construction. Each one of them, arranged radially on the ground until the set forms a circle of two and a half meters in diameter, has been painted with a landscape motif. Algarvio, the author of a very intensive reflection on landscape painting, which he opened in 2005 and that he has shown in a recent monographic exhibition in Spain¹⁸, offers a heterodox work at the Biennale that constitutes a reinterpretation of the Land-Art. Since the late sixties, a generation of active artists in the United States proceeds to the development of different projects in natural areas. One of the possibilities offered by this relationship with the landscape has been the intervention in the open space. In parallel, natural elements are placed in the galleries, forming a sort of softening of the postulates of those¹⁹. To put it another way, if the flow of Land-Art is a torrent in the open space, it is a little spring in the art gallery. For example, Richard Long lays out stones forming geometric figures and concentric friezes in privileged spaces of contemporary art. Long is Algarvio's most direct reference (as he mentions in the same title of the work)²⁰, but if Long leaves the stones untouched Algarvio paints them. That is, that he contradicts the apparent austerity and naturalness of the elements of Long, but giving them a pictorial language.

Paloma Navares (Burgos, 1947) presents a set of seven methacrylate tubes provided with interior lighting that allows the contemplation of plant elements, such as flowers and leaves, with a multisensory and atmospheric vocation, being provided with a musical accompaniment consisting of an anonymous Egyptian poem from XII Dynasty, which subject touches the sensibility of the author in a particularly poignant way when repeating a chilling verse at the beginning

18 *Rui Algarvio. Paisajes* (Landscapes). Elche, Mustang Art Gallery, May 18-July 21, 2012.

19 An activity opened with the exhibition held in October 1968 at Dwan Gallery, New York, under the organization of Smithsonian, who appeared, also as an artist, along with Carl Andre, Walter De Maria and Robert Morris.

20 The work of Long that is closer to what Algarvio offers here is entitled *Merrivale Circle* (1994, 57 granite stones, 390 cm diameter) being these stones arranged radially, which set forms a circumference.

of each of its three stanzas: "death is now in my eyes". And also, because of its interactive and sonorous character we have included a work by **José Antonio Orts** (Meliana, Valencia, 1955) which is somewhat an exception to the literal understanding of the theme of the exhibition²¹. As it happens in the set of the best known works by Orts, his pieces are equipped with motion sensors, that are activated to emit sounds by detecting the proximity of a viewer. *Espacio en Do mayor* (Area in C major) (2001) presents six sets of three tubular plastic elements vertically arranged, accompanied by two separate photoconductive cells and speakers.

The sea, seascapes

Although modern man cherishes the illusion of having overcome geographical features and dominated broad forces of nature, the sea, probably by its indomitable nature, continues fascinating the imagination of men. The look at the sea, either from land or from its own bosom can be a source of calm or of admiration for its bottomless character and not a few threats. The fascination that sea inspires takes part of some of the selected works. That's the specialty, for example, of the series entitled *El movimiento inmóvil* (The still movement) by **Patricia Allende** (Madrid, 1954), consisting of a set of seascapes photographed on the Playa del Palmar (Vejer de la Frontera, Cádiz), that in the case of her black and white works, and by her mysterious vocation, they recall the

21 The multisensory nature is particularly expensive, as it is understandable, to the vocation of accessibility to the works of art by the community of persons with disabilities that promotes the ONCE Foundation. As it occurred in the previous edition of the Biennale which offered a magnificent work of Ángel Nuñez (Madrid, 1969) unconnected to the principle defended by that exhibition, the writing, which was respected in the second of his works. In *Seis palabras escritas con LEDs blancos* (Six words written in white LEDs) he developed a tautology, a repetition in the tangible and linguistic sense of the same clause: "six words written in white LEDs" through six LED devices arranged in height, of the six words that form the sentence that gives title to the work. The fascinating interactive video production entitled *Miho*, shows a single plane of the interpretation of a score by Johann Sebastian Bach, particularly the Prelude from *Suite No. 2 for Cello in D minor* (BWV 1008), although the instrument used is not a cello, for which it was composed, but a viola. The audition of the sound recording of the interpretation of Miho, name of the performer, that the artist filmed in the conservatory of the University of Bloomington (Indiana, USA), where Nuñez filmed in a residence, is interrupted and replaced (not the film) when the devices, of the room where it is shown, detect the presence of a spectator. Depending on the degree of distance from it to the screen, the music will be replaced respectively by the sound of the performer's breathing or of the beating of her heart that were recorded specifically during the performance of the score.

artista textil, presenta un palmeral confeccionado con rafia y yute con ejemplares que alcanzan los tres metros de altura, en una instalación susceptible de ser experimentada por el espectador a través del tacto. Asimismo, **David Escalona** (Málaga, 1981) ha confeccionado una densa composición en papel sustentada con hilo de nylon desde las bóvedas del espacio expositivo. La conjunción de su monocromía y de la fragilidad del papel en el que se recortan sus figuras confiere al conjunto una apariencia ensoñadora. Se trata del desarrollo de una nueva instalación de papel recortado y de temática paisajística, como la que le ocupara en 2005 en su obra titulada *El maizal*. Además del puramente estético, la obra presenta un componente especial por cuanto Escalona ha recortado cada uno de los elementos que componen el conjunto con su mano derecha, cuya disfunción recibe el término de “catastrófica”.

Como instalación puede definirse, asimismo, un complejo trabajo de **Rui Algarvio** (Barreiro, Portugal, 1973), titulado *I didn't walk with Richard Long*. Se trata de un conjunto de sesenta y tres fragmentos pétreos que sirven a propósitos constructivos, pero que han sido desechados durante las obras de construcción. Cada uno de ellos, dispuesto radialmente sobre el suelo hasta formar el conjunto un círculo de dos metros y medio de diámetro, ha sido pintado con un motivo paisajístico. Algarvio, autor de una muy intensiva reflexión pictórica sobre el paisaje, que abrió en 2005 y de la que ha dado cuenta una reciente exposición monográfica en España¹⁸, ofrece en la Bienal una obra que constituye una heterodoxa reinterpretación del Land-Art. Desde finales de los sesenta, una generación de artistas activos en Estados Unidos procede a la elaboración de diversos proyectos en espacios naturales. Una de las posibilidades ofrecidas por esta relación con el paisaje ha sido la de la intervención en el espacio natural. Paralelamente, se introducen en las galerías elementos naturales, constituyendo una suerte de lenificación de los postulados de aquellos¹⁹. Por decirlo de algún modo, si el caudal del Land-Art es un torrente en el espacio natural,

18 *Rui Algarvio. Paisajes*. Elche, Mustang Art Gallery, 18 de mayo-21 de julio de 2012.

19 Una actividad inaugurada con la exposición celebrada en octubre de 1968 en Dwan Gallery, Nueva York, bajo la organización de Smithsonian, quien comparecía, asimismo como artista, junto a Carl Andre, Walter de María o Robert Morris.

es el de una fuentecita en la galería de arte. Así, por ejemplo, Richard Long dispone piedras formando figuras geométricas y grecas concéntricas en espacios privilegiados del arte contemporáneo. Long es el referente más directo de Algarvio (como hace manifiesta su mención en el título mismo de la obra)²⁰, pero si Long deja las piedras sin tocar, Algarvio las pinta. Es decir, que contradice las aparentes austeridad y naturalidad de los elementos de Long, pero dotándola de un lenguaje pictórico.

Paloma Navares (Burgos, 1947) presenta un conjunto de siete tubos de metacrilato dotados de iluminación interior que permiten la contemplación de elementos vegetales, tales como flores y hojas, con una vocación atmosférica y plurisensorial, al estar dotado de un acompañamiento sonoro que consiste en un poema egipcio anónimo de la XII Dinastía, cuyo asunto toca de modo particularmente punzante la sensibilidad de su autora al repetir al comienzo de cada una de sus tres estrofas un verso estremecedor: “la muerte está hoy en mis ojos”. Y, asimismo, por su carácter sonoro e interactivo se ha incluido una obra de **José Antonio Orts** (Meliana, Valencia, 1955) que constituye en cierto modo una excepción a la comprensión literal de la temática de la exposición²¹. Como ocurre en el grupo de trabajos más conocidos de Orts, sus piezas están dotadas de sensores de movimiento que, al detectar la cercanía de un espectador, se activan para emitir sonidos. *Espacio en Do mayor* (2001) presenta seis conjuntos de tres elementos tubulares plásticos

20 La obra de Long más próxima a la que aquí ofrece Algarvio es la titulada *Merrivale Circle* (1994, 57 piedras de granito, 390 cm de diámetro) al estar estas piedras dispuestas de modo radial formando su conjunto una circunferencia.

21 El carácter plurisensorial es especialmente caro, como resulta comprensible, a la vocación de accesibilidad a las obras artísticas por parte de la comunidad de las personas con discapacidad que promueve la Fundación ONCE. Como ocurriera en la anterior edición de la Bienal en la que se ofreció una obra magnífica de Ángel Núñez (Madrid, 1969) ajena al principio tutelar de aquella exposición, el de la escritura, que sí respetaba la segunda de sus obras. En *Seis palabras escritas con LEDs blancos* procedía a la elaboración de una tautología, de una reiteración en el sentido tangible y en el lingüístico de una misma proposición: “seis palabras escritas con LEDs blancos” a través de seis dispositivos LED, ordenados en altura, de las seis palabras que forman la frase que da título a la obra. La fascinante producción videográfica interactiva titulada *Miho*, muestra un único plano de la interpretación de una partitura de Johann Sebastian Bach, concretamente el Preludio de la *Suite n.º 2 para violonchelo en re menor* (BWV 1008), aunque el instrumento empleado sea no un chelo, para el que fue compuesto, sino una viola. La audición del registro sonoro de la interpretación de Miho, nombre de la ejecutante, que el artista filmó en el conservatorio de la Universidad de Bloomington (Indiana, EE. UU.), donde Núñez se encontraba en una residencia, es interrumpida y sustituida (no así la filmación), cuando los dispositivos con los que está dotado la sala en la que se proyecta detectan la presencia de un espectador. Dependiendo de la mayor o menor distancia de éste respecto de la pantalla, la música será sustituida, respectivamente, por el sonido de la respiración de la intérprete por los latidos de su corazón que fueron grabados precisamente durante la ejecución de la partitura.

influential series opened in 1980 by the Japanese Sugimoto Hiroshi²². Although, compared to his practice, they have not been taken on the sea, but from the beach, from mainland. The work exhibited, with which Allende has opened the series, has been taken at night, using no more than natural light, the one of the moon.

Luis Pérez-Mínguez (Madrid, 1950) has photographed the sea with persistence. This is shown in the two works presented, belonging to an unprecedented series, which was taken in 1976, and which he has entitled, according to the coastal zone where it was captured, “La soledad de la Costa Brava” (Loneliness of the Costa Brava); a series which images offer several views of a breakwater beaten by the waves. In the most suggestive one of the set, the structure covered by water disappears and a wave creates a diagonal composition. The author’s identification with the sea is particularly existential in the case of Pérez-Mínguez. At noon on July 17, 1965, he jumped headfirst into the sea from a boat without knowing that the water was not deep. Plunging against a rock bed, he suffered a fracture between the fifth and sixth vertebrae. Therefore, the seascapes of Pérez-Mínguez have an existential character, as he has manifested in many statements. Not in vain, he entitled his participation, in which he brought together a collection of marine photographs taken in 1972, in a group exhibition at the gallery Buades Madrid in 1973, “Oda a mi madre” (Ode to my mother).

The rough unevenness that form cliffs are a source of inspiration for the imagination of the sublime. Cliffs, by their extreme nature, exert an unavoidable fascination on man, who finds, through its contemplation, his own vulnerable character and his unbalanced, variable position between the

accommodating and the reckless. And so, **Miguel Ángel Carnicero (MAXÍN)** (Madrid, 1973) provides a photographic view of a Portuguese cliff²³, that is to say, the end, by the West, of the land known until the discovery of America. Cliffs are landforms that arouse the fantasy of danger and the admiration of the forces of nature and that are, therefore, one of the most expensive matters to the poetics of the sublime. The picture (whose title is full of the bravery of nature) is a sort of celebration of the own capabilities of those who overcome their geographical features, particularly for a person with physical disability, status of the author of the photograph.

In the limit of the earth and serving to sailors are the headlights. **Federico Acal** (Cádiz, 1981) offers *Lighthouses, a Silent Landscape*, a work developed for just over a year (and completed in 2010) which led him to record the interior and the views of ten lighthouses in the island of Mallorca. The whole set up to forty-five minutes long, is shown in a three-channel video installation, simultaneously, without synchronization. The lighthouse has been an architecture that surprisingly has not stimulated the interest of a significant number of contemporary artists. It is, however, one element in which many of the topics of contemporary reflection can occur, from the obvious, the panoptic one (as a form of control, in a reading by Foucault) to the sublime, for its proximity to a very often abrupt sea. Acal abounds in a documentary capture, away from sensationalism, which, because of its montage, results in a desolate dimension (please recall the subtitle of the work) and metaphysics. Not in vain, Acal has mentioned, as a reference for this work, up to date, the filmmaker Andrei Tarkovsky, probably the greatest of the poets of the moving image.

22 Although equally prodigious in other series that he has dealt with, probably, the central argument of his photographic practice of the last three decades: the furtive border that mediates between reality and fiction, between what is displayed to the camera lens and the discussion regarding its own representation, regarding the artifice of its existence, Sugimoto Hiroshi 杉本博司 (Tokyo, Japan, 1948) has achieved, with his black and white seascapes, some of the most inspiring and convulsant recent photographic works of art.

23 Taken in Odemira, a town close to the southwestern point of the Iberian Peninsula in September 2009.

dispuestos verticalmente, acompañados de sendas células fotoconductoras y sendos altavoces.

El mar, marinas

Pese a que el ser humano moderno abriga la ilusión de haber logrado superar accidentes geográficos y dominar amplias fuerzas de la naturaleza, el mar, probablemente por su indomabilidad misma, continúa fascinando la imaginación de los hombres. La mirada al mar, ya sea desde tierra firme o desde su propio seno puede suponer una fuente de calma o de admiración por su carácter insondable y sus no pocas amenazas. La fascinación ante el mar concurre en algunas de las obras seleccionadas. A ello se dedica, por ejemplo, la serie titulada *El movimiento inmóvil* que **Patricia Allende** (Madrid, 1954) consistente en un conjunto de marinas fotográficas tomadas en la Playa del Palmar (Vejer de la Frontera, Cádiz) que, en el caso de sus obras en blanco y negro, y por su vocación misteriosa, recuerdan la muy influyente serie abierta en 1980 por el fotógrafo japonés Sugimoto Hiroshi²². Si bien, frente a la práctica de éste no ha sido tomada sobre el mar, sino desde la playa, desde tierra firme. La obra expuesta, con la que Allende ha abierto la serie, ha sido tomada de noche, sin emplear más que la luz natural, la de la luna.

Luis Pérez-Mínguez (Madrid, 1950) ha fotografiado el mar con pertinacia. De lo que dan muestra las dos obras presentadas, pertenecientes a una serie inédita, que fue tomada en 1976, y que ha titulado, de acuerdo a la zona costera en la que fue captada, “La soledad de la Costa Brava”; una serie cuyas imágenes ofrecen diversas vistas de un espigón golpeado por las olas. En la más sugerente del conjunto, la estructura desaparece cubierta por el agua y una ola crea una composición diagonal. La identificación del autor con el mar resulta particularmente vivencial en el caso de Pérez-Mínguez. Al mediodía del 17 de julio de 1965, se lanzó

²² Aunque igualmente prodigioso en otras series en las que se ha ocupado de, probablemente, el argumento central de la práctica fotográfica de las tres últimas décadas: la furtiva frontera que media entre realidad y ficción, entre lo que se muestra al objetivo fotográfico y la discusión sobre su propia representación, sobre el artificio mismo de su existencia, Sugimoto Hiroshi 杉本博司 (Tokio, Japón, 1948) ha logrado con sus marinas en blanco y negro algunas de las más inspiradoras y convulsionantes obras del arte fotográfico reciente.

de cabeza al mar desde un bote sin saber que apenas cubría. Al precipitarse contra una roca del lecho, sufrió una fractura entre las vértebras quinta y sexta. De este modo, los paisajes marinos de Pérez-Mínguez presentan un carácter vivencial, como ha manifestado en numerosas declaraciones. No en vano, tituló a su participación, en la que reunía un conjunto de fotografías marinas tomadas en 1972 en una exposición colectiva en la madrileña galería Buades en 1973, “Oda a mi madre”.

Los accidentes abruptos que forman los acantilados constituyen un motivo de inspiración para la imaginación de lo sublime. Los acantilados ejercen por su naturaleza extremada una insoslayable fascinación sobre el hombre, quien constata ante su contemplación su propio carácter vulnerable y su desequilibrada, variable posición entre lo acomodaticio y lo temerario. Y así, **Miguel Ángel Carnicero (MAXÍN)** (Madrid, 1973) ofrece una vista fotográfica de un acantilado portugués²³, es decir, el fin, por Occidente, de la tierra conocida hasta el Descubrimiento de América. Los acantilados son accidentes geográficos que despiertan la fantasía del peligro y la admiración de las fuerzas de la naturaleza y son, por ello, uno de los asuntos más caros a la poética de lo sublime. La imagen (cuyo título abunda en la bravura de la naturaleza) constituye una suerte de celebración de las propias capacidades para quien vence sus accidentes, y lo es particularmente para una persona con discapacidad física, condición del autor de la fotografía.

En el límite de la tierra y servidor de los marineros se encuentran los faros. **Federico Acal** (Cádiz, 1981) ofrece en *Lighthouses, a Silent Landscape* (Faros, un paisaje silente) un trabajo desarrollado durante algo más de un año (y finalizado en 2010) que le condujo a grabar el interior y las panorámicas de diez faros de la isla de Mallorca. El conjunto, montado hasta alcanzar los cuarenta y cinco minutos de duración, se muestra en una videoinstalación de tres canales anexos, simultáneamente, pero sin sincronización. La del faro ha sido una arquitectura que sorprendentemente no ha estimulado el interés de un número significativo de artistas contemporáneos. Es, no obstante, uno de los elementos en

²³ Tomada en Odemira, localidad próxima al extremo suroccidental de la Península Ibérica, en septiembre de 2009.

About anthropomorphic landscape

The lyrical inspiration has forged an identification of the artist, with his joys and sorrows, with Nature, and Romanticism has definitely achieved it²⁴. Some contemporary artists are moving towards a convincing visual translation of the same, even with different objectives. In this exhibition we find dissimilar examples through the anthropomorphizing of natural and even urban landscapes, and particularly, through architecture.

In *Ophelia* (1992, mixed media, 152 x 202 cm) by **Frederic Amat** (Barcelona, 1952), there is one of the most interesting artistic values of the vocabulary of its author: the iridescent and complex chromatic relation that ventures through his work with wax, which has allowed him to create works with a particularly empathetic character. In this case, wax has been used to characterize visually the body of a woman and a pond where her body rests at the same time. It is a subtle but profound evocation (and there are a lot in the world, demonstrating the canonical character of this representation) of the work by John Everett Millais (1851-1852, oil on canvas, 76.2 x 111.8 cm., London, Tate Britain), which shows the corpse of Ophelia, Hamlet's unfortunate lover. A death that the viewer will not see on stage, but that will know through a Queen's speech in Act IV, scene seven, of the Shakespearean tragedy.

In a very different way, **Ramón Losa** (Albacete, 1959) turns through the gluing of various sheets of cut out cardboard, sculptures offering landscape or urban views together with anthropomorphic profiles which can be discovered without effort by a look or by touch. Three anthropomorphic works entitled *Paisaje antropomorfo* (Anthropomorphic Landscape) (all of them dated from year 2000) show the process with nudity. A fourth work, which begun while the former ones, has received a closer and a more extensive attention.

²⁴ An identification that, for example, Nietzsche would consider as spurious. In his "Der Wanderer" (the stroller), a poem that would be set to music by Arnold Schönberg 1905 (Op. 6, No. 8), a bird shows its indifference and even contempt towards the stroller who has addressed to it, enraptured by its song.

In such work an element of the urban landscape, specifically an architecture, and a human representation coexist as a continuation of the symbolic link between architecture and the human body which exists since ancient times²⁵. In *Caballos Negros* (Black Horses) (2000-2012, 100 x 70 x 66 cm), Losa has created an ambiguous and disturbing work. Started twelve years ago as a superposition of a same silhouette which represents a father with his son (family relationships are an issue both frequent and deep in his work), the work has been arranged on a flat surface, so that its elevation can be identified with an architectural style typical of modern urban development, with its irregular perimeters and cold look.

The architect and sculptor **Arturo Berned** (Madrid, 1966), on his part, offers, in his abstract sculptural work, a reference to the anthropocentrism of architecture, and in particular, through the work and ideas by Le Corbusier. *Developer of the Modulor* (an anatomical ratio at the service of architecture as part of an essential unity of 226 cm length, an aesthetic canon of man with his arm raised and his hand outstretched), he presents a sculpture with a public vocation in his series of heads; *Cabeza II* (Head II) (2011, rusty COR-TEN steel, 226 -i.e. Modulor- x 188 x 154 cm). Berned's exercise of clarity and balance seems remarkable in a field as the one of the objective sculpture, which is so burdened by boredom. His works, characterized by the orthogonal caesuras of his volumes, and with an eurythmic width, offer a mathematical ratio lacking any figurative vocation, a ratio that is, in itself, utopian. Not in vain, Berned has referred to the (straight) line as that which "separates the light from the shadows, the North from the East, the good from the bad"²⁶.

²⁵ An identification already explicit in the first century BC in the architectural treatise by Vitruvius. See VITRUVIO, Marco Lucio: *Los Diez Libros de Arquitectura* (The Ten Books of Architecture). Tr. Agustín Blázquez. Barcelona, Iberia, 1997. And in particular, "De dónde se han tomado las medidas para la erección de templos" (Where have the measures for the erection of temples been taken?) (Book III, Chapter I), p. 67-70. The interested reader can find an introduction to this fascinating architectural-body relation in the brief essay by our beloved Professor Juan Antonio Ramírez, entitled *Edificios-cuerpo* (Buildings-body). Madrid, Siruela, 2003.

²⁶ Arturo Berned: "Reflexiones" (Reflections), in *Arturo Berned. Escultura de proceso* (Arthur Berned. Process sculpture). Valencia, IVAM, 2012, p. 18. In his copy of Le Corbusier's essay, *El Modulor* (The Modulor), Berned has circled with a pen this passage: "the art work is mathematical and the wise man can apply the implacable reasoning and the impeccable formulas. The artist is an infinite medium and he is extremely sensitive; he feels, he discerns the nature and he translates it into his creations, he experiments and expresses his fate". LE CORBUSIER: *El Modulor y Modulor 2*. (The Modulor and Modulor 2). Tr. Rosario Vera. Buenos Aires, Poseidón, 1953, p. 27.

el que pueden concurrir muchos de los tópicos de la reflexión contemporánea, desde el más obvio, el del panóptico (como forma de control, en una lectura foucaultiana) hasta lo sublime, por su proximidad al mar en no pocas localizaciones abrupto. Acal abunda en una captura documental, ausente de efectismo, que por mor de su montaje traduce en una dimensión desolada (recuérdese el subtítulo de la obra) y metafísica. No en vano, Acal ha mencionado como referente de esta obra al, hasta la fecha, probablemente mayor de los poetas de la imagen en movimiento, el cineasta Andrei Tarkovski.

Del paisaje antropomorfo

El aliento lírico ha forjado una identificación del creador, con sus alegrías y sus penas, con la Naturaleza, correspondiendo al Romanticismo el logro definitivo de la misma²⁴. Algunos creadores contemporáneos se encaminan hacia una traducción visual convincente de lo mismo, aun con objetivos diversos. Dentro de la presente exposición hallamos ejemplos disímiles a través de la antropomorfización del paisaje natural y aun del urbano y, en particular, a través de la arquitectura.

En *Ophelia* (1992, técnica mixta, 152 x 202 cm) de **Frederic Amat** (Barcelona, 1952), se encuentra uno de los valores plásticos más interesantes del vocabulario de su autor: la iridiscente y compleja relación cromática que se aventura a través de su trabajo con cera, lo que le ha permitido crear obras de particular carácter empático. En este caso, la cera le ha servido para caracterizar visualmente al mismo tiempo el cuerpo de una mujer y una charca en la que su cadáver reposa. Se trata de una sutil pero profunda evocación (y son legión en el mundo, lo que demuestra el carácter canónico de esta representación) de la obra de John Everett Millais (1851-1852, óleo sobre lienzo, 76.2 x 111.8 cm., Londres, Tate Britain) en la que se muestra el cadáver de Ofelia, la desdichada enamorada de Hamlet. Una muerte que el espectador no

²⁴ Una identificación que, por ejemplo, Nietzsche ya consideraría falaz. En su "Der Wanderer" (El caminante), un poema que sería puesto en música en 1905 por Arnold Schönberg (op. 6, nº 8), un pájaro muestra su indiferencia y aun desdén hacia el caminante que, embriagado por su canto, se ha dirigido a él.

verá en escena, pero que conocerá a través de un discurso de la reina, en el acto cuarto, escena séptima de la tragedia shakesperiana.

De un modo muy diferente, **Ramón Losa** (Albacete, 1959) convierte a través del encolado de diversas planchas de cartón recortado, esculturas que ofrecen a un tiempo, vistas paisajísticas o urbanísticas junto a perfiles antropomorfos que una mirada o un tacto atentos pueden acertar a descubrir sin esfuerzo. Tres obras tituladas *Paisaje antropomorfo* (todas ellas datadas en 2000) muestran el proceso con desnudez. Una cuarta obra, comenzada al mismo tiempo que aquéllas, ha recibido una atención más detenida y dilatada. En ella coexisten un elemento del paisaje urbano, concretamente una arquitectura, con una representación humana en una continuación del nexo simbólico que existe desde la Antigüedad entre arquitectura y cuerpo humano²⁵. En *Caballos Negros* (2000-2012, 100 x 70 x 66 cm), Losa ha creado una obra ambigua y perturbadora. Comenzada hace doce años como una superposición de una misma silueta que representa a un padre junto a su hijo (las relaciones familiares constituyen una temática tan frecuente como profunda en su trabajo), la obra ha sido dispuesta sobre una superficie plana, de modo que su alzado puede ser identificado con una tipología arquitectónica propia del desarrollo urbanístico moderno, con sus perímetros irregulares y su apariencia fría.

El arquitecto y escultor **Arturo Berned** (Madrid, 1966), por su parte, ofrece en su obra escultórica abstracta una referencia al antropocentrismo de la arquitectura, y en particular, a través de la obra y el pensamiento de Le Corbusier. Cultivador del Modulor (una razón anatómica al servicio de la arquitectura que parte como unidad esencial de la longitud de 226 cm, canon del hombre con el brazo alzado y la mano extendida), presenta una escultura de vocación pública de su serie de cabezas; *Cabeza II* (2011, acero cortén oxidado, 226 -i. e. Modulor- x 188 x 154 cm). Resulta notable el ejercicio de limpidez y equilibrio de Berned en un terreno

²⁵ Una identificación explícita ya en el siglo I a C. en el tratado arquitectónico de Vitruvio. Cfr. VITRUVIO, Marco Lucio: *Los Diez Libros de Arquitectura*. Tr. de Agustín Blázquez. Barcelona, Iberia, 1997. Y, en particular, "De dónde se han tomado las medidas para la erección de templos" (Libro Tercero, capítulo primero); pp. 67-70. El lector interesado puede encontrar una introducción a esta fascinante relación arquitectónico-corporal en el breve ensayo de nuestro admirado profesor Juan Antonio Ramírez, titulado *Edificios-cuerpo* (Madrid, Siruela, 2003).

In the city

Ramón Losa appears also with another work, *Paraíso perdido* (Lost paradise) (1994, acrylic on paper, 110 x 220 cm), in which an unsettling suffering is felt due to the isolation and the mechanization of man in the urban surroundings. Isolated, in the lower right end, a naked and engrossed man feels insignificant before a scaffolding structure, like a labyrinth synthesis of a city that is, at the same time, the representation of a building, full of threats. It seems difficult to find a more convincing representation of Adanism, the awareness that our progress has threatened the very essence of our humanity, one of the main arguments by a creator with Losa's abysmal depth²⁷.

During the last ten years, **Luis Fega** (Piantón, Asturias, 1952), in a sort of three-dimensional translation of the compartmentalized, structured and violated nature of his pictorial compositions –which have made him one of the European masters of abstraction–, has proceeded simultaneously with the particular development of a really outstanding family of assemblies. For these plastic investigations Fega uses fragments of heterogeneous materials joining them and finally showing a gestural modethrough his paintbrushes. This allows him to structure his pictorial compositions in a three-dimensional way. The set shown for the first time at the Biennale, is his most complex work up to date. Created specifically for this exhibition, the assemblies that have made up this installation have developed one of the lines that had characterized his earlier three-dimensional works, a structural component that could be called architectural. Thus, the sequence and arrangement of each of his works is offered as an element of a city with a rough urban development, or non-existent, as it occurs in

27 As a mere example, we recover this written statement in a notebook, especially dedicated to writing instead of drawing, contrary to the countless artist books produced by Losa over the past decades. We can date these words to 1994, when *Paraíso perdido* (Lost paradise) was painted. They read as, "I close my eyes to deny the world so that I imagine that it never existed. It is a comfort to those who do not want it. I just love myself. No beast scares me because it's my sister". When Losa has referred to *Paraíso perdido* he has not interpreted the presence of the represented beasts as threatening, compared to the impression of their viewers. Thanks to an initiative of the ONCE Foundation we are involved in completing a monograph study devoted to the work of Ramón Losa which we are confident that, despite its modesty, will contribute to begin placing the work of this incomparable artist in his rightful place.

the case of the city where he has been living for the three last decades and where the exhibition takes place, Madrid. Similarly, and by the possibility offered to be experienced by touch, we present one of the floor assemblies of large dimension made by **Miquel Navarro** (Mislata, Valencia, 1945), where urban settings are more mimetic than in the case of the investigation from the abstraction of Luis Fega's work.

The urban landscape that has interested the gifted photographer **Han Sungpil** 한성필 (Seoul, South Korea, 1972) is full of art-historical references as well as conceptual approaches which are crucial to our cultural stage: that of the sham and the complicated overlap of reality and representation. In his series *Façade*, Han makes visible the parentheses implied by the temporary removal of visual access to various buildings in different cities of the world and the need to fill the void that it leaves. Chronologically, the first work in the series corresponds to the canvas covering the restoration of buildings from the unpleasant historic of cities from very different places. Specifically, St. Paul's Cathedral, which he photographed during his studies in London in 2004. The two photographs presented here are perhaps the most notable of an always stimulating series. And they do stand by the complexity of its subject. *Plastic Surgery* covers the gap left by the Namdaemun Door (남대문, 南大門, or Great South Door) in Seoul, a National Treasure erected in the fourteenth century and which had been the larger wooden building in Seoul until it was practically destroyed following an arsonist attack in February 2008. In his work, Han has proceeded to cleverly superimpose a photograph taken by him before the fire with the scaffolding that covers his recreation, as if we were given knowledge of both the original lost and its shell. The photograph is imposed again as an essential source of memory, of consciousness of the passage of time, and of the inexorable decline that permeates everything, even though our pride insists on hiding the process of destruction of all things. With sharp irony, Han has baptized, as mentioned, this prodigious photography as *Plastic Surgery* (2008), referring to the imposture of beauty wherever nature has omitted it or corrupted it forever.

como el de la escultura objetiva tan lastrada por el hastío. Sus obras, caracterizadas por las cesuras ortogonales de sus volúmenes, y de una anchura eurítmica, ofrecen una razón matemática carente de cualquier vocación figurativa, una razón que es, en sí misma, utópica. No en vano Berned se ha referido a la línea (recta) como aquello que “separa la luz de la sombra, el norte del este, lo bueno de lo malo”²⁶.

En la ciudad

Ramón Losa comparece, asimismo, con otra obra, *Paraíso perdido* (1994, acrílico sobre papel, 110 x 220 cm), en la que se deja sentir un penar desasosegante por la incomunicación y la mecanización del hombre en el entrono urbano. Aislado, en el término inferior derecho, un hombre desnudo, ensimismado, se encuentra empequeñecido ante una estructura de andamiaje, como una síntesis laberíntica de una ciudad que es, al tiempo, la representación de una edificación, plagada de amenazas. Se antoja difícil hallar una representación más convincente del adanismo, la conciencia de que nuestro progreso ha amenazado la esencia misma de nuestra humanidad, uno de los argumentos titulares de un creador de la profundidad abisal de Losa²⁷.

Durante los últimos diez años, **Luis Fega** (Piantón, Asturias, 1952), en una suerte de traducción tridimensional del carácter compartimentado, estructurado y violado de sus composiciones pictóricas –que le han convertido en uno de los maestros europeos de la abstracción–, ha procedido simultáneamente al desarrollo particular de

26 Arturo Berned: “Reflexiones”, en *Arturo Berned. Escultura de proceso*. Valencia, IVAM, 2012, p. 18. En su ejemplar del ensayo de Le Courbusier, *El Modulor*, Berned ha rodeado con lapicero este pasaje: “la obra de arte es matemática y el sabio puede aplicarle el razonamiento implacable y las fórmulas impecables. El artista es un *médium* infinita y extraordinariamente sensible; siente, discierne la naturaleza y la traduce en sus creaciones, experimenta su fatalidad y la expresa”. LE CORBUSIER: *El Modulor y Modulor 2*. Tr. de Rosario Vera. Buenos Aires, Poseidón, 1953, p. 27.

27 A mero título de ejemplo, recuperamos esta declaración escrita en un cuaderno particularmente dedicado a la escritura en lugar de al dibujo, contrariamente a los innumerables libros de artista elaborados por Losa durante las últimas décadas. Podemos datar estas palabras en 1994, año en que fue pintado, precisamente, *Paraíso perdido*. Rezan así, “cierro los ojos para negar el mundo y así imaginar que nunca existió. Es un consuelo para quien no lo quiere. Solo me amo a mí mismo. Ninguna fiera me asusta porque es mi hermana”. Cuando Losa se ha referido a *Paraíso perdido* no ha interpretado la presencia de las bestias representadas como algo amenazante, frente a la impresión de sus espectadores. Gracias a una iniciativa de Fundación ONCE nos hallamos inmersos en la conclusión de un estudio monográfico dedicado a la obra de Ramón Losa que confiamos, pese a su modestia, contribuya a comenzar a situar la obra de este impar creador en el lugar que merece.

una destacadísima familia de ensamblajes. Para estas investigaciones plásticas se sirve Fega de fragmentos de materiales heterogéneos que ensambla y sobre los que finalmente se pronuncia con sus brochas y pinceles de modo gestual. Esto le permite afirmar tridimensionalmente la forma de estructurar sus composiciones pictóricas. El conjunto que se muestra por vez primera en la Bienal, constituye su obra más compleja hasta la fecha. Creada específicamente para esta exposición, los ensamblajes que han constituido la presente instalación han desarrollado una de las líneas que habían caracterizado sus obras tridimensionales con anterioridad, un componente estructural que podría denominarse arquitectónico. De este modo, la sucesión y disposición de cada una de sus obras se ofrece como un elemento de una ciudad de urbanismo accidentado, cuando no inexistente, como ocurre en el caso de la ciudad en que habita desde hace tres décadas y donde tiene lugar la exposición, Madrid. Asimismo, y por la posibilidad que ofrece de ser experimentado por el tacto, comparece uno de los montajes de suelo de grandes dimensiones elaborados por **Miquel Navarro** (Mislata, Valencia, 1945), en el que la configuración urbana resulta más mimética que en el caso de la investigación desde la abstracción de la obra de Luis Fega.

El paisaje urbano que ha interesado al dotadísimo fotógrafo **Han Sungpil** 한성필 (Seúl, Corea del Sur, 1972) está repleto de referencias histórico-artísticas así como de planteamientos conceptuales cruciales para nuestro estadio cultural: el del simulacro y el enmarañado solapamiento de realidad y representación. En su serie *Façade*, Han hace visible el paréntesis que supone la eliminación temporal del acceso visual a diversos edificios de diversas ciudades del mundo y la necesidad de colmar el vacío que aquél deja. Cronológicamente, la primera obra de la serie corresponde a las lonas que cubren la restauración de edificios del acervo histórico de ciudades de muy diversas geografías. En concreto, la Catedral de San Pablo, que fotografió durante sus estudios en Londres en 2004. Las dos fotografías que aquí se ofrecen constituyen, tal vez, las más notables de una serie siempre estimulante. Y si destacan lo hacen por lo complejo de su temática. *Plastic Surgery* cubre el vacío dejado por la Puerta Namdaemun (남대문, 南大門, o Gran

But the architecture or the urban landscape can also be manipulated ephemerally or with the intention of permanence by the artists. And a very complex photograph by Han Sungpil himself, the one entitled *The Ivy Space* (2009), refers to it directly. This is a photograph documenting a very complex and extensive work in a temporary intervention in the facade of an emblematic building from the Korean modern architecture, the headquarters built by architect Kim Soo Geun 김수근, completed in 1977, to house the headquarters of the South Korean journal *Space*, dedicated to architecture²⁸.

In the two works made with white pencil and acrylic on board selected here from the series «Blackboard» (2007), as in the others, **Rómulo Celadrán** (Las Palmas de Gran Canaria, 1973) looks towards a certain documentary of the suburb which contrast and clarity refer the viewer to the memory of a black and white photographic practice developed profusely by a cohort of contemporary photographers inspired by the influential team formed by the German couple Bernd and Hilla Becher in their register of architectural typologies of contemporary industrial landscape²⁹. Celadrán is also asculptor endowed with a prodigious technical mastery and rigorous conceptual approaches, as it is reflected in an example brought to this selection not by the thematic criteria (that is not shared with the rest of the works of the Biennale) but by the possibility given to blind viewers to be appreciated by touch. Celadrán's early sculptures are carved or sculpted from a single block, respectively, of wood or stone. They present two elements: a support, which acts, in most cases, as a pedestal and which specifies the nature of its material (a stone block, a trunk, etc.) and, secondly, everyday objects that are represented with pinpoint accuracy and in life-size. All these works are precisely entitled *Objects*, followed by a number which lists the chronological order of their execution.

28 The magazine title is in English. In the facade, however, there are the two sinograms 空間 forming the word "space" (그릇 keurup in his Korean reading). Space was founded in 1966.

29 Since the early sixties, Bernd and Hilla Becher have photographed and classified different types of German architectures of industrial or supply use (such as water towers). From his teaching started in Dusseldorf in 1976 and until his death in 2007, Bernd was a crucial figure in the development of a generation of photographers like the ones that have derived from architectural photography to landscape photography, such as Gursky and very especially, Hütte, A landscape photography, particularly of Gursky's Rhine is the most expensive one sold at auction: *Rhein II* taken in 1999 by the German Andreas Gursky, was auctioned at Christie's, New York the same which was acquired in 2011 for \$ 4,338,500.

The amazing effect is that the viewer gets confused, as he believes to see works of material appropriation of real objects (as it happens in the window dresser practices of a Jeff Koons or a Haim Steinbach), when in fact they are representations which almost intolerable repetition cause as much admiration as ironic humor. Celadrán has been achieving this programmatically during the last years in his series «Macro», in which his huge recreation of everyday objects convinces the viewer that they are objects created with a surprising and even humorous will. Perhaps his most representative work in this regard is precisely *Presión I* (Pressure I, 2005, polychrome sandstone, 27 x 40 x 35 cm), which is presented in this exhibition. At first glance, the work looks like a white shoe box crushed by a parallelepiped stone. In fact, the whole set has been carved in a same block. And, the fact is that even though the box is pressed in this representation and despite the brief or lasting illusion of the viewer (regarding precisely to the ironic content of the work), it would not have been able to bear the weight of the stone if it were actually made of cardboard.

Miguel Ángel Hernando (Madrid, 1965) and **Andrés Fernández** (Madrid, 1973) trained by Virginia Domínguez Latorre, are members of *Debajo del sombrero* (Under the hat)³⁰, a workshop, led by Lola Barrera and coordinated by María Linaza, located in the hometown of those, and which is dedicated to developing and promoting artists with intellectual disabilities. The selected works show, despite the extraordinary differences between them, the same space. It is about the same interior space in which they work, located in the old slaughterhouse and cattle market of Arganzuela (in the south of the city) and which, as Center for Contemporary Creation of Madrid's City Council, is dedicated to host the headquarters of different cultural formations, under the name of *Matadero Madrid* (Madrid's Slaughterhouse). In both cases, the space is uninhabited. We expect that the viewer, observing the links and differences between both

30 This platform takes its name from a documentary directed by Lola Barrera and Iñaki Peñafiel, ¿*Qué tienes debajo del sombrero?* (What's under your hat?, 2006), dedicated to the deaf-mute and with Down syndrome artist, Judith Scott, who died during the editing process of the tape. The documentary shows Scott at the Creative Growth Art Center, where other artists such as Dan Miller (who participated in one of his previous works in the Second and Third Biennale) also work. The ONCE Foundation treasures in its collection a work of Scott, *Sin título* (Untitled, 2004), one of her eagerly-founded structures until its core is entirely hidden, with wool of different colors.

Puerta Meridional) de Seúl, un Tesoro Nacional erigido en el siglo XIV, y que había sido la construcción de madera de mayores dimensiones de Seúl hasta que fuera prácticamente destruida a consecuencia de un atentado pirómano en febrero de 2008. En su obra, Han ha procedido a superponer hábilmente una fotografía tomada por él mismo antes del incendio con el andamiaje que cubre su recreación, como si nos fuera dado conocer al mismo tiempo el original perdido y su cascarón. La fotografía se impone nuevamente como una fuente fundamental de la memoria, de la conciencia del paso del tiempo, y de la inexorable decadencia que todo lo permea, por más que nuestra vanagloria insista en ocultar el proceso de la destrucción de todas las cosas. Con nítida ironía, Han ha bautizado, como se ha mencionado, a esta prodigiosa fotografía como *Plastic Surgery* (Cirugía estética, 2008), en referencia a la impostura de la belleza allí donde la naturaleza la ha omitido o corrompido para siempre.

Pero la arquitectura o el perfil urbano también pueden ser manipulados de modo efímero o con vocación de permanencia por los artistas. Y una fotografía muy compleja del propio Han Sungpil, la titulada *The Ivy Space* (El espacio de hiedra, 2009), se refiere a ello de modo frontal. Se trata de una fotografía que documenta un proceso muy complejo y dilatado de trabajo en una intervención temporal en la fachada de un edificio emblemático de la arquitectura moderna coreana, la sede erigida por el arquitecto Kim Soo Geun 김수근, concluida en 1977, para albergar la sede de la publicación periódica surcoreana dedicada a la arquitectura *Space*²⁸.

En las dos obras realizadas con lápiz blanco y acrílico sobre tabla aquí seleccionados de la serie «Blackboard» (Pizarra, de 2007), como en los restantes, **Rómulo Celdrán** (Las Palmas de Gran Canaria, 1973) dirige su mirada a un cierto documentalismo del suburbio cuyos contraste y nitidez remiten al espectador a la memoria de una práctica fotográfica en blanco y negro cultivada con profusión por una cohorte de fotógrafos contemporáneos inspirados por el muy influyente equipo formado por el matrimonio alemán Bernd y

28 El título de la revista está en inglés. En la fachada, no obstante, se encuentran los dos sinogramas 空間 que componen la palabra "espacio" (그룸 keurup, en su lectura en coreano). La publicación periódica *Space* fue fundada en 1966.

Hilla Becher, en su registro de las tipologías arquitectónicas del paisaje industrial contemporáneo²⁹. Celdrán es, asimismo, un escultor dotado de un prodigioso dominio técnico y de unos rigurosos planteamientos conceptuales, de lo que da cumplida cuenta un ejemplo traído a esta selección no por criterios temáticos (que no comparte con el resto de las obras de la Bienal), sino por la posibilidad brindada a los espectadores invidentes de ser apreciado a través del tacto. Las esculturas tempranas de Celdrán se encuentran talladas o esculpidas en un único bloque, respectivamente, de madera o de piedra. Éstas presentan dos elementos: un soporte que funciona, en la mayoría de las ocasiones, a modo de pedestal y que explicita la naturaleza del material en el que sustancian (un bloque de piedra, un tronco, etc.) y, en segundo lugar, objetos de la vida cotidiana que son representados con milimétrica literalidad y a tamaño natural. Todas estas obras se titulan precisamente *Objects* (Objetos), seguidos de una cifra que cataloga el orden cronológico de su realización. El efecto asombroso es el que consigue confundir al espectador, que cree ver obras de apropiación material de objetos reales (como ocurre en las prácticas escapatistas de un Jeff Koons o un Haim Steinbach), cuando en realidad se trata de representaciones cuya casi intolerable repetición causa tanta admiración como comicidad irónica. Esto lo ha llevado a cabo Celdrán de manera programática durante los últimos años en su serie «Macro», en la que su recreación titánica de objetos cotidianos convence a la mirada de que se trata de objetos creados con una voluntad sorprendente y aun humorística. Tal vez su obra más representativa a este respecto sea, precisamente, *Presión I* (2005, piedra arenisca policromada, 27 x 40 x 35 cm), que comparece en esta exposición. A simple vista, la obra parece una blanca caja de zapatos aplastada por un paralelepípedo de piedra. En realidad, el conjunto ha sido tallado en un mismo bloque. Y es que, a pesar de que la caja se encuentre presionada en esta representación y de la fugaz o duradera ilusión del

29 Desde principios de los sesenta, Bernd y Hilla Becher han fotografiado y clasificado distintas tipologías de arquitecturas alemanas de uso industrial o de suministro (como torres de agua). Desde su magisterio comenzado en Dusseldorf en 1976 y hasta su muerte en 2007, Bernd ha sido una figura crucial para el desarrollo de una generación de fotógrafos como quienes han derivado desde la fotografía arquitectónica a la de paisaje, como Gursky y muy especialmente, Hütte, Una fotografía de paisaje, concretamente del Rin de Gursky es la más cara vendida en subasta: *Rhein II* tomada en 1999 por el alemán Andreas Gursky, subastada en Christie's, Nueva York la misma que fue adquirida en 2011 por 4.338.500 dólares.

works, reflects on the training and imaginative capacity of the artistic practices. The fact that it can be done with such humble means is a cause for celebration.

Sebastián Ferreira (Asunción, Paraguay, 1981) offers in his works intense urban records which are characterized by the *horror vacui*. Some of his compositions consist of aerial views in which there is a mixture of emblematic buildings of very distant cities for which he previously stocks up a profuse graphic documentation as in *Sin título* (Untitled, 2009, 22 x 33 cm). Other works are characterized by the thematic repetition of the same element, but with significant variations between each unit. This happens in a work which has represented a monstrous proliferation of buses, *Sin título* (Untitled, 2009, 25 x 34 cm), this time in color, although Ferreira has been dedicated to this same issue with graphite, leaving no interstitial space between them, which leads to a futile and useless overabundance.

A same admonitory consideration can be found, even with a remarkable formal dissimilarity with regard to the work of Ferreira, in the work of **José Batista Marques** (Lisbon, 1975), who can be described as one of the most unique and cryptic figurative painters of his generation, and who has undertaken in recent years three-dimensional works that are marked by the humorous and the gruesomeness. In *Desejos Urbanos ou a Auto-estrada para o Amor* (Urban desires or Motorway for Love), and with a childlike appearance, he offers a complex of highway access to major cities, roads that, however, are not crowded, but suspiciously lonely. Their inhabitants are just paint splashes and in their margins there are crashes in a work which content and playful appearance stand in the way of the unsettling experience of traffic, as if the bridges and time had been broken in a frozen strip of an ambiguous fantasy. Unconnected with a not even guiding representation of the concept of natural or urban landscape, given her meta-pictorial nature, **Ángela de la Cruz** (La Coruña, 1965) has developed a work that sits between painting and sculpture which has led her both to the damage of monochrome pictorial works as well as to the handling of domestic or industrial furniture. This is an iconoclastic work that the artist had to leave for four years as a result of a stroke she suffered

in 2005, when she already had a solid reputation. *Shelf* (2001) consists of a metal shelf (object that names the work) in red, which has been knocked down to lie on the floor and that has been dented, presenting pieces of canvas painted in black oil on some of its damaged shelves. Using a tool such as the shelf, the work sets itself in a ruinous image; being the ruin, the most expensive concept for the verification of the vanity of things, with respect to the evocation of these monuments.

But in the city there are also redoubts of nature in parks and avenues. **David Hockney** (Bradford, England, 1937) whose work, from his beginnings as one of the most prominent names of English pop art, has undergone a remarkable stylistic and thematic diversity, has recently become one of the world's most spectacular landscape painters, both for being a living classic of the painting after World War II as well as for the dimensions of his works, and also for the incorporation of new technologies to create such works. However, and against the colorism of his pop work or his recent landscape work, Hockney offers in the 1973 lithograph entitled *Dark Mist* (Dark Mist) a view in which, apart from a building, he also represents, with a strong vanishing point, three palm trees that are fading in an evanescent and solitary set that seems to appeal to a nostalgic sensitivity.

Ramón Espantaleón (Jaen, 1968) appears with a reference to the paradigm of the Western metropolis, New York, with a complex work, although appearing to be superficially ornamental and which means a reference to a specific catastrophe: the Islamist attacks that caused the demolition of the World Trade Center on September 11, 2001. The set consists of two very different vertical works: a recreation of a fire extinguisher in ceramics, for which he has used a real one as a mould and, secondly, a structure in the form of a white box of more than two and a half meters height. The latter is equipped with a device that reacts to the physical proximity of the viewer, revealing inside a recreation in vertical of New York's horizon, a subject for which he proceeded to a lengthy investigation to reproduce the scale of each plant and the height of all buildings of New York City with the utmost rigor. It has been a leitmotiv that he has developed repeatedly in recent months in various

espectador (en lo que estriba precisamente el contenido irónico de la obra), no habría podido aguantar ésta el peso de la piedra si en realidad estuviera confeccionada en cartón.

Miguel Ángel Hernando (Madrid, 1965) y **Andrés Fernández** (Madrid, 1973) formados por Virginia Domínguez Latorre, son miembros de Debajo del sombrero³⁰, un taller, dirigido por Lola Barrera y coordinado por María Linaza, ubicado en la ciudad natal de aquellos, y que se dedica al desarrollo y la promoción de artistas con discapacidad intelectual. Las obras seleccionadas muestran, pese a las extraordinarias diferencias que existen entre ellos, un mismo espacio. Se trata del interior del espacio mismo en el que trabajan, ubicado en el antiguo matadero y mercado de ganados de Arganzuela (al sur de la ciudad) y que como Centro de Creación Contemporánea del Ayuntamiento de Madrid se dedica a albergar la sede de distintas formaciones culturales, bajo el nombre de Matadero Madrid. En ambos casos, el espacio se muestra deshabitado. Hemos pretendido que el espectador, observando cuanto une y diferencia a ambas obras, reflexione en la capacidad formativa e imaginativa de las prácticas artísticas. Que ello pueda hacerse con medios tan humildes constituye un motivo de celebración.

Sebastián Ferreira (Asunción, Paraguay, 1981) ofrece en sus obras intensos registros urbanos caracterizados por el *horror vacui*. Algunas de sus composiciones consisten en vistas aéreas en las que se mezclan edificios emblemáticos de ciudades muy distantes para las que hace previamente acopio de una profusa documentación gráfica como en *Sin título* (2009, 22 x 33 cm). Otras obras se caracterizan por la repetición temática de un mismo elemento, pero con variaciones notables entre cada unidad. Así ocurre en una obra en la que ha representado una monstruosa proliferación de autobuses, *Sin título* (2009, 25 x 34 cm), en esta ocasión en color, aunque Ferreira se ha ocupado de este mismo

asunto con grafito, sin dejar espacio intersticial entre ellos, lo que conduce a una sobreabundancia estéril e inútil.

Una misma consideración admonitoria puede hallarse, aun con una disimilitud formal notable respecto del trabajo de Ferreira, en la obra de **José Batista Marques** (Lisboa, 1975), quien puede calificarse como uno de los pintores figurativos más singulares y crípticos de su generación, y quien ha acometido durante los últimos años obras de carácter tridimensional marcadas por lo humorístico y la truculencia. En *Desejos Urbanos ou a Auto-estrada para o Amor* (Deseos urbanos o Autopista para el Amor), y con una apariencia infantil, ofrece un complejo de autopistas de acceso a las grandes ciudades, carreteras que, sin embargo, no resultan atestadas, sino sospechosamente solitarias. Sus habitantes son apenas chorretones de pintura y en sus márgenes se descubren accidentes en una obra cuyo contenido y apariencia lúdica se interponen a la experiencia desasosegante del tráfico, como si se hubieran roto el tiempo y los puentes en una franja congelada de una ambigua fantasía. Ajena a una representación siquiera orientativa del concepto de paisaje natural o urbano, habida cuenta su naturaleza metapictórica, **Ángela de la Cruz** (La Coruña, 1965) ha venido desarrollando una obra que se sitúa entre la pintura y la escultura que la ha conducido al dañado de obras pictóricas monocromas así como a la manipulación de mobiliario doméstico o industrial. Se trata de una obra iconoclasta que la artista hubo de abandonar durante cuatro años a consecuencia de un derrame cerebral que sufrió en 2005, contando ya con un sólido prestigio. *Shelf* (2001) consiste en una estantería metálica (objeto que da nombre a la obra) de color rojo, que ha sido abatida, hasta yacer sobre el suelo y que ha sido abollada, presentando en algunos de sus malparados estantes, fragmentos de lienzos pintados al óleo de negro. Empleando un útil como el de la estantería, la obra se constituye en una imagen ruinosa; siendo el de la ruina el concepto, en lo que respecta a la evocación de las obras arquitectónicas, más caro a la constatación de la vanidad de las cosas.

30 Esta plataforma toma su nombre del documental dirigido por Lola Barrera e Iñaki Peñafiel, *¿Qué tienes debajo del sombrero?* (2006), dedicado a la artista sordomuda y con síndrome de Down, Judith Scott, quien falleció durante el proceso de montaje de la cinta. El documental muestra a Scott en el Creative Growth Art Center, donde trabajan, asimismo, otros artistas como Dan Miller (quien participó con una de sus obras en la anterior edición de la Bienal). La Fundación ONCE atesora en su colección una obra de Scott, *Sin título* (2004), una de sus estructuras fundadas afanosamente, hasta ocultar enteramente su núcleo, con lanas de diferentes colores.

sculptural works both horizontally and vertically. If the recovery of the extinguisher might suggest the *ready-made*, its own pointlessness would turn its apparent uselessness humor into a sign of danger. Occupying the site of one of the disappeared towers, the recreation of a futile extinguisher that cannot smother any fire is disturbing.

A job that appeals to the interaction with the viewer in a more explicit way is *El orden nuevo* (The new order) of **Jordi Colomer** (Barcelona, 1962). And the fact is that in this proposal the visitor is the one that can manipulate wooden blocks arranged in bags on both sides of a table so that, with their volumes, he/she can compose an urban view continuously evolving. Since the wooden parallelepipeds have no ornaments (some construction toys aimed at children have the same premise as this work, but they exist in greater volume and color range) and no external decorative elements, the resulting cities present a cold and inhuman appearance, absent, as it is, among the materials suitable for their handling, the scale representation of the human being.

We hope that the experience of the view offered in this exhibition, a wide outlook of today's artistic disciplines and languages and sheltered by the hope of accessibility, helps to strengthen in its viewer the consciousness of the world we inhabit, a certainly threatening world, but not exempt from promises and with an unusual beauty, as it is an everyday beauty.

Pero en la ciudad se encuentran, asimismo, reductos de la naturaleza, en parques y paseos. **David Hockney** (Bradford, Inglaterra, 1937) cuya obra, desde sus inicios como uno de los nombres más destacados del arte pop inglés, ha atravesado una notable diversidad estilística y temática, se ha constituido recientemente en uno de los más espectacularizados pintores paisajistas del mundo, tanto por ser un clásico vivo de la pintura posterior a la Segunda Guerra Mundial como por las dimensiones de sus obras, así como por la incorporación para su realización de nuevas tecnologías. Sin embargo, y frente al colorismo de su obra pop o su obra paisajística reciente, Hockney ofrece en la litografía de 1973 titulada *Dark Mist* (Niebla oscura) una vista en la que además de un edificio se representan, con un marcado punto de fuga, tres palmeras que van difuminándose en un conjunto evanescente y solitario que parece apelar a una sensibilidad nostálgica.

Ramón Espantaleón (Jaén, 1968) comparece con una referencia al paradigma de la metrópolis occidental, Nueva York, con una obra compleja aunque en apariencia superficialmente ornamental y que se constituye en una referencia a una catástrofe concreta: los atentados islamistas que provocaron la demolición del World Trade Center el 11 de septiembre de 2001. El conjunto se compone de dos obras verticales muy diferentes: una recreación en cerámica de un extintor, para la que ha empujado como molde el vaciado de uno real y, en segundo lugar, una estructura en forma de caja blanca de más de dos metros y medio de altura. Esta última está dotada de un dispositivo que reacciona ante la proximidad física de su espectador, desvelando en su interior una recreación en vertical del horizonte de Nueva York, un tema para el que procedió a una larga investigación para reproducir con el mayor rigor posible la escala de cada planta y altura de todos los edificios de la ciudad de Nueva York. Un motivo que ha desarrollado recurrentemente durante los últimos meses en diversas obras escultóricas tanto horizontales como verticales. Si la recuperación del extintor pudiera hacer pensar en el *ready-made*, su propia inutilidad torna su aparente humorismo en una señal de peligro. Ocupando el lugar de una de las torres desaparecidas, la recreación

estéril de un extintor que no puede sofocar incendio alguno resulta perturbadora.

Un trabajo que apela a la interacción con el espectador de una manera más explícita es *El orden nuevo* de **Jordi Colomer** (Barcelona, 1962). Y es que en esta propuesta es el visitante el que puede manipular los bloques de madera dispuestos en sacos a ambos lados de una mesa para, con sus volúmenes, componer una vista urbana en continua evolución. Como quiera que los paralelepípedos de madera se encuentran desornamentados (algunos juegos de construcción dirigidos a los niños presentan las mismas premisas que este trabajo, pero existe en ellos una mayor variedad volumétrica y cromática) y carecen de elementos decorativos exentos, las ciudades resultantes presentan una apariencia fría y deshumanizada, ausente, como lo está entre los materiales aptos para su manipulación, la representación a escala del ser humano.

Confiamos en que la experiencia del panorama ofrecido en la presente exposición, una amplia panorámica de disciplinas y lenguajes artísticos de la actualidad y abrigado por la esperanza de la accesibilidad, contribuya a apuntalar en su espectador la conciencia del mundo en que habitamos, ciertamente amenazador, pero no exento de promesas y de una belleza insólita, porque es cotidiana.



"The difference between landscape and landscape is small, but there is a great difference between those who look"

"La diferencia entre paisaje y paisaje es poca, pero hay una gran diferencia entre los que lo miran"

Ralph W. Emerson

Ralph W. Emerson

Ralph W. Emerson

Federico ACAL

Lighthouses, a Silent Landscape

2010

Videoinstalación 3 canales, 45 min.

Cortesía de Federico Acal, Paula Llull y la Caja Blanca



Rui ALGARVIO

I didn't walk with Richard Long 2012

Óleo sobre piedra, Instalación 64 piezas
250 cm de diámetro



Ali&Cía

Condeduquefagia

2012

Instalación comestible efímera

400 cm x 170 cm



Patricia ALLENDE

Movimiento inmóvil I

2006

Fotografía color, metacrilato siliconado y aluminio
120 x 180 cm

Cortesía Patricia O'Shea



Frederic AMAT

Ophelia

1992

Técnica mixta

152 x 202 cm

Colecciones ICO, Madrid



Pello AZKETA

Niebla en el valle

2007

Óleo sobre lienzo en tabla

72 x 92 cm



Miquel BARCELÓ

Déjeneur sur l'herbe II 1988

Técnica mixta sobre lienzo
206 x 330 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



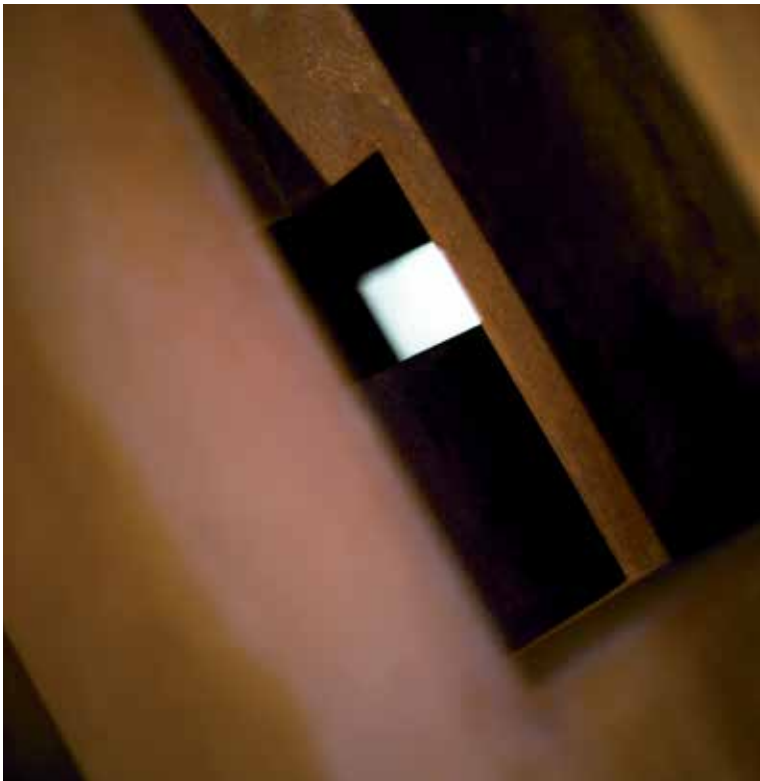
Arturo BERNED

Cabeza II

2011

Escultura en acero cortén oxidado

226 x 188 x 154 cm



Detalles
Details

Pepe BUITRAGO

A primera vista. Algo ahí
2012

Fotografía con holograma
100 x 125 cm



Miguel Ángel CARNICERO (MAXÍN)

Alentejo Bravo

2009

Fotografía digital sobre dibond

31 x 50 cm



Rómulo CELDRÁN

Blackboard III

2007

Técnica mixta, lápiz blanco y acrílico sobre tabla
114 x 85 cm

Cortesía propietario de la obra: D. Juan Torres Alemán

Blackboard IV

2007

Técnica mixta, lápiz blanco y acrílico sobre tabla
72 x 126 cm

Cortesía propietario de la obra: D. Juan Carlos Abundancia Navarro





Rómulo CELDRÁN

Presión I 2005

Piedra policromada
27 x 40 x 35 cm

Cortesía propietario de la obra: D. Folke Johansson



Jordi COLOMER

El orden nuevo

2000

Instalación. Acero, madera, lámpara y tela de saco

Medidas variables

C.A.C. Cartera Industrial Rea, S.A. - Museo Patio Herreriano, Valladolid



Ángela DE LA CRUZ

Shelf

2001

Óleo sobre tela y estantería de metal

67 x 193 x 107 cm

Cortesía de la artista y Galería Helga de Alvear, Madrid © Ángela de la Cruz



David ESCALONA

El Maizal
2005-2012

Instalación, papel recortado y plegado
Medidas variables



Ramón ESPANTALEÓN

9399

2011

Instalación. Resina, refractario esmaltado, madera lacada y espejo

86 x 38 x 250 cm

38 x 38 x 97 cm



Detalle
Detail

Luis FEGA

Atama

2011-2012

Instalación. Ensamblaje, materiales diversos

Medidas variables



Andrés FERNÁNDEZ

Sin título

2012

Rotulador sobre papel

30 x 20,5 cm

Cortesía Asociación Debajo del Sombrero

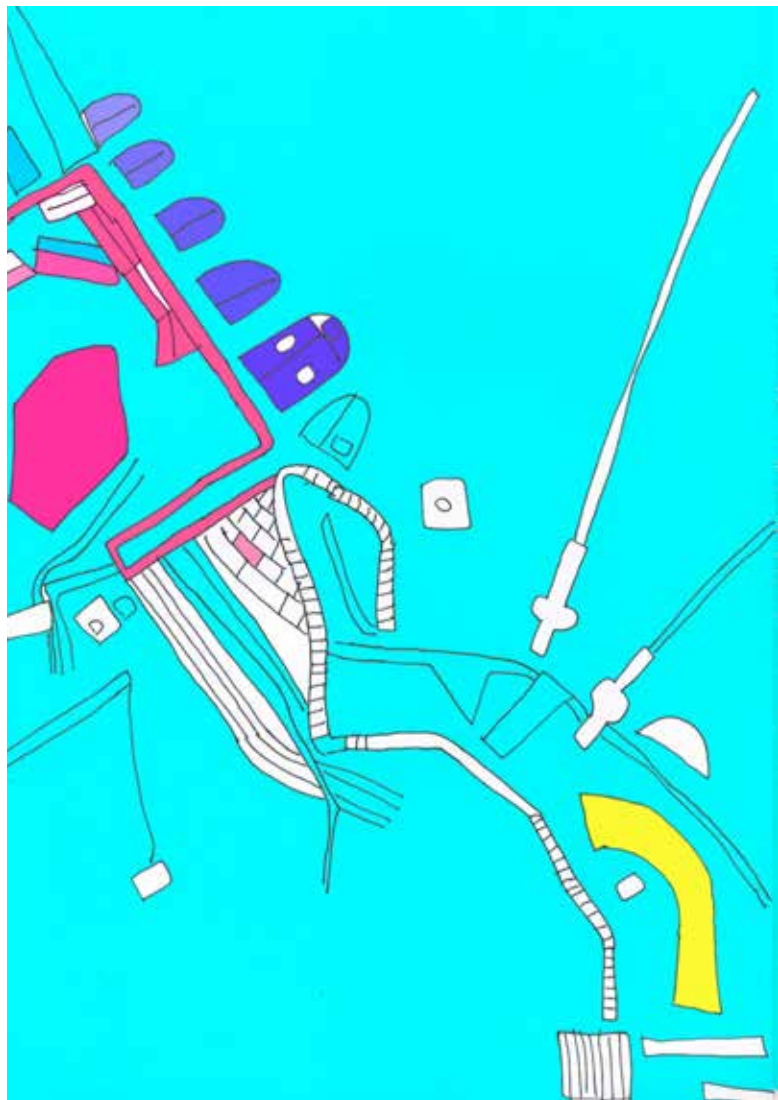
Sin título

2012

Dibujo coloreado digitalmente

30 x 20,5 cm

Cortesía Asociación Debajo del Sombrero



Sebastián FERREIRA

Sin título

2009

Acuarela y grafito sobre papel

22 x 33 cm

Colección Fundación ONCE



Sebastián FERREIRA

Sin título
2009

Grafito sobre papel

22 x 33 cm

Colección Fundación ONCE



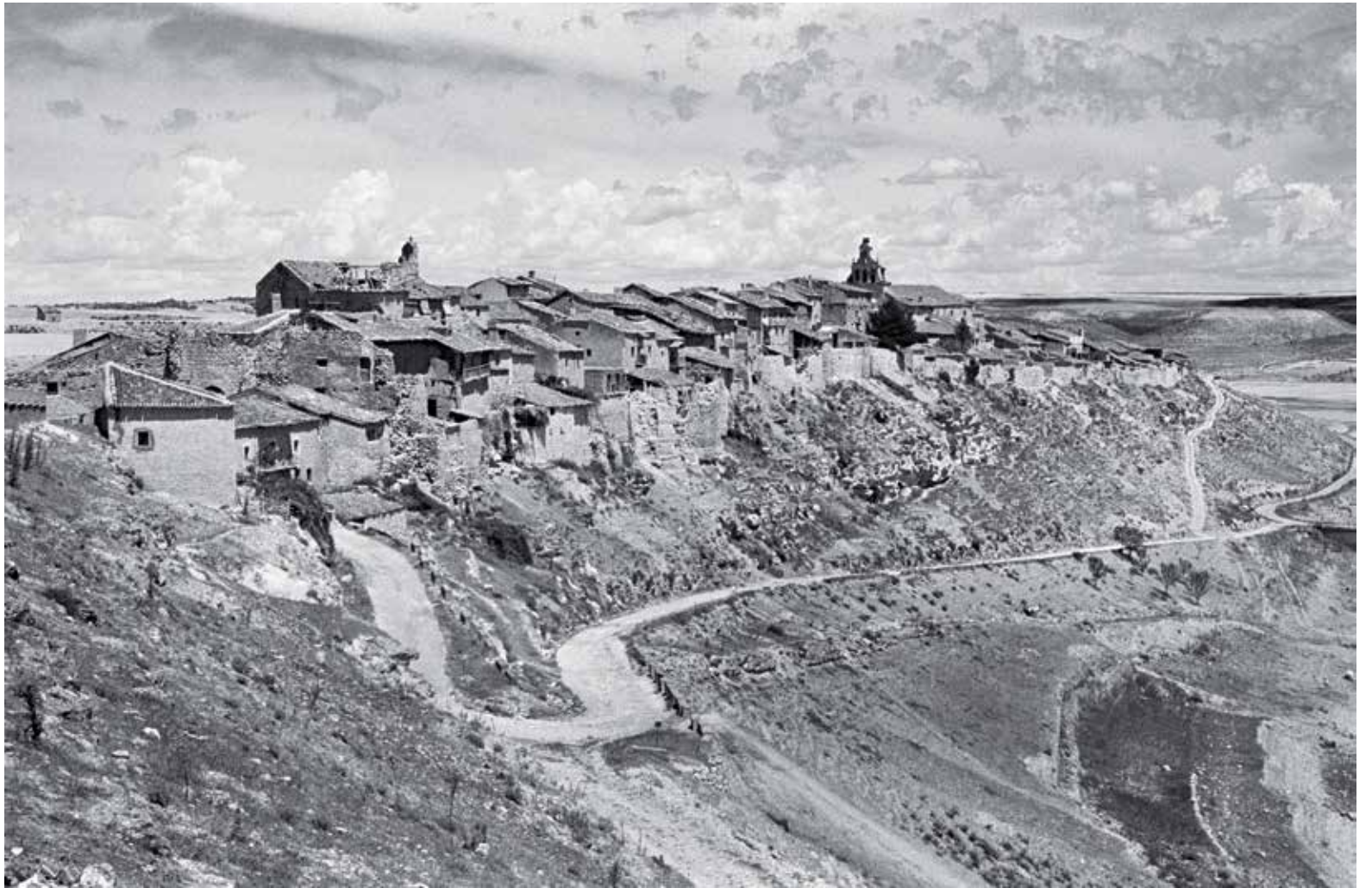
Cristina GARCÍA RODERO

Maderuelo, Segovia

1976

Gelatina de plata sobre papel baritado con virado al selenio

80 x 120 cm



HAN Sungpil

The Ivy Space

2009

Impresión cromogénica

122 x 155 cm

Cortesía Galería Blanca Berlín



HAN Sungpil

Plastic Surgery

2008

Impresión cromogénica

122 x 154 cm

Cortesía Galería Blanca Berlín



Miguel Ángel HERNANDO

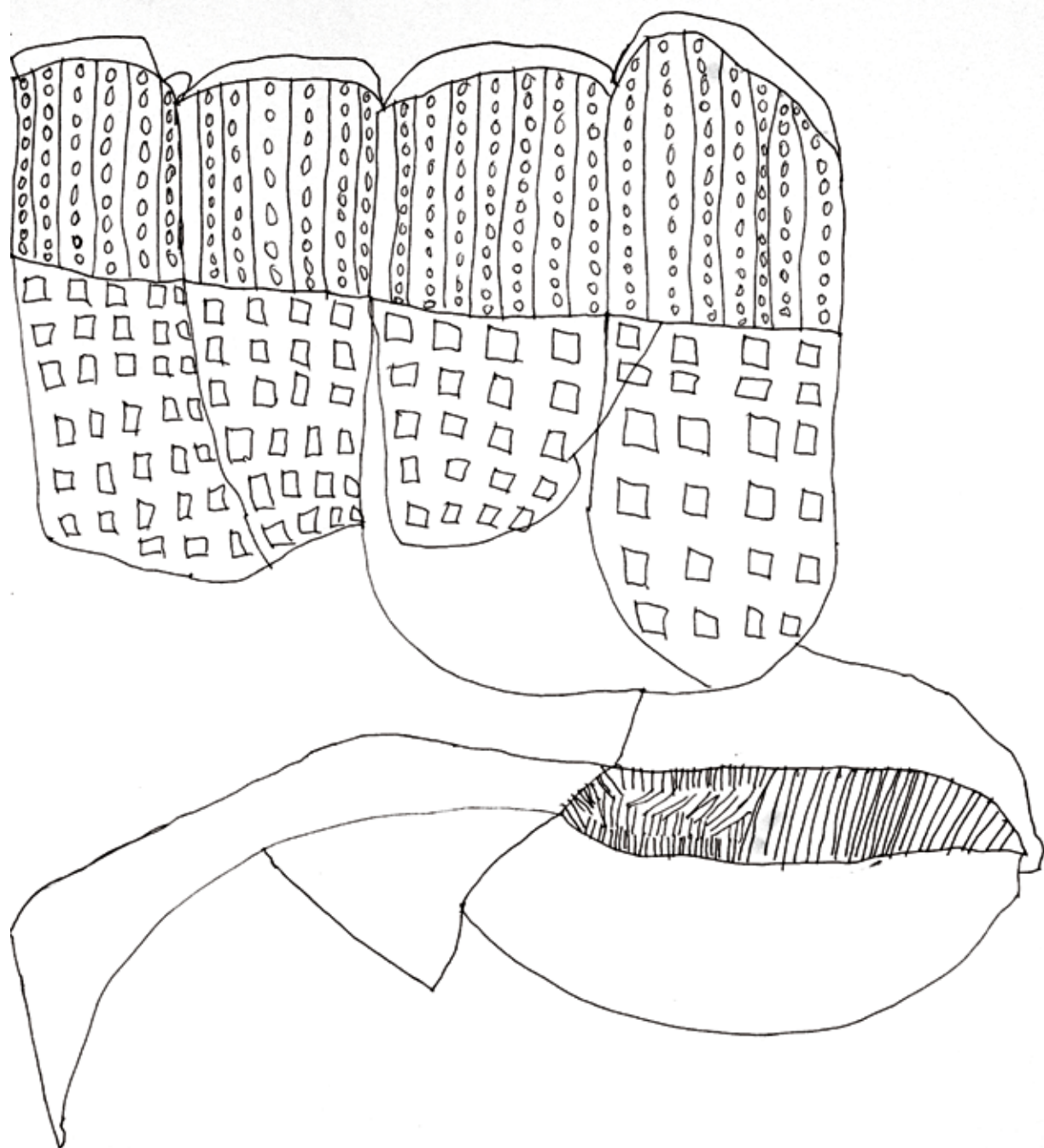
Sin título

2012

Rotulador sobre papel

35 x 25 cm

Cortesía Asociación Debajo del Sombrero



David HOCKNEY

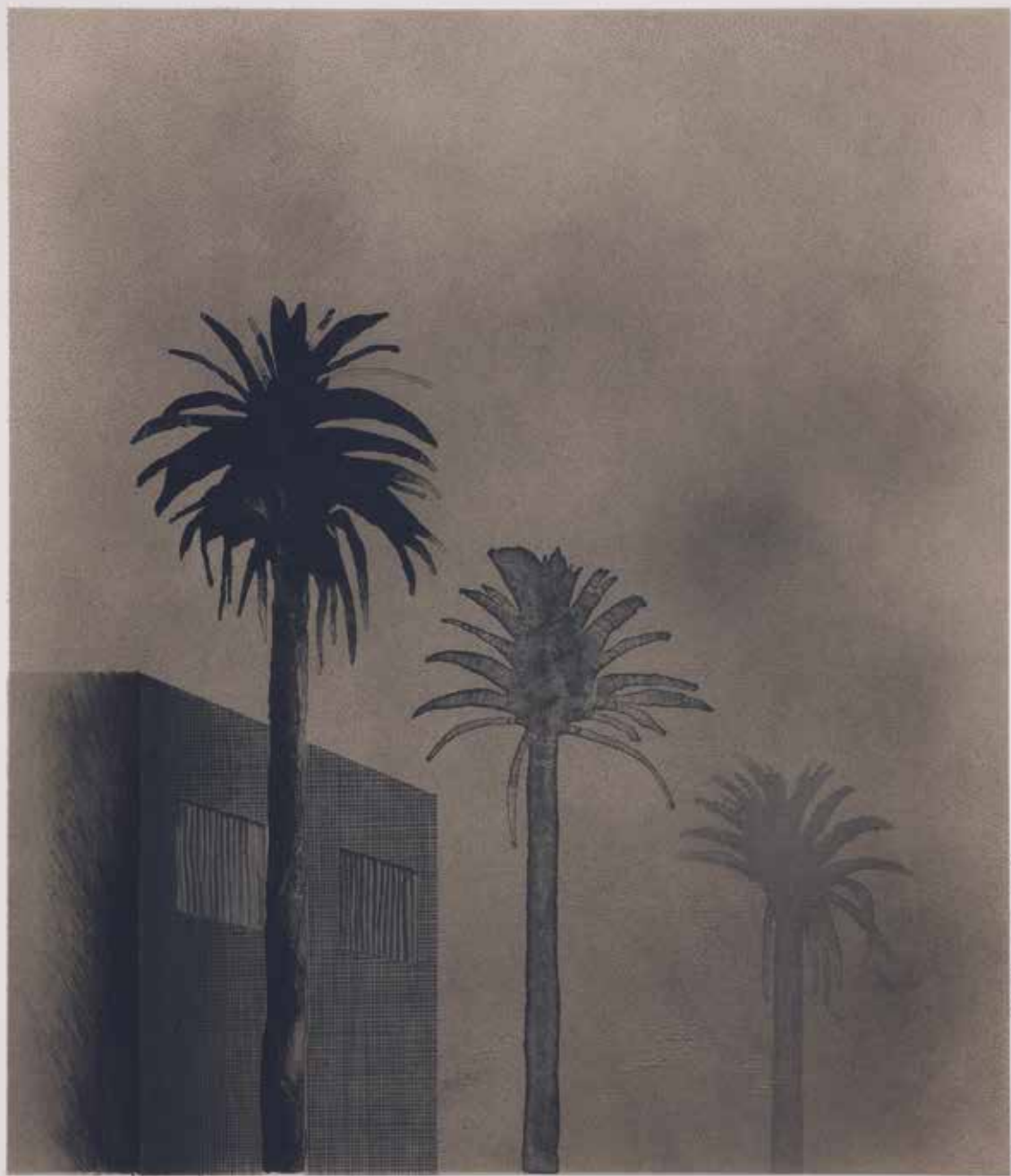
Dark Mist

1973

Litografía sobre papel

94 x 77 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



Delia, 1911 22

Dark Mesa

Kenneth C. Brown 70

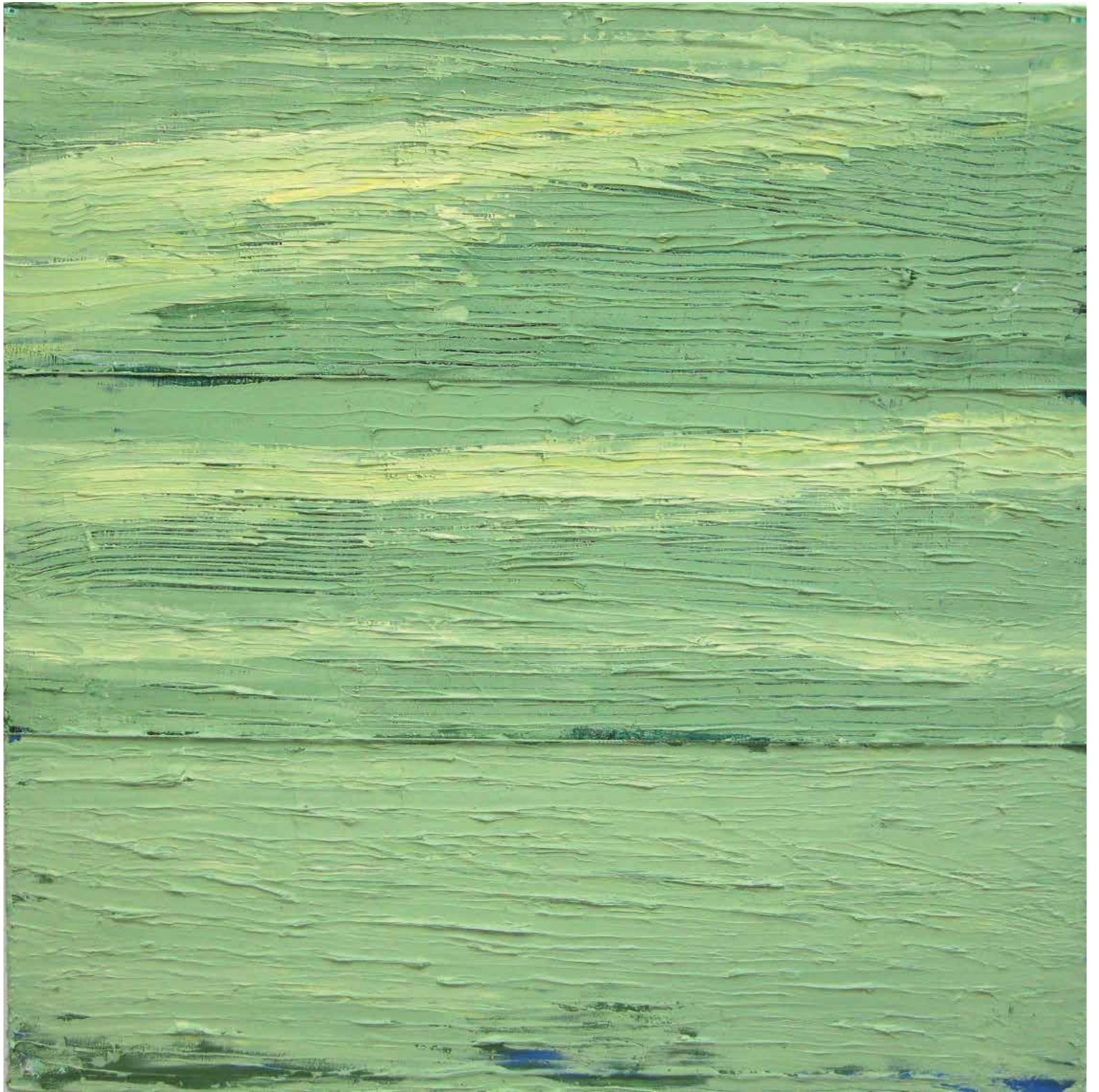
Busser HOWELL

Verde III

2011

Acrílico sobre tela y alambre

76 x 76 cm



Sagra IBÁÑEZ

Palmeras

1993-1994

Instalación. Tejido circular alto-rojizo
210 x 300 x 300 cm



KIM Joowon

White 32

2010

Impresión digital sobre papel Hahnemühle German Etching

66 x 100 cm

Cortesía Galería Saro León

White 34

2010

Impresión digital sobre papel Hahnemühle German Etching

66 x 100 cm

Cortesía Galería Saro León



Faustí LLUCIÀ

Senderos **2006-2007**

Instalación. Cuatro cámaras oscuras forradas de plomo y equipadas con luz
200 x 200 cm



Ramón LOSA

Caballos negros **2012**

Escultura policromada
100 x 70 x 66 cm

Paisaje antropomórfico **2000**

Conjunto escultórico en cartón encolado
36 x 53 x 57 cm
83 x 53 x 14 cm
70 x 60 x 40 cm





Ramón LOSA

Paraíso perdido

1994

Acrílico sobre papel

110 x 220 cm



Detalle
Detail



Detalle
Detail

Domingos LOUREIRO

Procuero manter-me fidel a ti
2012

MDF tallado y policromado
200 x 400 cm



Detalle
Detail

LU Guang

Sin título

2009

Impresión digital sobre papel Kodak

30 x 40 cm

Cortesía IAC Fundación - Gao Magee Gallery



LU Guang

Sin título

2005

Impresión digital sobre papel Kodak

30 x 40 cm

Cortesía IAC Fundación - Gao Magee Gallery



José Batista MARQUES

Desejos Urbanos ou a Auto-estrada para o Amor **2012**

Óleo sobre pasta de modelar y yeso

116 x 120 x 90 cm



Paloma NAVARES

Jardín de la melancolía

2004-2006

Instalación. Metacrilato, fotografía, luz fluorescente y sonido
Medidas Variables

Obra dedicada a: Sylvia Platz, Alfonsina Storni, Ana Cristina César, Virginia Wolff,
Alejandra Pizarnik, Paul Celan, Cesare Pavese, Anne Sexton, Sara Taesdale,
Antonia Pozzi, Delmira Agustini, Michel Foucault.



Detalle
Detail

Miquel NAVARRO

Fluido en la urbe

2003

Instalación. Hierro colado

Medidas variables

Institut Valencià d'Art Modern (IVAM)



Esther Susana NOTARIO

Paisaje enloquecido

2011

Aguada sobre papel

24 x 34 cm

Cortesía Fundación DALMA



Esther Susana NOTARIO

La primavera en el mar 2011

Aguada sobre papel

24 x 34 cm

Cortesía Fundación DALMA



Carme OLLÉ I CODERCH

In-Somni

2011

Fotografía analógica sobre dibond plata

90 x 180 cm



José Antonio ORTS

Espacio en Do mayor 2001

Instalación sonora fotosensible
117 cm de diámetro

Institut Valencià d'Art Modern (IVAM)



Luis PÉREZ-MÍNGUEZ

La soledad de la Costa Brava. Diálogo de amor. Oda a mi madre II **1976**

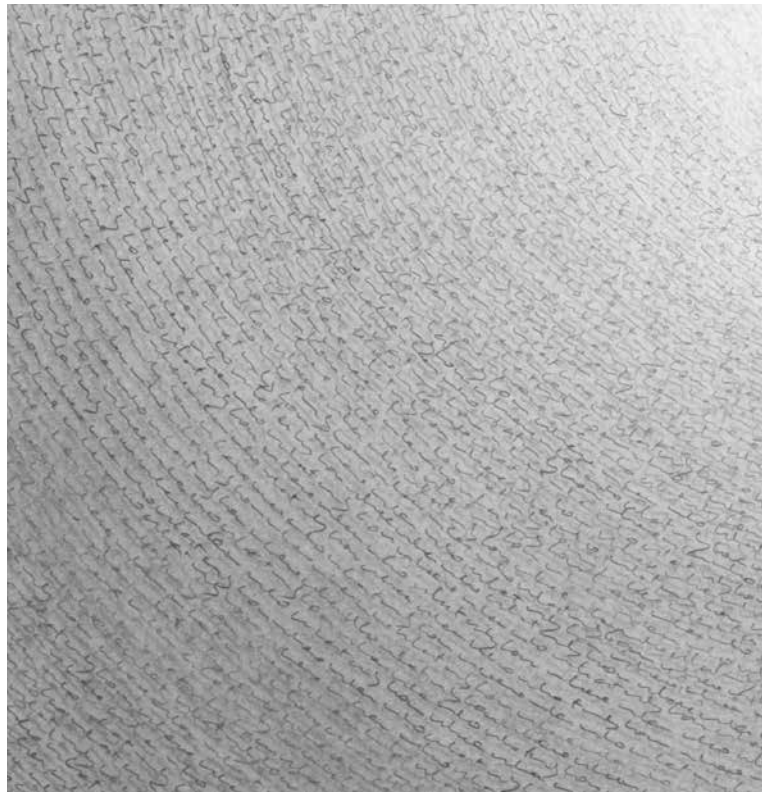
Fotografía analógica B/N de diapositiva 6 x 6 Hasselblad, tratada digitalmente
240 x 120 cm



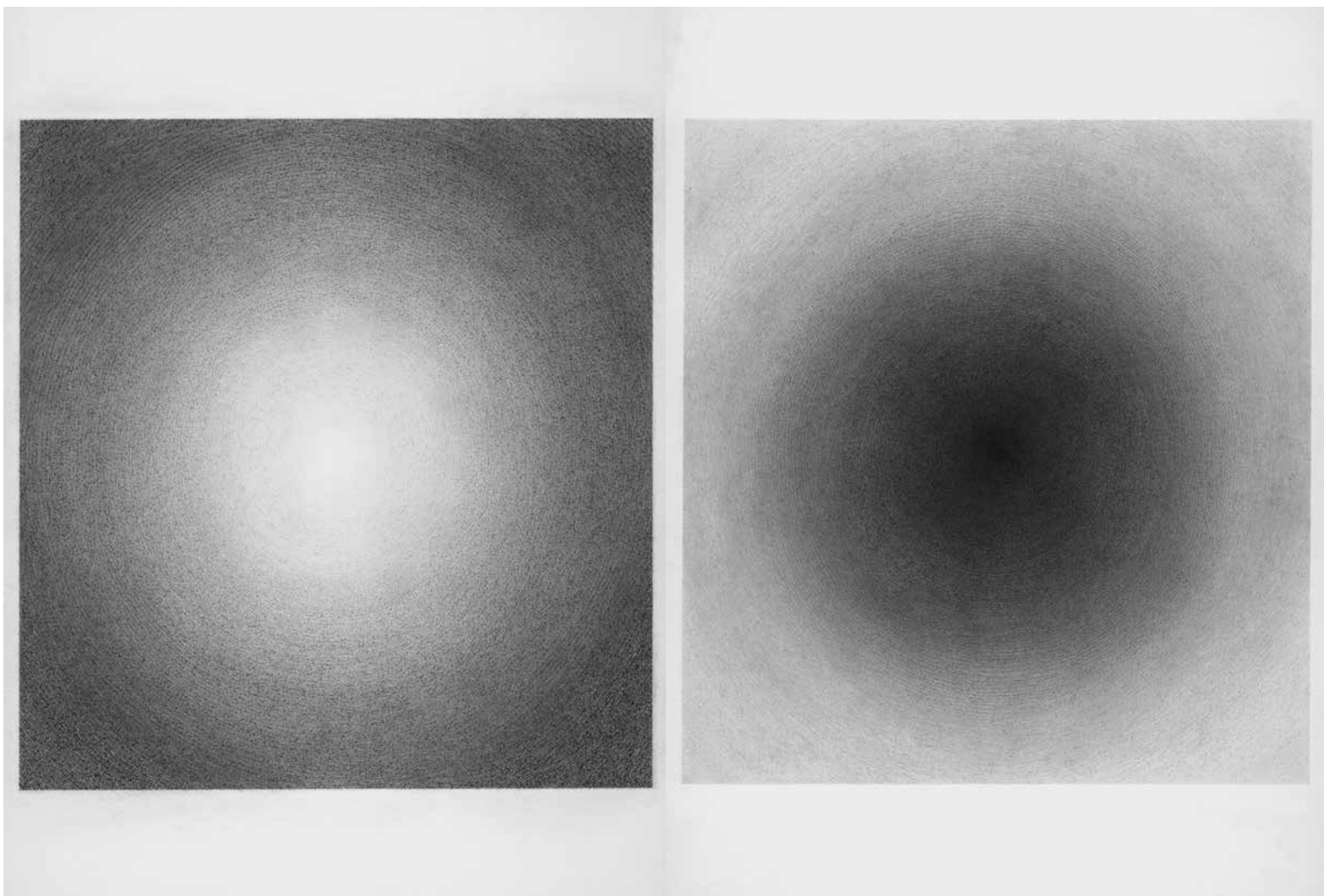
Jesús PLACENCIA

What why where when how I y II 2011

Grafito sobre papel
89 x 70 cm c.u.



Detalle
Detail



Rafael SANZ LOBATO

Hita, La Muela, El Colmillo. Guadalajara

1990. Positivo del autor 2010

Gelatinobromuro sobre papel baritado

34 x 48 cm



Rafael SANZ LOBATO

Las Médulas. Orellán

1993. Positivo del autor 2003

Gelatinobromuro sobre papel baritado

38 x 48cm



Agustín SERISUELO

Umbral posindustrial

2012

Impresión injek sobre contrachapado y estructura de madera pino blanco de Suecia

198 x 131 x 36 cm



Luis VIOQUE

Duna 1. Maspalomas **2008**

Fotografía Giclée
60 x 110 cm

Duna 13. Maspalomas **2008**

Fotografía Giclée
60 x 110 cm





“Cada uno de nosotros somos una gota de agua en el Océano, y en esa gota puede haber diferentes contenidos en su esencia, es nuestra responsabilidad, el ser y pertenecer de una u otra manera a ese Océano...”

“Each one of us is a drop in the ocean, and that drop can have different contents in its essence. Yet is our responsibility being and belonging in one way or another in this ocean...”

Sri Shankaracharya

Sri Shankaracharya

Sumario / Contents

Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO

Presidente de la Once y su Fundación
President of the Once and its Foundation

4

Consuelo CÍSCAR CASABÁN

Directora, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)
Director, Valencian Institute of Modern Art (IVAM)

8

Román ESCOLANO OLIVARES

Presidente Fundación ICO
President of ICO Fundation

12

Fernando FRANCÉS GARCÍA

Director, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga
Director, Center of Contemporary Art of Málaga

14

Iñaki MARTÍNEZ ANTELO

Director, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo
Director, Contemporary Art Museum of Vigo

18

Óscar M. MARTÍNEZ SÁNCHEZ

Área de Cultura y Educación, Obra Social y Cultural,
Caja de Burgos

Area of Culture and Education, Welfare and Cultural
Projects, Caja de Burgos

20

Juan Ignacio VIDARTE FERNÁNDEZ

Director General, Museo Guggenheim de Bilbao
General Director, Guggenheim Museum of Bilbao

24

Miguel VON HAFE PÉREZ

Director, Centro Gallego de Arte Contemporáneo
Director, Center of Contemporary Art of Galicia

28

Julio César ABAD VIDAL

Comisario
Curator

32

Índice de artistas / Index of artists

60	Federico ACAL	106	Miguel Ángel HERNANDO
62	Rui ALGARVIO	108	David HOCKNEY
64	Ali&Cía	110	Busser HOWELL
66	Patricia ALLENDE	112	Sagra IBÁÑEZ
68	Frederic AMAT	114	KIM Joowon
70	Pello AZKETA	116	Faustí LLUCIÀ
72	Miquel BARCELÓ	118	Ramón LOSA
74	Arturo BERNED	122	Domingos LOUREIRO
76	Pepe BUITRAGO	124	LU Guang
78	Miguel Ángel CARNICERO (MAXÍN)	128	José Batista MARQUES
80	Rómulo CELDRÁN	130	Paloma NAVARES
84	Jordi COLOMER	132	Miquel NAVARRO
86	Ángela DE LA CRUZ	134	Esther Susana NOTARIO
88	David ESCALONA	138	Carme OLLÉ I CODERCH
90	Ramón ESPANTALEÓN	140	José Antonio ORTS
92	Luis FEGA	142	Luis PÉREZ - MÍNGUEZ
94	Andrés FERNÁNDEZ	144	Jesús PLACENCIA
96	Sebastián FERREIRA	146	Rafael SANZ LOBATO
100	Cristina GARCÍA RODERO	150	Agustín SERISUELO
102	HAN Sungpil	152	Luis VIOQUE

Diseño expositivo / *Exhibition design*

Julio César ABAD VIDAL

Mercè LUZ ARQUÉ

Diseño y maquetación / *Design and layout*

Tau Diseño www.taudesign.com

Fotomecánica e impresión / *Photomechanics and printing*

Punto Verde

Traducción / *Translation*

Silvia ROLDÁN

Audioguía y signoguía / *Audioguide and signguide*

Flexiguía

© Frederic Amat, Miquel Barceló, Pepe Buitrago, Jordi Colomer, Luis Fega, Faustí Llucià, Paloma Navares, Miquel Navarro, José Antonio Orts, Luis Pérez Mínguez, Rafael Sanz Lobato, VEGAP, Madrid, 2012

© Cristina García Rodero / Magnum Photos / Contacto

Fotografía / Photography

Archivo fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

(pág. 73 y 109 correspondiente a las obras de Miquel Barceló y David Hockney)

Photographic Archive by the National Museum Center of Art Reina Sofía, Madrid

(corresponding page 73 and 109 to works of Miquel Barceló and David Hockney)

Archivo fotográfico Institut Valencià d'Art Modern (IVAM)

(pág. 133 y 141 correspondiente a las obras de Miquel Navarro y José Antonio Orts)

Photographic Archive by Valencian Institute of Modern Art (IVAM)

(corresponding page 133 and 141 to the works of Miquel Navarro and José Antonio Orts)

Colecciones ICO, Madrid

(pág. 69 correspondiente a la obra de Frederic Amat)

ICO Collections, Madrid

(corresponding page 69 to the work of Frederic Amat)

Archivo fotográfico C.A.C. - Museo Patio Herreriano, Valladolid

(pág. 85 correspondiente a la obra de Jordi Colomer)

Photographic Archive C.A.C. - Museum Patio Herreriano, Valladolid

(corresponding page 85 to the work of Jordi Colomer)

**Cortesía de la Artista y Galería Helga de Alvear, Madrid
© Ángela de la Cruz**

(págs. 87 correspondientes a la obra de Ángela de la Cruz)

**Courtesy of the artist and Helga de Alvear Gallery, Madrid
© Ángela de la Cruz**

(corresponding pages 87 to the work of Ángela de la Cruz)

Cortesía IAC Fundación - Gao Magee Gallery

(pág. 125 y 127 correspondientes a las obras de Lu Guang)

Courtesy IAC Foundation - Gao Magee Gallery

(corresponding page 125 and 127 to the works of Lu Guang)

Cortesía Galería Saro León

(págs. 115 correspondientes a las obras de Kim Joowon)

Courtesy Saro León Gallery

(corresponding pages 115 to the works of Kim Joowon)

Cortesía Galería Blanca Berlín

(pág. 103 y 105 correspondiente a la obra de Han Sungpil)

Courtesy Blanca Berlín Gallery

(corresponding page 103 and 105 to the work of Han Sungpil)

Cortesía Patricia O'Shea

(pág. 67 correspondiente a la obra de Patricia Allende)

Courtesy Patricia O'Shea

(corresponding page 67 to the work of Patricia Allende)

Cortesía Asociación Debajo del Sombrero

(pág. 95 y 107 correspondiente a las obras de Andrés Fernández y Miguel Ángel Hernando)

Courtesy Debajo de Sombrero Association

(corresponding page 95 and 107 to the works of Andrés Fernández and Miguel Ángel Hernando)

Cortesía Fundación DALMA

(pág. 135 y 137 correspondiente a las obras de Esther Susana Notario)

Courtesy DALMA Foundation

(corresponding page 135 and 137 to the works of Esther Susana Notario)

Cortesía Federico Acal, Paula LLull y La Caja Blanca

(pág. 61 correspondiente a la obra de Federico Acal)

Courtesy Federico Acal, Paula LLull and La Caja Blanca

(corresponding page 61 to the work of Federico Acal)

Cortesía Juan Torres Alemán

(pág. 80 correspondiente a la obra de Rómulo Celdrán)

Courtesy Juan Torres Aleman,

(corresponding page 80 to the work of Rómulo Celdrán)

Cortesía Juan Carlos Abundancia Navarro

(pág. 81 correspondiente a la obra de Rómulo Celdrán)

Courtesy Juan Carlos Abundancia Navarro

(corresponding page 81 to the work of Rómulo Celdrán)

Cortesía Folke Johansson

(pág. 83 correspondiente a la obra de Rómulo Celdrán)

Courtesy Juan Torres Aleman

(corresponding page 83 to the work of Rómulo Celdrán)

Nuestro más sincero agradecimiento a todos aquellos que han creído en nuestro proyecto, lo han iluminado con su ilusión, y sin cuya participación no habría sido posible.

Our more sincere gratefulness to all those who have believed in our project, illuminating it with their illusion and without whose participation it would not have been possible.